

SULLA SCENA

PAOLA RANZINI

ADELAIDE RISTORI. RITRATTO DELL'ARTISTA IN COMMEDIA

Nel ripercorrere la genesi del suo fare artistico negli *Studi* compresi nel volume pubblicato nel 1887,¹ Adelaide Ristori (1822-1906) si sofferma esclusivamente sul processo di costruzione di ruoli tragici. Eppure l'attrice fu particolarmente ammirata dal pubblico e dai critici del suo tempo anche nelle interpretazioni di personaggi di commedia. Nello *Studio* su *Maria Stuarda*, Ristori medesima racconta divertita un aneddoto che la presenta quale promessa delle scene comiche. Quando, a diciotto anni, incarnò per la prima volta tale regina tragica, il capocomico Romualdo Mascherpa le avrebbe detto con tono indulgente: «tu hai una tendenza marcatissima per la commedia, ma la tragedia... lascia ch'io te lo dica... non è per te».² Tale giudizio è volutamente sottolineato dalla memorialista, restituito com'è in una scena dal sapore teatrale e quindi commentato: «È ben vero che io ero molto portata per la commedia, ma... credo... che... in seguito abbia cercato farmi onore anche colla tragedia».³ Fra gli elogi che si leggono nei resoconti sulla stampa, non è raro trovare riferimenti positivi proprio riguardo la capacità di passare dal coturno al socco, dall'«alto seggio di Melpomene» al «caro grembiale di Zelinda e di Pamela».⁴ Nel 1855, quando viene organizzata la prima tournée internazionale, tale qualità viene utilizzata quale vera e propria strategia di presentazione dell'attrice per affermarne la differenza culturale a artistica rispetto allo standard francese. Sulla preparazione della prima tournée parigina, ricorda infatti Ristori a fine carriera:

Si combinò il repertorio dei drammi da rappresentarsi. Nostra prima cura fu di non scegliere drammi, che potessero dare occasione di stabilire confronti cogli attori fran-

1. *Maria Stuarda*, Elisabetta Regina d'Inghilterra, Lady Macbeth, Mirra, Medea e Fedra.

2. A. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici* (1887), a cura di A. VALOROSO, Roma, Dino Audino, 2005, p. 120.

3. *Ibid.*

4. «Il dramma», 26 marzo 1854.

cesi. [...] Si scelse per la prima recita la romantica tragedia di Silvio Pellico, *Francesca da Rimini*, e la commediola in un atto, *I gelosi fortunati* dell'autore romano Giraud. Io recitavo pure in quest'ultima produzione, rappresentando il personaggio di una giovine sposa innamoratissima e gelosissima del marito. Il passare dal tragico al comico nella stessa sera ci sembrava dovesse fare impressione sul pubblico francese.⁵

L'effetto di sorpresa è notevole; i critici non mancano di notare proprio questa particolarità della maniera italiana, anche se non sempre la comprendono e la apprezzano:

Les journaux qui ont rendu compte de ces intéressantes représentations se sont émerveillés de la facilité avec laquelle Mme Ristori réunit les deux dons également précieux et qui s'excluent presque toujours, la gaîté et le lyrisme pathétique, le rire et les larmes. [...] Nous ne féliciterons pas l'éminente artiste de ce tour de force exécuté dans la même soirée [...]. Je ne crois pas que ce soit sans déchoir de cette sphère idéale où son talent où ses inspirations l'ont élevée, qu'une tragédienne descend dans le monde réel où la comédie cherche et prend ses sujets [...]. En retrouvant cette dolente Francesca, dont j'ai vu saigner la blessure, en la retrouvant si vive, si alerte, si gaie, et faisant virer ses falbalas, grondant sa vieille bonne, et sautant de joie en voyant revenir son jeune mari qu'elle croit infidèle, je m'en voulais d'avoir cédé aux impressions qu'elle avait fait naître... [...] O Francesca, restez Francesca toute une soirée [...]; restez Francesca, et ne venez plus, à une demi-heure de distance, nous dire, comme à un enfant qui tremble encore du récit qui vient de finir: c'était pour rire que je vous ai fait pleurer. Malgré vos mines espiègles, votre mutinerie, votre entrain, votre pétulance, je crains de ne pas rire autant que je n'ai pleuré, parce que vous avez détruit l'illusion, aussi nécessaire aux pleurs qu'au rire.⁶

La strategia inizialmente è quella di insistere sul carattere della tradizione italiana, tanto nella recitazione quanto nella costruzione del repertorio da portare in tournée, ma se si valuta sul lungo termine si può notare che proprio il confronto con il funzionamento dei repertori, della distribuzione dei ruoli e quindi delle modalità dei processi creativi delle tradizioni teatrali straniere, in particolare di quella francese, conduce Adelaide Ristori a significativi cambiamenti. Da un primo confronto con il repertorio nelle recite in teatri italiani si evince che la compagnia di Adelaide Ristori è usata a rappresentarvi commedie, farse e drammi, mentre il repertorio delle tournées internazionali è meno composito e tende anzi, negli anni, a ridurre drasticamente le commedie rappresentate. Se a Parigi nel 1855 vengono proposte, oltre ai *Gelosi fortunati* della sera del debutto, diverse commedie (*Con gli uomini non si scherza*, *Un curioso*

5. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 42.

6. M.-J. BRISSET, *Revue dramatique*, «Gazette de France», 28 Mai 1855.

accidente, La locandiera, La lusinghiera, Il burbero benefico, Le baruffe chiozzotte, La bottega del caffè), si passa significativamente a una sola commedia nel 1856 (*La locandiera*) e nel 1857 (*Le false confidenze*), nonostante il successo in commedia continui a essere motivo di vanto nelle cronache italiane che riferiscono di tali tournées.⁷ Il primo biografo di Ristori, Enrico Montazio, ne sottolinea l'«attitudine ad ogni sorta di opere drammatiche» ribadendo che «le si attagliano tutti i generi».⁸ Nel 1857 la stampa francese si sofferma sulla versatilità dell'attrice che «descend sans effort des hauteurs, souvent un peu guindées, de la tragédie pour entrer dans la vie réelle et simple. Elle assouplit son organe, elle change l'inflexion de sa voix et se fait aussi naturelle que le rôle l'exige».⁹ Tale qualità è attribuita alla tradizione degli attori italiani, molto diversa da quella degli attori francesi: «Nous avons en France la manie de la spécialité, et cela nous étonne de voir une tragédienne jouer la comédie, tellement les deux genres sont encore tranchés».¹⁰ Pari ammirazione è espressa nella stampa inglese,¹¹ mentre i giornalisti italiani usano tale argomento per riconoscere la superiorità dell'attrice italiana sulla francese Rachel.¹²

Per qualificare l'arte dell'attrice in commedia, tali resoconti critici ricorrono a espressioni, certo un po' generiche e pertanto da interpretare con cautela, che descrivono l'azione dell'«addolcire l'organo» e «cambiare il tono di voce» per apparire «naturale, come richiesto dalla parte» e per «entrare nella vita reale».¹³ Per esprimere le passioni del personaggio in un registro meno elevato, si osserva, l'attrice usa ricorrere a una recitazione tutta in sfumature.¹⁴ A partire da tale contrapposizione fra declamazione e recitazione 'naturale' quali convenzioni di interpretazione rispettivamente dei personaggi tragici e comici, e a partire da un'immagine ricorrente, quella del «caro grembiale di Zelinda e Pamela»,¹⁵ cercando di penetrare oltre la superficie di espressioni-clichés, il presente studio intende indagare i punti di continuità o di rottura

7. Cfr. «Messaggero di Parigi», 31 maggio 1857.

8. E. MONTAZIO, *Adelaide Ristori*, Parma, Tipografia Rossetti, 1858, p. 12. L'affermazione è già contenuta nelle due precedenti edizioni francesi (Paris, Michel Lévy frères, 1855; Paris, chez l'éditeur, 1857).

9. T. ANNE, [senza titolo], «Messenger des théâtres et des arts», 31 Mai 1857.

10. «Le Moniteur Universel», 3 Juin 1857.

11. Cfr. «National Magazine», June 1857 («To be as admirable in comedy as in tragedy»).

12. *Ristori e Rachel*, «La Rondinella», 20 giugno 1857.

13. Cfr. ANNE, [senza titolo], cit. Mia la traduzione.

14. Cfr. L. GOZLAN, [senza titolo], «Revue de Paris», 1^o Juin 1857.

15. Cfr. supra, nota 4.

nella pratica artistica di Adelaide Ristori nell'approccio e nella costruzione del personaggio comico.¹⁶

Nel considerare l'approccio ristoriano dei ruoli comici, è opportuno anzitutto ricordare un'osservazione sul 'naturale' contenuta nei *Ricordi e Studi artistici*, laddove Ristori esprime un elogio del modello di recitazione italiana quale «scuola del vero» incarnata dagli artisti della sua generazione:

Uno degli esempi viventi di questa scuola del vero, è l'illustre mio compagno d'arte, Tommaso Salvini [...]. Egli fu ed è giustamente ammirato, perché le sue rare qualità drammatiche non hanno nulla di convenzionale, ma emergono per quella spontaneità che è la vera e la più convincente rivelazione dell'arte. La ricchezza della plasticità, di cui dispone il Salvini, in lui è dono naturale, perfezionato collo studio della natura.¹⁷

Altre riflessioni sull'arte dell'attore sono contenute nelle risposte redatte nel 1888¹⁸ per l'inchiesta sugli attori condotta da William Archer,¹⁹ poi confluita nel suo volume *Masks or Faces?* (1888).²⁰ Adelaide Ristori scrive che a suo parere non si può «essere veramente artisti senza sapersi incarnare nei per-

16. La bibliografia critica ha in genere privilegiato lo studio dell'attrice tragica. Fra i numerosi contributi si vedano almeno: M. CASSISA, L. NALDINI, *Adelaide Ristori: la marchesa del Grillo, un'attrice del Risorgimento*, Pinerolo, Alzani, 2000; T. VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una compagnia drammatica dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2000; *L'attrice marchesa. Verso nuove visioni di Adelaide Ristori*, a cura di A. FELICE, Venezia, Marsilio, 2006; F. PERRELLI, *Adelaide Ristori e il copione del 'Grande Attore'*, «Ariel», xxiv, 2009, 2-3, pp. 50-68; A. PETRINI, *Les acteurs et la représentation. La prérégie dans le théâtre italien de la moitié du XIX^e siècle*, in *La fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*, a cura di M. FAZIO e P. FRANTZ, Paris, Desjonqueres, 2010, pp. 248-260; A. TINTERRI, *Il Grande Attore e la recitazione italiana dell'Ottocento*, «Acting Archives Review», Supplement 18, 2012, pp. 9-13; S. URBAN, «Fino a che farò l'artista, sarò anche attrice». *Uno studio sulla prassi teatrale di Adelaide Ristori*, tesi di dottorato in Storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo, Università degli Studi di Padova, ciclo xxv, 2013, tutor: prof. Paola Degli Esposti; T. VIZIANO, *La Ristori. Vita romanzesca di una primadonna dell'Ottocento*, San Miniato (Pi), La Conchiglia di Santiago, 2013; *Dossier Adelaide Ristori. Parte prima*, a cura di L. CAVAGLIERI e F. SIMONCINI, «Drammaturgia», xx / n.s. 10, 2023, pp. 7-212.

17. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 47.

18. Presso il *Fondo Adelaide Ristori* del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova (di seguito: MBA, *Fondo Ristori*), nella serie *Corrispondenza*, è conservato il manoscritto autografo della minuta della lettera (St. Moritz, 16 agosto 1888) inviata in risposta a William Archer.

19. Cfr. W. ARCHER, *Questions sur l'Art du Comédien* (8 pagine a stampa, dodici domande complessive), MBA, *Fondo Ristori*, *Corrispondenza*, fascicolo allegato alla lettera di William Archer ad Adelaide Ristori del 19 giugno 1888. Cfr. C. VICENTINI, *Adelaide Ristori e Tommaso Salvini rispondono a William Archer*, in *La passione teatrale*, a cura di A. TINTERRI, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 477-507.

20. Cfr. W. ARCHER, *Masks or Faces? A Study in the Psychology of Acting*, London, Longmans, Green and Co., 1888.

sonaggi che si rappresentano e che per trasmetter al pubblico le emozioni che le situazioni patetiche vi fanno provare, non si possa a meno di sentirle».²¹ Per l'occasione soffermandosi sulla questione se si possa «ridere e darsi in preda alla gaiezza nelle rappresentazioni comiche dopo aver la sera innanzi dato prova d'un profondo sentimento in una parte drammatica», Ristori dichiara che «se l'artista ha un talento proteiforme, non esclusivo, può senza il menomo sforzo, simulare la gaiezza e, lasciandosi padroneggiare da quella, riuscire con facilità a ridere di vero cuore, e trasfondere nell'uditorio la sua ilarità».²² In tali righe, scritte quando ormai si è ritirata dalle scene e dopo che ha affidato ai posteri, nei *Ricordi e Studi artistici*, il ritratto ideale di grande tragica, Ristori difende il suo essere stata altresì attrice comica, attribuendo tale superiore capacità artistica all'attore proteiforme, che, formatosi alla scuola del vero, può immedesimarsi in tutti i caratteri presenti nella realtà.

Sulla costruzione di un personaggio da commedia non si dispone di un saggio ordinato e pubblicato, analogo ai sei *Studi* del 1887 dedicati a personaggi tragici;²³ si hanno però appunti manoscritti contenuti in diversi documenti. In uno di essi, Adelaide Ristori mostra come la pretesa facilità di recitare in commedia non sia che un abbaglio:

Se invece ci si vuole dedicare alla commedia, certo che il compito riesce meno difficile perché ci si trova più nella realtà della vita che si vive. Ma non perciò bisogna credere che lo studio della commedia sia privo di difficoltà: molta grazia nei movimenti della persona. Non mancare d'acutezza d'ingegno, di spigliatezza di mente, e di molta penetrazione. Quante doti sono indispensabili per saper dare ai diversi personaggi che si devono rappresentare, il colorito individuale e sapere ben comprendere che rappresentando una commedia del secolo passato non si può farlo col tuono della commedia del giorno. Trascurando l'importanza di queste norme si cade facilmente nell'insulso e si dà troppa a divedere al pubblico la mancanza di studio.²⁴

Per ricreare in palcoscenico «la realtà della vita che si vive», osserva Ristori, l'attore crea personaggi credibili in riferimento all'epoca della vicenda. Le qualità essenziali sono la grazia nei movimenti (che non devono cioè essere caricati) e la comprensione del personaggio.

21. Minuta di lettera di Adelaide Ristori a William Archer, cit., c. 1r.

22. Ivi, c. 2r.

23. Si veda la prima nota.

24. MBA, *Fondo Ristori, Scritti di Adelaide Ristori*, cart. 43.

1. *L'attrice proteiforme: i ruoli comici*

Al fine di individuare la tipologia di personaggio comico più frequentata dall'attrice, si è analizzata la presenza di commedie nel repertorio di Adelaide Ristori, in particolare a partire dal 1855, cioè dalla fondazione della compagnia da lei di fatto guidata e diretta.²⁵ Nel 1855-1856, si contano diversi titoli goldoniani (*Un curioso accidente*, *La locandiera*, *Il burbero benefico*, *Le baruffe chiozzotte*, *La bottega del caffè*, *Pamela nubile*, *La sposa sagace*), cui si aggiungono tre commedie ottocentesche rispettivamente di Alberto Nota (*La lusinghiera*), Tommaso Gherardi Del Testa (*Cogli uomini non si scherza*) e Giovanni Giraud (*I gelosi fortunati*). I titoli di commedie diminuiscono già dalla stagione successiva: nel 1856-1857 solo *La locandiera* è regolarmente presentata in tournée (Parigi, Londra, Vienna, Firenze, Roma, Napoli), a Vienna con *I gelosi fortunati*; nel 1857-1858, alla *Locandiera* (Roma, Londra, Madrid, Valenza e Barcellona) si affianca in talune tournées *I gelosi fortunati* (Londra, Madrid, Valenza), mentre a Parigi la sola commedia rappresentata è una commedia di Marivaux (*Le false confidenze*), allora messa in scena dalla compagnia per la prima volta e recitata in italiano.²⁶ Nelle stagioni successive i soli titoli ripresi sono *La locandiera* e *I gelosi fortunati*, e raramente appaiono nuovi titoli (come la goldoniana *Donna bizzarra* rappresentata per la prima volta a Cesena nel 1862).

Nelle tre commedie ottocentesche rispettivamente di Alberto Nota (*La lusinghiera*), Tommaso Gherardi Del Testa (*Cogli uomini non si scherza*) e Giovanni Giraud (*I gelosi fortunati*) portate in scena nel 1855 – l'anno della prima tournée parigina per la quale, come si è detto, la proposta internazionale di commedie fa parte di una vera e propria strategia di presentazione della 'differenza' del modello attorico italiano – Adelaide Ristori dà vita a tre personaggi che incarnano, con sfumature diverse, la vanità femminile. Quando Adelaide Ristori interpreta la Giulia della *Lusinghiera*, creata da Carlotta Marchionni nel 1818, una fama di immoralità avvolgeva la commedia, anche a causa della pessima interpretazione di attrici che non avevano saputo eguagliare la prima interprete e che «di una donna spiritosa, nobile ed educata [...] ne forma<ro>no con le

25. Documento essenziale per tale analisi è il *Repertorio di Adelaide Ristori e della Compagnia Drammatica Italiana*, MBA, Fondo Ristori, *Attività teatrale, Repertorio giornaliero delle rappresentazioni*, 1855-1885.

26. Sulla creazione della *False confidenze*, il cui copione fu presentato alla censura a Napoli nel dicembre 1856, senza però dare luogo a una rappresentazione in quella città, rinvio a: P. RANZINI, *Le 'copione' des «False Confidenze» (1856) d'Adelaide Ristori. Un témoignage exceptionnel du processus de création à l'époque des grands acteurs*, «European Drama and Performance Studies», xiv, 2020, 1, pp. 67-111.

indecenze del guardo, del gesto e con caricare le tinte, una civetta da trivio».²⁷ Lo stesso Alberto Nota osservava che la parte «richiede assai maestria; giacché le arti e le lusinghe per trarre altrui nella rete, e per conservare ed accrescere il numero degli adoratori vogliono essere custodite da un contegno nobile, disinvolto e gentile».²⁸ La chiave per evitare la volgarità nel personaggio era la nobiltà nella lusinga. Tale sfida fu senza alcun dubbio raccolta da Ristori che però, considerando il personaggio della *Lusinghiera* una *coquette*, pendant primo-ottocentesco della Célimène di Molière, come afferma in varie note e poi nei *Ricordi*,²⁹ ne vede piuttosto il limite nel suo essere un carattere universale, non radicato in un'epoca della storia, e dunque non restituito alla «realtà della vita che si vive», come invece devono, per lei, essere i personaggi di commedia.

Cogli uomini non si scherza di Gherardi Del Testa è rappresentata in tournée al Théâtre Impérial Italien di Parigi il 24 maggio 1855. Ernesto Rossi vi interpreta Rodolfo, e Adelaide Ristori la giovane vedova Giulia. Recitata in italiano, ne viene pubblicato un sommario in francese (*On ne badine pas avec les hommes*).³⁰ In tale sinossi (la cui redazione è di pertinenza, se non di Ristori, comunque della compagnia), Giulia è definita quale «Célimène au petit pied», un'espressione che equivale a «civetta in formato ridotto», cioè *coquette* trasportata in un ambiente borghese, della ricca borghesia fiorentina. Una nota manoscritta, stesa in preparazione delle tournées nazionali o internazionali,³¹ fornisce dettagli sulle scene: «Camera da ricevere moderna elegantissima, con mobiglio idem. Cantoniera con [segue una parola illeggibile] libri, album».³²

Nel medesimo anno, sempre a Parigi, al Théâtre Impérial Italien (13 agosto 1855), la compagnia rappresenta *I gelosi fortunati* di Giovanni Giraud, una commedia in un atto con soli tre personaggi. In un interno borghese, il personaggio interpretato da Ristori cela i propri sentimenti e si costruisce la propria infelicità, divorata da una gelosia che non vuole confessare. La commedia

27. A. NOTA, *Osservazioni sopra la commedia «La Lusinghiera»*, in ID., *Commedie*, Parigi, Baudry, 1829, to. IV, pp. 385-391: 391.

28. A. NOTA, *Al sig. avvocato Lorenzo Collini*, ivi, pp. 273-275: 274.

29. Cfr. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., pp. 46-47: «La scaltra *Locandiera* non è la *Lusinghiera* del Nota o una *Celimene* dei nostri giorni, come M^{me} Aramente (sic), nelle *False confidenze* del Mariveau (sic), non ha nulla a che fare con una civettuola della scuola moderna francese».

30. Cfr. J. GHERARDI DEL TESTA, *On ne badine pas avec les hommes*, Paris, impr. de Morris, [1855].

31. Lo si evince facilmente dall'elenco ivi riportato delle casse, contenenti costumi e 'scenari' a pezzi o interi.

32. A. RISTORI, *Studi e appunti circa i personaggi rappresentati sulla scena da Adelaide Ristori*, MBA, Fondo Ristori, *Attività teatrale*, cart. 36: *Note di scena*, c. 1v.

sarà ripresa costantemente, specie nelle tournées estere.³³ Fra i numerosi copioni conservati, con traduzioni in varie lingue, quello parigino del 1855 precisa le scene utilizzate: «un salon dans la maison de Frédéric, meublé avec une élégante simplicité», che rendevano immediatamente visibile l'ambientazione borghese della commedia.³⁴

Le due commedie di Gherardi del Testa e Giraud presentano dunque una sorta di dittico della civetteria trasportata nella società borghese contemporanea. Si intuisce la distanza fra tali personaggi e la Giulia-Lusinghiera di Nota (o la Célimène di Molière), e il diverso modo di affrontarli in scena, che insisteva appunto sul loro radicamento nella realtà, anzi nella realtà borghese, cifra espressiva di quel 'naturale' che la commedia, secondo Ristori, doveva ricreare in scena.

2. «Caratteri goldoniani»

Non si capirebbe però come Adelaide Ristori sia giunta a tale convinzione sul necessario legame fra personaggi da commedia e realtà borghese, se non si ricordasse che suo punto di riferimento costante è Carlo Goldoni, l'autore di commedie più frequentemente interpretato fino al 1855. Il *Fondo Ristori* del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova conserva una nota manoscritta autografa, che avrebbe dovuto senza dubbio essere inglobata in un'opera a stampa, cui è apposto il titolo di *Interpretazione dei caratteri goldoniani*.³⁵ Se ne immaginerebbe facilmente una collocazione, che poi non ebbe, nella seconda parte del volume pubblicato nel 1887, *Ricordi e Studi artistici*, un'ipotesi che appare meno infondata se si considera che il giudizio che vi è espresso si ritrova, con qualche taglio e qualche leggera modificazione di forma, proprio in quel volume, sia pure nella prima parte, quella delle memorie di vita artistica, e non in quella analitica sulla costruzione dei singoli personaggi interpretati.³⁶ Nella nota manoscritta si legge:

33. La commedia è regolarmente presentata dal 1855 al 1859. Il 24 giugno 1868, tale titolo fu ripreso per una rappresentazione speciale a New York (in francese) presso il Théâtre Français. Per l'occasione Adelaide Ristori recitò nella parte della serva, la coppia protagonista essendo interpretata dai di lei figli Bianca e Giorgio Capranica.

34. J. GIRAUD, *Les Jaloux heureux*, Paris, Michel Lévy Frères, 1855, p. 3. Nell'edizione della commedia, la didascalia generale è: «L'azione si rappresenta in casa dei sposi» (G. GIRAUD, *Comédie*, Firenze, Jacopo Balatresi, 1825, vol. vi, pp. 186-215: 186).

35. A. RISTORI, *Interpretazione dei caratteri goldoniani*, s.d., MBA, *Fondo Ristori, Scritti di Adelaide Ristori*, b. 6/9, cart. 35, 2 copie, una minuta e un foglio doppio di bella copia.

36. Il passo è infatti inserito nel racconto della tournée parigina del 1855, in riferimento alle due pièces goldoniane allora portate in scena: «Per la terza recita, il 26 [maggio], si dette

Era per me una festa il rappresentare il repertorio del nostro immortale Goldoni. *Gli amori di Zelinda e Lindoro*, *La gelosia di Lindoro* (nelle quali avevo a compagno Ernesto Rossi), *La donna bizzarra*, erano le speciali mie simpatie. Mancavano solo della difficoltà d'interpretazione. Non fu così della *Mirandolina* nella commedia *La locandiera*. Questa parte era la mia prediletta anche perché mi offriva grandi difficoltà per darle il colore dell'epoca. Nell'immedesimarmi in quel personaggio, nel riprodurlo sulla scena, ho dovuto studiare di mettere in azione la maniera dello stile goldoniano e dell'epoca in cui era svolta l'azione. La civetteria di quella scuola era (bisogna ben comprenderlo) totalmente diversa da quella d'oggi. Il colorito doveva necessariamente risentire della naturalezza, direi, convenzionale, principale impronta dei caratteri goldoniani. La scaltra locandiera non va rappresentata come, ad esempio, *La lusinghiera* del Nota, come nelle *False confidenze* di Mariveau (sic) Madame Araminta non ha nulla che fare colla civetteria della scuola moderna francese. La parte di *Mirandolina* fu una tra quelle che più hanno rallegrato la mia carriera d'artista. Per la foggia del vestiario di questa parte [cassato] della *Donna bizzarra*, e di *Mirandolina*, ho sempre insistito perché fosse scrupolosamente mantenuto il carattere dell'epoca.³⁷

Tale nota, pur nella brevità, chiarisce la concezione ristoriana del personaggio comico goldoniano e, più in generale, del personaggio di commedia. Si osserverà anzitutto la facilità che l'attrice afferma di avere avuto nel costruire personaggi tendenti al patetico, come la Contessa della *Donna bizzarra* (commedia goldoniana in cinque atti e in versi, adattamento della *Donna stravagante*, destinata al teatro di società dell'Albergati) e il ruolo della «servetta in grembiale» Zelinda, che fu da Goldoni concepito, a Parigi, per Camilla Veronese, attrice che si distingueva proprio nel patetico.³⁸ La nota non ricorda altre

Un curioso accidente e *La locandiera* del nostro immortale Goldoni. La parte di *Mirandolina* era una delle mie predilette. Nell'immedesimarmi in quel personaggio, nel tradurlo sulla scena, ho studiato di mettere in azione la maniera dello stile goldoniano. La civetteria di quella scuola, bisogna ben comprenderlo, era totalmente diversa da quella di oggi. Il colorito deve assolutamente risentire della naturalezza, direi convenzionale, che è principale impronta dei caratteri goldoniani. La scaltra Locandiera non è la Lusinghiera del Nota o una Celimene dei nostri giorni, come Mme Aramente (sic), nelle *False confidenze* del Mariveau (sic), non ha nulla a che fare con una civettuola della scuola moderna francese» (RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., pp. 46-47). Cfr. supra, nota 29.

37. RISTORI, *Interpretazione dei caratteri goldoniani*, cit. Si è qui riprodotto il testo della bella copia che introduce alcune varianti, per lo più di forma, rispetto alla minuta.

38. La motivazione del successo parigino dalla trilogia delle *Aventures d'Arlequin et Camille* ricondotta alla sapiente mescolanza di comico e patetico e alla capacità degli attori nell'uno e nell'altro registro è già espressa nei resoconti coevi e dai primi storici del *Théâtre Italien*, Desboulmiers e D'Origny. Oltre alla sterminata bibliografia goldoniana, si potrà leggere: F. TAVIANI, *Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte*, «Teatro e Storia», 1, 1986, 1, pp. 25-75. Per una sintesi su comico vs patetico, si veda: G. IOTTI, *Il comico e il patetico*, «Sigma», 2019, 3, pp. 447-465.

pièces goldoniane di cui pure Ristori ha incarnato la protagonista femminile, e cioè *Pamela nubile* (personaggio, di origini romanzesche, che rientra nella medesima tipologia di personaggi femminili patetici), *Le baruffe chiozzotte*, *Il burbero benefico*, *La bottega del caffè*, *Un curioso accidente*, *La sposa sagace*, *Il cavaliere di spirito*,³⁹ molte delle quali significativamente proposte nel 1855 in occasione della prima tournée a Parigi.

Nel *Fondo Ristori* dell'Archivio del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova è conservata poi un'altra preziosa nota manoscritta⁴⁰ che fornisce informazioni sull'allestimento in particolare delle commedie goldoniane. Si apprende così che le scene del *Burbero benefico* comportavano: «Camera signorile con porta in mezzo, assi laterali. Domestici in costume del 1770. Tavolo con calamaio e il tavolino con scacchiera»,⁴¹ e quelle della *Donna bizzarra*: «Camera da ricevere con mobili rococò. Un notajo in costume. 3 servitori in costume».⁴² Vi si noterà l'attenzione per scene e costumi che rimandano all'epoca della vicenda, ma anche i dettagli borghesi della sala e la presenza di mobili e accessori che calano l'azione nella realtà quotidiana.

Altri particolari sulla concezione dei personaggi goldoniani si ricavano dagli interventi sui testi registrati nei copioni o nelle parti levate. Della *Donna bizzarra*, rappresentata dalla compagnia Ristori nel 1862 (30 agosto) al teatro Comunale di Cesena, sono conservati due copioni presentati alla censura, rispettivamente nel 1852 a Forlì e nel 1858 a Napoli, e una parte levata della Contessa (il personaggio interpretato da Ristori).⁴³ Nella parte levata, entro la drastica riduzione delle didascalie goldoniane, si nota l'aggiunta, in IV 3, nella forma di nuove didascalie, di precise indicazioni sulla gradazione del mutamento di sentimenti del personaggio: «con allegrezza/ parla da sé in disparte/ si va comprendendo/ si va intenerendo», una sorta di promemoria dell'attrice che li deve rendere manifesti. La resa dell'agire in scena del personaggio è posta in primo piano, il che conduce all'eliminazione di battute o parti di battute che, descrivendo a parole l'azione che il personaggio sta compiendo, risultano

39. Fra i titoli goldoniani proposti dalla compagnia figura anche *Il Molière*, rappresentata il 28 agosto 1864 a Catania e, quindi, il 7 novembre del medesimo anno ad Alessandria d'Egitto, ma Adelaide Ristori non vi recitò, come si apprende dalle annotazioni dei *Diari* dell'attore Borghi e di Giorgio Capranica (MBA, *Fondo Ristori, Diari*, rispettivamente: 37: *Diario di Giovanni Maria Borghi*, Giornale. Dal primo di luglio 1864 fino a tutto febbraio 1866, busta 5.4; 17: *Diario di Giorgio Capranica*, vol. I, 1864, busta 5.2).

40. RISTORI, *Studi e appunti*, cit. Cfr. supra nota 32.

41. Ivi, c. 1v.

42. Ibid.

43. MBA, *Fondo Ristori, Attività teatrale*, cart. 74, 75; 109. Il copione presentato alla censura a Napoli nel 1858 non mostra interventi, mentre in quello presentato alla censura a Forlì nel 1852 si segnalano piccoli tagli.

ridondanti.⁴⁴ Per quel che riguarda la costruzione della protagonista della *Gelosia di Zelinda e Lindoro*, i tagli registrati nel copione conservato⁴⁵ si giustificano all'interno di un disegno drammaturgico che tende ad asciugare il testo, con la soppressione di dialoghi e di monologhi giudicati eccessivamente patetici. Grazie agli ampi passi cassati, vengono messi in primo piano alcuni momenti ad effetto, come per esempio nella chiusura del secondo atto, in cui la gag di Roberto che nell'entrare in scena viene colpito dalle pere che Lindoro sta lanciando contro Mingone che fugge, non è diluita da spiegazioni e interventi dialogici successivi dei personaggi, essendo eliminate la fine della scena e l'intera scena seguente (la 19). Un taglio importante riguarda poi la battuta di Zelinda che chiude la commedia, e cioè il congedo dal pubblico: la Zelinda di Ristori rimane personaggio, non abbandona mai il piano della finzione per ridiventare l'attrice che parla al pubblico; la rappresentazione mira, dall'inizio alla fine, alla produzione di un effetto di realtà. Eliminati sono anche alcuni interventi patetici di Zelinda, probabilmente per una questione di credibilità del personaggio, per via della sua appartenenza sociale: i tagli riguardano le battute che seguono l'azione di Lindoro che straccia il ventaglio dono di Don Flaminio (II 16), come anche il dialogo fitto di domande, in cui Zelinda, con baule, pateticamente dichiara di dovere partire perché non più amata (III 6).⁴⁶

3. La difficoltà di *Mirandolina*. Concezione di un modello ideale di interpretazione

Si è visto come Adelaide Ristori considerasse di facile interpretazione questi personaggi goldoniani,⁴⁷ mentre, per sua stessa dichiarazione, la *Mirandolina* della *Locandiera* rappresentava una difficoltà di costruzione. Va detto che una tale difficoltà è sottolineata proprio per evidenziare una sfida vinta, come mostra il fatto che tale personaggio sia di gran lunga il più frequentato in commedia da Ristori, dato che la commedia, come confermato dal *Reperto-*

44. Eliminata è, ad esempio, una battuta della Contessa («Scrivere io vorrei», IV 4) inutile, dato che la didascalia precisa che il personaggio già sta «scrivendo con un poco d'impazienza».

45. MBA, *Fondo Ristori, Attività teatrale*, cart. 73.

46. Altri tagli riguardano le spiegazioni verbose di Fabrizio a Zelinda su azioni di altri personaggi interpretate in modo equivoco (III 6), il monologo di Fabrizio (III 7), alcune battute del dialogo fra Filiberto e Tognino (III 9), alcune battute del dialogo fra Flaminio e Barbara riguardo il loro matrimonio (III 12), alcune battute del dialogo di Zelinda che chiede a Don Flaminio di lasciare la cantatrice (III 15), quindi in III 16 sono cassate alcune esclamazioni patetiche di Zelinda.

47. Cfr. supra, nota 37. Non è possibile esaminare il lavoro condotto da Adelaide Ristori sui testi per gli altri personaggi goldoniani da lei interpretati, non essendo conservati né copioni né parti levate per le altre commedie.

rio, viene proposta quasi ogni anno in tournée, dal 1855 al 1869. La difficoltà riguarda la modalità di dare a vedere la civetteria di Mirandolina senza cadere in clichés inadatti all'epoca storica di riferimento. Chiave di lettura del personaggio è, suggerisce Ristori, quella 'naturalizza' che è propria di tutti i caratteri goldoniani insieme con il loro forte legame con la società del loro tempo. Di qui l'esigenza della storicità del costume teatrale da un lato, come ribadito nella nota autografa sopra citata sull'*Interpretazione dei caratteri goldoniani*, e la necessità di restituire un'interpretazione consona a quella naturalizza. Appare chiaro che, entro la contrapposizione convenzionale commedia/tragedia, Ristori consideri di dover opporre la concretezza del personaggio da commedia all'universalità mitica o archetipica del personaggio tragico. Non stupirà allora l'assenza, nel repertorio, della commedia di carattere, ove il carattere tenda all'universalità e si ponga fuori da un legame necessitante con il proprio tempo. La commedia è naturalizza, realtà, concretezza, storia: è tutto questo che l'artista in commedia deve incarnare.

Sull'interpretazione ristoriana di Mirandolina, fonti importanti sono, oltre che i copioni e le parti levate conservati, le pubblicazioni del testo della commedia che appaiono, in occasione delle varie tournées europee ed extraeuropee, nelle lingue dei paesi ospiti per facilitare la comprensione di un pubblico di lingua non italiana. A Parigi, nel 1855 viene pubblicata una sinossi dettagliata, scena per scena, in lingua francese;⁴⁸ nel 1856, viene invece stampata una brochure che contiene il testo dell'opera rappresentata, e cioè il testo goldoniano in italiano accompagnato, in risguardo, da una traduzione francese apprestata da Alteve Morand et S. Galeaz.⁴⁹ Il primo dettaglio che dà un'indicazione importante sul modo di mettere in scena la commedia e di interpretare il personaggio di Mirandolina è contenuto nella precisazione cronologica aggiunta nella didascalia generale goldoniana («La scena si rappresenta in Firenze, nella locanda di Mirandolina») che diviene nella sinossi: «La scène est à Florence, dans l'auberge de Mirandolina, à la fin du dernier siècle», e nel libretto del 1856: «La scène se passe à Florence, en 1753, dans l'hôtel de Mirandolina».⁵⁰

48. Cfr. *L'hôtesse (La locandiera). Représentée à Paris, le 26 mai 1855, sur le Théâtre Impérial Italien par la compagnie dramatique au service de Sa Majesté le Roi de Sardaigne*, Paris, Morris et Comp., 1855.

49. Cfr. *La locandiera (l'hôtelière). Comédie en 3 actes, par Carlo Goldoni. Traduction française, par Alt[ëve]. Morand et S. Galeaz, Représentée au Théâtre Italien de Paris par la compagnie dramatique dirigée par M. Louis Bellotti-Bon*, Paris, Michel-Lévy frères, 1856.

50. Cfr. le note 48 e 49. Miei i corsivi.

La sinossi del 1855, condotta su un esemplare manoscritto preparato prima della rappresentazione e fornito quindi al tipografo francese,⁵¹ restituisce nel suo insieme la visione scenica dello spettacolo, prova ulteriore del fare artistico – quasi proto-registico – di Ristori che tutto controlla, ben al di là della propria interpretazione di un singolo personaggio. In tale sinossi si ha anzitutto una descrizione di quel che vede lo spettatore, descrizione che procede, nell'ordine, dall'ambientazione ai personaggi che la popolano, quindi si passa alla narrazione prima di quel che fanno e poi di quel che dicono tali personaggi. Per essere efficace la descrizione ricorre a *raccourcis* che utilizzano immagini culturali immediatamente decodificabili dal pubblico francese. È proprio in tale operazione di traduzione culturale che Mirandolina, «*maîtresse du logis*» diviene «*Célimène en tablier*», una definizione – simile a quella di «*Célimène au petit pied*» utilizzata per la Giulia del Gherardi Testa in una brochure del medesimo anno – che è impiegata per presentare il personaggio di Mirandolina al momento del suo primo apparire in scena (I 4). Mirandolina è dunque definita da due riferimenti culturali fra loro opposti: *Célimène* la *coquette* da commedia, carattere molieriano e tendente all'universale, e la padrona di locanda («*maîtresse du logis*») rappresentante della borghesia settecentesca dipinta da Goldoni. La duplice definizione rinvia all'universale del carattere da un lato, e all'incarnazione del carattere in un'epoca e in una classe sociale precisa d'altro lato. Il «*tablier*» esprime metaforicamente il valore tutto borghese del lavoro, e traduce visivamente la distanza dal modello comico francese di *coquette*.

Nel 1856, la pubblicazione del copione nella sua interezza, insieme con la traduzione francese,⁵² mostra che, per fare di Mirandolina, con la sua seduzione borghese, il centro assoluto dello spettacolo, erano stati apportati tagli alle scene con le comiche finte nobili Ortensia e Dejanira,⁵³ nonostante, contrariamente alle abitudini di rappresentazione della *Locandiera* nell'Ottocento,⁵⁴ tali personaggi fossero presenti nella versione scenica ristoriana. Della *Locandiera* sono conservate anche due parti levate, una di Ortensia, che conferma come

51. Lo dimostrano i numerosi errori che si spiegano con la mancata comprensione della grafia dello scrivente.

52. Della *Locandiera*, vista la frequenza di rappresentazione in tournées internazionali, vi sono molti copioni a stampa. Oltre a quelli stampati a Parigi (citati alle note 48 e 49), ho consultato quello stampato a Vienna nel 1856 (testo in lingua italiana e traduzione in tedesco), un altro Parigi 1860, quindi Rio de Janeiro 1869 (solo in traduzione francese).

53. Presenti nelle scene 17-22 dell'atto I; nell'atto II tutte le scene con Ortensia e Dejanira sono eliminate (si passa dalla scena 9 alla 15), il personaggio di Dejanira riappare solo successivamente, in III 10.

54. Cfr. T. MEGALE, *Mirandolina e le sue interpreti: attrici italiane per «La Locandiera» di Goldoni*, Roma, Bulzoni, 2008.

il personaggio apparisse solo nell'atto I, e una di *Mirandolina*.⁵⁵ Quella di *Mirandolina* evidenzia alcuni tagli: le didascalie sono ridotte a quelle, essenziali, che indicano un'azione precisa del personaggio o la manipolazione di un oggetto (come le didascalie delle celebri scene con il ferro di III 4-6) e anzi ne vengono aggiunte alcune con funzioni analoghe (ad esempio: II 4 «MIRANDOLINA È permesso? *Con piatto* [...] Per obbedirla. *Siede* [...] Alla salute di tutto quello che dà piacere al signor Cavaliere. *Beve*», II 12 «MIRANDOLINA Signore. *Con foglio*»). Anche il costume della *Mirandolina* ristoriana, oggi perduto, ma conservato fino agli anni Sessanta,⁵⁶ sintetizza quel 'naturale' del personaggio borghese di questa «*Célimène en tablier*».

La concretezza realistica con preciso riferimento all'epoca del personaggio è un'interpretazione che finisce per divenire un tratto distintivo della recitazione di Adelaide Ristori non solo per i personaggi goldoniani, ma altresì per tutti i personaggi da commedia, tanto che proprio tale esperienza guida l'attrice nella creazione del personaggio marivaudiano di *Araminta delle False confidenze*. La confusione tutta italiana di leggere Marivaux cercandovi Goldoni,⁵⁷ già riscontrabile in colui che per primo allestì sulle scene italiane *Le false confidenze*, cioè Salvatore Fabbrichesi⁵⁸ (del cui adattamento in italiano peraltro Ristori si serve senza sapere che sia da attribuire a tale capocomico),⁵⁹ è ben presente nella visione che l'attrice propone del personaggio marivaudiano. Il parallelismo che Ristori stabilisce nell'affermare che «*Mirandolina non è la Lusinghiera del Nota*. Così come *Araminta non è la coquette della com-*

55. MBA, *Fondo Ristori, Attività teatrale*, cart. 110, 111.

56. Se ne veda la descrizione in *Mostra dei costumi di Adelaide Ristori*, catalogo della mostra a cura di A. D'AMICO, Venezia, Ente manifestazioni genovesi-Teatro Stabile di Genova, 1967, p. 50, n. 181. Una riproduzione fotografica e una diapositiva a colori sono conservate al MBA di Genova. Se ne può vedere una riproduzione in bianco e nero nel volume: MEGALE, *Mirandolina e le sue interpreti*, cit., p. 195.

57. Cfr. P. RANZINI, *Il paradigma Goldoni nelle regie di Marivaux sulle scene italiane del Novecento*, in *Prima e dopo Goldoni. Fenomenologie, strategie e modelli del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di R. CAPUTO, L. MARITI e F. NARDI, Roma, Universitalia, 2019, pp. 201-220.

58. Salvatore Fabbrichesi allestì la pièce, che tradusse e adattò, a Napoli al teatro Nuovo nel 1816. Il testo del suo adattamento fu pubblicato più tardi, nel 1829, nella collana «Teatro moderno di tutte le colte nazioni ovvero Scelta collezione de' più recenti ed applauditi teatrali lavori» (Venezia, presso Giuseppe Picotti). Cfr. P. RANZINI, *Traduire pour la scène au XIX^e siècle: Le voyage italien des «Fausses confidences» de Marivaux*, «*Théâtres du monde*», 2018, 28, pp. 207-240.

59. Adelaide Ristori utilizzò l'edizione di Milano, Visaj, 1833, che riproduce l'edizione del 1829, senza mai citare il nome di Fabbrichesi. Il copione presentato nel dicembre 1856 alla censura a Napoli è conservato in MBA, *Fondo Ristori, Attività teatrale*, cart. 102. Cfr. RANZINI, *Le 'copione' des «False Confidenze»*, cit.

media francese moderna»⁶⁰ la porta a concludere che per Araminta occorresse ripetere quella traduzione nella concretezza borghese del personaggio che aveva proposto per Mirandolina, per cui la civetta da carattere universale era divenuta la seduttrice padrona di locanda, una «Célimène en tablier». Nell'interpretare in scena entrambi i personaggi, Ristori volle evitare i clichés della civetteria per ispirarsi a un'altra convenzione: quella del naturale, del realistico mediano e borghese che, da cifra percepita quale caratteristica del personaggio goldoniano, era per lei divenuta la qualità essenziale del personaggio da commedia *tout court*. Ispirandosi alla Mirandolina goldoniana, la costruzione ristoriana del personaggio di Araminta si fonda sulla volontà di rendere la psicologia femminile attraverso elementi essenziali (azioni, mimiche e parole) che ne esprimano l'appartenenza sociale. Va detto che, in questo caso, Ristori interviene sul testo, in traduzione, rimaneggiando ampi passi, in genere punti nodali della pièce, come per esempio il dialogo in cui Araminta cerca di fare confessare a Dorante il suo amore per lei con lo stratagemma della dettatura della lettera (II,12).⁶¹

Considerando che i due personaggi hanno più di un punto in comune che giustifica una analoga interpretazione in scena, Ristori finisce per restituire una lettura 'goldoniana' della pièce di Marivaux. Quando, nel 1857, Adelaide Ristori rappresenta *Le false confidenze* al Théâtre Impérial Italien di Parigi, i resoconti apparsi nella stampa francese sono impietosi nel considerare del tutto errata una tale interpretazione del personaggio marivaudiano:

Celle-ci est peut-être la veuve Araminte – la vedova Araminta comme dit l'affiche des Italiens – mais elle n'est pas, à mon avis, l'Araminte de Marivaux. [...] elle a voulu faire un Marivaux vrai. [...] Les *Fausse confidences*, que nous a données jeudi la Comédie Italienne, ressemblent beaucoup plus à l'*Hôtelière* et au *Bourru bienfaisant* de Goldoni qu'aux *Fausse confidences* que nous sommes habitués à voir.⁶²

Il volere radicare nella realtà borghese della commedia i personaggi marivaudiani aveva sortito l'effetto di una rappresentazione di una commedia dal sapore goldoniano. La concezione ristoriana del personaggio di commedia la riporta costantemente a Goldoni, né le consente di interessarsi a caratteri uni-

60. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., pp. 46-47 (cfr. supra, nota 29); RISTORI, *Interpretazione dei caratteri goldoniani*, cit. (cfr. supra, nota 37).

61. Le correzioni mirano a sottolineare l'ansia crescente di Dorante di fronte al tono implacabile di Araminta. La riscrittura ristoriana è volta a mettere in rilievo il proprio ruolo, le battute sono immaginate a partire dalla psicologia del suo personaggio e quindi dal modo in cui intendeva interpretarlo sulla scena. I resoconti critici apparsi nella stampa francese coeva si soffermano spesso sul talento mostrato da Ristori in tale scena.

62. Feuilleton della «*Gazette de France*», 2 Juin 1857.

versali. Probabilmente per tale ragione Ristori si avvicina a Molière solo, per così dire, trasversalmente.

4. *Realtà borghese vs carattere universale: Célimène en tablier, La serva di Molière e Lady Tartuffe*

L'attrice non interpretò mai un personaggio di Molière. Il *Fondo Ristori* del Museo Biblioteca dell'Attore conserva una parte levata di un personaggio di serva, Marina, di un componimento, di autore ignoto, dal titolo *La serva di Molière*,⁶³ in cui il drammaturgo è il personaggio principale, non l'autore.⁶⁴ Ristori ha portato in scena un personaggio ispirato all'ipocrita Tartuffe con *Lady Tartuffo* di Déphine de Girardin, una commedia rappresentata alla Comédie-Française nel 1853,⁶⁵ la cui protagonista, Mme de Blossat, è una sorta di Tartuffe al femminile. L'autrice francese intendeva, nella sua commedia, passare dal contingente al tipo universale, senza riuscirvi visto che la commedia fu aspramente criticata, fra gli altri da Théophile Gautier, proprio per l'ambientazione realistica e borghese. Ristori, attratta forse da tale ambientazione, porta in scena la commedia nel 1870, a Firenze. Una «libera versione» della commedia fu pubblicata nel 1853 da Leone Fortis.⁶⁶ Il copione ristoriana conservata⁶⁷ mostra differenze significative rispetto al testo di Fortis che fanno ipotizzare che si fondi direttamente sull'originale francese o che almeno collazioni con esso la traduzione italiana edita. Soprattutto, la commedia è qualificata, nel copione Ristori, come 'dramma', una definizione che non è presente né nell'originale francese, né nella versione italiana di Fortis, che definiscono invece l'opera quale commedia. Il significato di tale variazione è da collegare all'interpretazione (nel duplice senso di lettura e restituzione sulla scena) del personaggio della protagonista incarnata da Ristori. Anche se non vengono meno i riferimenti alla realtà e all'epoca storica della vicenda, come mostra la pre-

63. MBA, *Fondo Ristori, Attività teatrale*, cart. 119.

64. Non è stato possibile accertare se, e quando, Adelaide Ristori abbia portato in scena tale commedia. Si osserverà che solo nel 1868 è attestata una sua interpretazione di una parte di serva di commedia: la Maria dei *Gelosi fortunati* per la recita con i figli al Théâtre Français di New York. Per quanto riguarda il testo della *Serva di Molière*, la presenza fra i personaggi di Don Pirlone suggerisce che il componimento si ispirasse al *Molière* di Goldoni.

65. Cfr. É. DE GIRARDIN, *Lady Tartuffe, comédie en 5 actes et en prose*, Paris, Michel Lévy frères, 1853.

66. *Lady Tartuffo*, Milano, Borroni e Scotti, 1853. La definizione («libera versione») appare nella copertina, sostituita nel frontispizio interno da «traduzione».

67. MBA, *Fondo Ristori, Attività teatrale*, cart. 70.

cisione delle didascalie presenti nel copione,⁶⁸ in *Lady Tartufo* Ristori dovette indovinare la tendenza all'universale del carattere (un po' come la *coquette* nella *Lusinghiera*) ricercata dall'autrice francese, tanto da non considerarlo un personaggio da commedia secondo la personale definizione che era venuta costruendo negli anni sul modello goldoniano.

L'*excursus* fra diverse realizzazioni ristoriane del personaggio da commedia pone in evidenza l'importanza della commedia borghese o goldoniana quale costante modello di riferimento, utilizzato anche per personaggi appartenenti a un universo estetico diverso. Se patetismo, versi e passioni accese facilitarono l'approccio per la costruzione di alcuni personaggi per via della percezione di una continuità con i personaggi tragici, rispetto a cui la realizzazione doveva però farsi su un tono minore, la particolare interpretazione dei personaggi di commedia condusse Ristori a fare risaltare rispetto a essi piuttosto una incolmabile distanza nella concezione e nella costruzione in scena. Per questo alla facilità della *Donna bizzarra* Adelaide Ristori preferì la difficoltà di *Mirandolina*.

68. Atto I: «Salotto elegante, cammino alla prima giunta, tavolo rotondo dalla stessa parte, a finestra un canapé ed un inginocchiatoio. Altro tavolo da lavoro in fondo a dritta, due porte laterali. Porta in mezzo, canape a destra»; atto V: «Gabinetto nell'arte Wagram. In fondo una gran porta che dà in una vasta sala di compagnia. A dritta una porticina caminetto con fuoco acceso».