

GIULIA TADDEO

«UNE GRANDE DANSEUSE»: CORPO E MOVIMENTO  
NELLA *MEDEA* DI ADELAIDE RISTORI

Nel maggio 1858 Adelaide Ristori torna per la quarta volta a Parigi. Tra gli spettacoli presentati dalla Compagnia Drammatica Italiana figura, come ripresa, *Medea*, su testo di Ernest Legouvé tradotto in italiano da Giuseppe Montanelli. Questo spettacolo aveva costituito il grande successo della tournée parigina del 1856:<sup>1</sup> attorno alla parte di Medea (che la divina Rachel aveva rifiutato perché, pare, caratterizzata da una troppo vigorosa pantomima),<sup>2</sup> Ristori aveva plasmato una figura di donna umiliata dal tradimento del marito, lacerata da quello dei figli e, pertanto, condotta all'infanticidio. Sin da subito *Medea* aveva riscosso un successo clamoroso, tanto da spingere Ristori a presentarlo all'inizio di ogni tournée successiva, pezzo d'apertura dal sicuro impatto emotivo in cui l'attrice dispiegava non solo potenza e duttilità vocali, ma costruiva anche una faticosa partitura di movimento.<sup>3</sup>

Nel commentare la *Medea* del 1858, Théophile Gautier, sincero ammiratore e osservatore attento dell'arte di Ristori, paragona il movimento espressivo dell'attrice con quello della danzatrice Fanny Elssler, protagonista del balletto romantico, ritiratasi dalle scene nel 1851. Prima che per il paragone con Elssler, lo sguardo di Gautier è interessante perché si concentra sul fatto che, nel tempo, Ristori aveva sviluppato la capacità di farsi comprendere dal pubblico anche senza ricorrere alla parola. Secondo una pratica consueta nell'arte del Grande Attore, chiamato a esibirsi davanti a platee che non capivano l'ita-

1. Sul debutto parigino di *Medea* si vedano almeno: E. ADRIANI, *La Medea di Adelaide Ristori: un esempio della drammaturgia di un grande attore*, in *Il teatro dei ruoli in Europa*, a cura di U. ARTIOLI, Padova, Esedra, 2000, pp. 167-214; F. PUCCIO, *Medea sulla scena moderna. La tragedia di Ernest Legouvé nell'allestimento parigino di Adelaide Ristori*, «Drammaturgia», xx / n.s. 10, 2023, pp. 109-122.

2. Cfr. T. VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una compagnia drammatica dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 130-131.

3. Cfr. L. MARIANI, *Sull'utilità della Storia delle donne per rileggere il protagonismo di Adelaide Ristori*, «Drammaturgia», xx / n.s. 10, 2023, pp. 13-29: 19.

liano, Ristori aveva sviluppato una «prodigieuse mimique»: «son front, ses yeux, ses joues, sa poitrine, ses bras, ses pieds, jusqu'aux plis de son manteau, tout parle, tout exprime, tout est éloquent chez elle. Le vers qu'elle prononce est presque une redondance; on sait déjà ce qu'elle pense, ce qu'elle va dire».<sup>4</sup> Di qui l'analogia con Fanny Elssler:

Dans nos souvenirs, nous ne trouvons que Fanny Elssler qui ait possédé à ce point le talent de rendre des passions par le jeu du masque, les mouvements et les poses. Elssler contenait une grande tragédienne, de même que Mme Ristori contient une grande danseuse. – Pour convertir tout le monde à notre opinion bizarre en apparence, il faudrait seulement que l'illustre Italienne jouait à quelque bénéfice, *Fenella*, *Nina*, ou *la Somnambule*.<sup>5</sup>

Secondo Gautier, se Ristori interpretasse la parte della protagonista in balletti-pantomimi come *Nina ou la folle par amour* e *La Somnambule*,<sup>6</sup> o in un'opera come *La Muette de Portici* (in cui la parte principale era di tipo pantomimico) sarebbe efficace come una danzatrice, anzi dimostrerebbe di essere lei stessa una «grande danseuse».

In questo contributo si utilizzeranno le considerazioni di Gautier come spunto per cogliere la dimensione *danzante* della recitazione di Ristori in *Medea*, concentrandoci dunque sul movimento del corpo nel tempo e nello spazio. Accanto allo sguardo di Gautier, si considererà anche quello di altri due protagonisti della danza ottocentesca: il danese August Bournonville che, come ha ricordato Franco Perrelli,<sup>7</sup> è stato osservatore dell'arte ristoriana, e l'italiano Carlo Blasis, le cui riflessioni sul concetto di *grazia* possono essere utili per indagare anche l'arte di Ristori.

### 1. I movimenti di *Medea*

Non vi è dubbio che il movimento del corpo costituisca una componente centrale dell'arte di Adelaide Ristori. Tanto le fonti primarie quanto quelle secondarie lasciano emergere, su questo aspetto, una dualità che attraversa tutto

4. T. GAUTIER, *Revue dramatique*, «Le moniteur universel», 12 avril 1858. Tutte le recensioni sulla *Medea* del 1858 sono state consultate presso il *Fondo Adelaide Ristori* del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova (d'ora in poi MBA, *Fondo Ristori*), *Ritagli stampa*, vol. 10.

5. Ibid.

6. *Nina ou la folle par amour*, musiche di Louis Persuis, coreografie Louis Milon, 1813; *La Somnambule, ou l'Arrivé d'un nouveau seigneur*, musiche di Ferdinand Hérod, coreografie di Jean Aumer, 1827; *La Muette de Portici*, musiche di Daniel Auber, 1828.

7. Cfr. F. PERRELLI, *Echi nordici di attori italiani*, Firenze, Le Lettere, 2004, pp. 17-49.

il complesso delle interpretazioni ristoriane: da una parte il vigore, l'intensità, l'irruenza, dall'altra la compostezza delle linee e la plasticità delle forme. Questa contrapposizione connota anche la partitura di movimento elaborata in *Medea*, che analizzeremo comparando diverse tipologie di fonti: la rassegna stampa, i copioni e le indicazioni di poetica vergate dalla stessa Ristori in *Ricordi e Studi artistici*.<sup>8</sup> L'intento è quello di rintracciare i procedimenti con cui, per dirla con Ferdinando Taviani, Ristori «modella la propria presenza, e quindi l'attenzione degli spettatori», così creando «una sorta di 'seconda natura', di 'corpo finto' (nel senso di 'fatto ad arte')».<sup>9</sup>

Per cogliere le strategie con cui Ristori modella il proprio *corpo finto* occorre osservare più livelli. Il primo riguarda la sfera dei paragoni impiegati per descrivere la sua arte recitativa. La rassegna stampa abbonda innanzitutto dei richiami al mondo animale: stando alle cronache,<sup>10</sup> l'attrice ruggisce come una leonessa, assume pose di pantera e serra le labbra di vipera, facendo emergere una qualità dell'azione di cui si trova traccia anche nel testo di Legouvé e nei *Ricordi e Studi artistici*.<sup>11</sup> A proposito di quest'ultimo testo, vale forse quanto affermato da Taviani, quando osserva che, nel momento in cui riflettono sulla propria arte, gli attori assumono un punto di vista analogo a quello degli spettatori:<sup>12</sup> le dichiarazioni di Ristori sul carattere ferino della propria interpretazione risultano speculari a quelle contenute nella stampa, quasi che l'attrice trovasse nelle parole dei commentatori uno specchio nel quale vedersi, (ri)pensarsi e (ri)definirsi. Complementare alla dimensione dell'animalità è quella relativa alle arti visive, attraverso i paragoni con la scultura e con la pittura: dalla *Medea* di Pompei a quella di Eugène Delacroix, passando per la *Teti* di Ingres, le robuste *Madonne* con bambino di Michelangelo e la pittura vascolare antica, simili riferimenti riconducono il fuoco animale di Ristori

8. Cfr. A. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici di Adelaide Ristori*, Torino-Napoli, Roux & C., 1887.

9. F. TAVIANI, *Attore*, in *Universo del corpo*, Roma, Treccani, 1999, ora consultabile all'indirizzo: [https://www.treccani.it/enciclopedia/attore\\_\(Universo-del-Corpo\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/attore_(Universo-del-Corpo)/) (ultima consultazione: 26 agosto 2024).

10. Questi aspetti emergono ad esempio in P. BUSONI, ritaglio senza titolo, «L'illustration», 19 avril 1856 o in J. LUCAS, ritaglio senza titolo, «Chronique de France», 20 avril 1856. MBA, *Fondo Ristori, Ritagli stampa*, vol. 4.

11. Per ragioni di spazio, non sarà preso in considerazione il materiale iconografico relativo a *Medea*, anche se sarebbe interessante un'analisi che paragoni almeno, da un lato, le fotografie realizzate in studio e, dall'altro, le caricature pubblicate sulla stampa.

12. Cfr. F. TAVIANI, *La poesia dell'attore ottocentesco*, in *Le visioni del teatro. Scritti sul teatro dell'Otto e Novecento*, a cura di M. SCHINO, Roma, Bulzoni, 2021, p. 87.

nell'alveo dell'Arte, ricordando come, pur negli scoppi della passione, il corpo dell'attrice rimanga addestrato e sottomesso alle leggi del decoro.<sup>13</sup>

Un secondo livello d'analisi consiste nel ripercorrere alcune sequenze della partitura di movimento di *Medea*, non tanto per cogliere una ipotetica (e inatingibile) successione di forme e pose, quanto per ipotizzare alcune strategie con cui l'attrice plasma la qualità della propria presenza scenica: la dialettica posa/moto, lo sguardo, l'uso dello spazio, il lavoro sulle diverse scale di grandezza del gesto, le opposizioni. Tentiamo dunque di rintracciare questi procedimenti.

La sequenza che collega l'ingresso di Medea (atto I, scena 4)<sup>14</sup> con la fine del primo atto sembra strutturata sulla dialettica fra la posa e il suo scioglimento: quando il corpo di Ristori si ferma non congela la tensione del gesto, ma, nella stasi, continua ad accumularne, tanto che poi occorre passare a un nuovo movimento o far calare il sipario. Dopo essere entrata clamorosamente in scena nella posa scultorea che, sofferente e con i figli attaccati al corpo, ne fa un'epifania della maternità, Medea dialoga con Creusa, alla quale narra le proprie vicende. Le cronache e i *Ricordi e Studi artistici* non pongono particolare enfasi su questo momento, nel quale la tensione drammatica non è ancora all'apice e si aprono spiragli di tenerezza fra le due donne. Le parole di Medea raccontano di una fanciulla in balia dell'amore: prima combatte contro il proprio corpo, che non può non farla sorridere e guardare ardentemente l'amato, non appena questi si palesi; poi, disperata, scappa in piena notte dal palazzo in cui è cresciuta, attraversa piangendo le stanze di sempre e depone una ciocca dei propri capelli, come omaggio, accanto al letto della madre.

Tutto vira al patetico, portando in primo piano le fragilità della protagonista. Doveva allora essere percepito come un forte stacco il passaggio in cui, qualche battuta più avanti, Medea confessa di temere che il proprio amato sia in realtà di un'altra. Una gelosia sorda, logorante, che l'accomuna a Creusa, a sua volta preda dei dubbi sul suo futuro sposo. Medea, però, intuisce che è Creusa l'oggetto del proprio odio e, stuzzicata da una battuta dell'altra, si trasforma in una belva spietata. Quando Creusa le chiede cosa farebbe se cogliesse i due amanti in flagrante, Medea risponde: «Che farei / Loro?... Che fa nel cupo della selva / Il leopardo, allor che in subitane / Salto, ruggendo di terribil gioia! Precipite qual folgore ghermisce / La preda, e in suo speco la porta,

13. Secondo quanto si legge, tra gli altri, in P. DE SAINT VICTOR, *Théâtres*, «La presse» 13 avril 1856 o in T. GAUTIER, *Revue dramatique*, «Le moniteur universel», 14 avril 1856. MBA, *Fondo Ristori, Ritagli stampa*, vol. 4.

14. Per tutte le citazioni del testo di Legouvé si è fatto riferimento al copione a stampa con testo francese a fronte del 1856 (Paris, Michel Lévy Frères) custodito in MBA, *Fondo Ristori, Copioni*, n. 87.

e i membri sanguinanti ne squarta a brano a brano». <sup>15</sup> Creusa lancia un grido d'orrore e Medea, insospettata, aggiunge: «Che dicesti allor d'esser gelosa?». <sup>16</sup>

La tensione cresce esponenzialmente e scoppia intrecciandosi con una sequenza gestuale su cui Ristori si sofferma nei *Ricordi e Studi artistici*. Alla domanda di Creusa, «Rispondevo guardandola con occhio bieco, e prendendola per mano, la facevo avanzare fino alla ribalta». E, rispetto alle battute successive: «Pronunciavo questi ultimi versi coll'espressione di una belva che sta per isfamarsi, e facendo col gesto l'atto di sbranare la mia preda, rimanevo con la persona e col volto in atteggiamento, che incuteva spavento ed orrore». <sup>17</sup>

Creusa è trascinata alla ribalta da Medea, che le pianta addosso gli occhi minacciosi. Medea le è vicina, la sovrasta fisicamente e, dopo aver mimato l'atto di sbranare una preda, si immobilizza in una posa spaventosa. La rivale si sente talmente minacciata che non può non prorompere in un grido, non si sa se per esprimere terrore o per interrompere la tensione che la opprime.

La sequenza che va dall'ingresso di Medea fino a questo punto (atto I, scena 4) è dunque incastonata all'interno di due pose: la prima ieratica, mariana, mostrata lentamente e quasi ostesa; la seconda che arriva dopo un rapido crescendo di tensione, in margine a un dialogo improntato a toni patetici e preparata da un atteggiamento del corpo brutale, estremo. Due pose diversissime, che rendono plastici quegli «eccessi, sia in amare, come in odiare» <sup>18</sup> che, per Ristori, costituivano il filo rosso della sua interpretazione.

Entra in scena Orfeo (atto I, scena 6) e, in un dialogo concitato con Medea, si scopre che Giasone è vivo e sta per sposare Creusa: la tensione precedente non si è ancora spenta, quando Medea passa subitaneamente dalla gioia per la buona salute di Giasone (che «faceva sfavillare il mio volto»), <sup>19</sup> all'ira contro Creusa, specie dopo che questa pronuncia le battute «Sì, l'amo! E sposo mio doman dirallo / Il sacerdote». <sup>20</sup> Siamo dinanzi a un crescendo, costruito sulla base dell'energia già accumulata, che scoppia in una posa ricordata praticamente in tutte le recensioni: quella col dito puntato contro Creusa («Ei! Sposo tuo... Vedremo»), <sup>21</sup> dopo la quale il sipario cala lentamente, lasciando che, come nei quadri conclusivi caratteristici del genere *mélo*, la scena si imprima nel ricordo degli spettatori. Grazie a quest'ultima posa si compie la parabola iniziata con

15. E. LEGOUVÉ, *Medée. Tragédie en trois actes et en vers*, trad. it. di J. MONTANELLI, Paris, Michel Lévy Frères, 1856, p. 50.

16. Ibid.

17. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 241.

18. Ibid.

19. Ivi, p. 242.

20. LEGOUVÉ, *Medée*, cit., p. 58.

21. Ibid.

l'ingresso in scena di Medea: le pose scandiscono ritmicamente l'azione, favoriscono l'apparire dei diversi volti della protagonista e, alternandosi con moto e dialogo, disegnano il complessivo diagramma dell'energia.

Adelaide Ristori impiega poi il proprio sguardo come potente dispositivo drammaturgico, che disegna precise geometrie spaziali e costruisce dinamiche di relazione con gli altri personaggi. Significativa in tal senso è la scena terza del secondo atto, che accoglie il confronto tra Medea e Giasone. Qui, il dialogo mira a chiarire le condizioni di Giasone a Medea: partire e lasciare i figli a lui e Creusa. Il testo di Legouv e e i *Ricordi e Studi artistici* non suggeriscono particolari movimenti o spostamenti nello spazio. Le battute, le didascalie e le osservazioni della stessa Ristori, al contrario, fanno convergere l'attenzione proprio sullo scambio di sguardi. Quando si incontrano, Giasone volge altrove il viso, quasi per non incrociare gli occhi di Medea o, si chiede la donna, come se non la riconoscesse; addirittura, Medea teme che le sofferenze l'abbiano cos  sfigurata da renderla irriconoscibile e si rivela «con amara ironia»: «Giasone, io son Medea!».<sup>22</sup> Ma non appena Ristori/Medea intuisce che sta per essere ripudiata affida allo sguardo il compito di esprimere il proprio sconvolgimento: «gi  il mio occhio si iniettava di sangue per la tempesta, che si andava suscitando in me».<sup>23</sup>   dunque verosimile che, mentre ascolta Giasone, Ristori concentri nello sguardo tutta l'amarezza, la delusione, la rabbia. A questo atteggiamento, forse, allude l'attrice quando evoca le «mille rapide alternative»<sup>24</sup> che precedono il momento in cui, al colmo della frustrazione, riversa il proprio disprezzo in faccia al marito. Lo sguardo non serve solo a far crescere una tensione che nel giro di poco esploder , ma accoglie sfumature non esprimibili a parole, rendendo manifesti tutti quei micro-mutamenti del sentimento che conducono all'«odio pi  feroce», che «subentrava all'amore».<sup>25</sup>

Segue una scena con Medea e i due figli, Melante e Licaone, nella quale il movimento corporeo torna dominante e, con esso, un sapiente utilizzo dello spazio. Ancora sconvolta per il dialogo col marito, Medea si muove, sola, sulla scena: «E come belva colta al varco, io m'aggirava per la scena, quasi cercassi un nuovo e terribile modo di vendicarmi».<sup>26</sup>   possibile che Ristori occupasse tutto lo spazio a disposizione, forse incedendo ritmicamente avanti e indietro come un felino in gabbia. L'interazione con i figli, come rivelano i numerosi tagli del copione, doveva essere incentrata sul movimento e sulla prossemica. Nel momento in cui i bambini compaiono in scena (atto II, scena 4), Medea li

22. Ivi, p. 78.

23. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 241.

24. Ibid.

25. Ivi, p. 244.

26. Ivi, p. 245.

rifiuta seccamente («I figli di Giason non son miei figli»):<sup>27</sup> Melante e Licaone rimangono immobili, impietriti, lontani. La distanza fisica fra i tre valorizza plasticamente il repentino cambiamento nello stato d'animo di Medea, la quale improvvisamente si ravvede e, investita da un'ondata di amore materno, stende le braccia verso i fanciulli che le corrono incontro. Si compone una nuova posa, tesa a fissare un'immagine di madre tenera e affettuosa: «Caduta sullo scanno, prendevo sopra un ginocchio il più piccino dei due, stringendomi l'altro con trasporto al seno; per tal modo formavo un gruppo, che produceva grandissimo effetto sull'uditorio».<sup>28</sup> Questa configurazione non dura a lungo: odio e furore travolgono nuovamente Medea, al punto che, spaventati, i figli scappano lontano, svuotando la scena. L'occupazione dello spazio è qui il dispositivo che conferisce vita scenica ai sentimenti di Medea, dal momento che il mutare della disposizione dei personaggi costituisce una sorta di proiezione del mutevole paesaggio emotivo della protagonista.

Ristori/Medea è ora sola, accecata dal desiderio di vendetta, ma ancora probabilmente seduta sulla sedia dove fino a pochi istanti prima abbracciava i figli. Da questa posizione, individua ed estrae il pugnale con cui intende uccidere Creusa. Nel copione del 1856 a questo passaggio corrisponde un vistoso taglio, segno che l'azione lasciava a Ristori ampio spazio di manovra. In questo frangente, mentre pronuncia con tono cupo le minacce contro l'«abborrita greca»,<sup>29</sup> Ristori balza in piedi all'improvviso: «Ed a quest'ultimo verso, mi rizzavo sulla persona in modo da parer gigante, tenendo in alto stretto il pugnale, come se si dovesse alla mia vista rimanere fulminati».<sup>30</sup> Il movimento di Ristori ha compiuto un fulmineo passaggio di scala:<sup>31</sup> dalla posizione seduta, l'attrice scatta in piedi espandendosi, riempiendo di sé l'intero spazio scenico.

La scena che precede quella dell'infanticidio (atto III, scena 7), è ancora incentrata su un uso del corpo volto a rendere palpabile la lacerante incertezza di Medea, divisa fra amore materno e brama di vendetta. L'attrice compone una sequenza dinamica che coinvolge i due figli in una sorta di terzetto e appare costruita su una serie di opposizioni. Medea ha appena terminato la propria invocazione a Saturno, la cui statua è al centro della scena, quando Melante e Licaone sono condotti al suo cospetto. Si condensano qui diversi livelli dell'azione. In un primo momento si ripresenta il motivo del gruppo, dato che i fanciulli corrono incontro alla madre e, gettatisi alle sue ginocchia, ri-

27. LEGOUVÉ, *Medée*, cit., p. 90.

28. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 243.

29. Ivi, p. 247.

30. Ibid.

31. Sull'effetto della dilatazione fisica nell'arte del Grande Attore si veda M. SCHINO, *Racconti del Grande Attore. Tra la Rachel e la Duse* (2004), Imola, Cue Press, 2016, p. 14.

mangono attaccati al suo corpo. Medea, il braccio alzato per scagliare il colpo mortale, scioglie la posizione alla vista dei figli inginocchiati; le mani calano e incontrano quelle dei bambini; ma il corpo di Medea si tende ancora verso la statua di Saturno per poi accasciarsi definitivamente. Dominante è la logica delle opposizioni: tensione e rilassamento, violenza e dolcezza, alto e basso.

## 2. *Recitare con grazia*

Dopo aver richiamato alcuni tratti della partitura dinamica di *Medea*, torniamo ora alle parole di Théophile Gautier proposte in apertura e al paragone con Fanny Elssler. I confronti fra attrici e danzatrici non costituiscono una novità: già nella seconda metà del Settecento, ad esempio, il ballo pantomimo sollecita un intenso dibattito in questa direzione e, successivamente, il coreodramma di Salvatore Viganò confonde i confini fra danza e pantomima, tanto che Antonia Pallerini, musa e co-creatrice degli spettacoli di Viganò,<sup>32</sup> diventa un vero e proprio modello di arte attorica.<sup>33</sup> Anche in epoca romantica simili paragoni continuano a emergere. D'altronde, i balletti di questo periodo (spesso denominati *ballet pantomime*) riservano alla pantomima uno spazio ampio: sorrette da una musica che contribuisce a trasmettere il plot dell'azione,<sup>34</sup> le sequenze pantomimiche costituiscono i momenti in cui la danzatrice dimostra di possedere anche doti di attrice, rendendo comprensibile ed espressivo il proprio gesto. Tuttavia, secondo l'estetica romantica, una dimensione espressiva connota anche la cosiddetta danza *pura*: secondo un critico di riferimento come Jules Janin,<sup>35</sup> essa può essere totalmente espressiva in sé e generare immagini suggestive che, poi, lo spettatore interpreta liberamente in base alla propria personale predisposizione d'animo.

Nel caso di Fanny Elssler, l'esistenza di una componente *recitativa* nella sua arte rappresenta un dato assolutamente centrale. Se Ivor Guest conclude la propria monografia sulla danzatrice definendola una «dancer-actress», che unisce «the arts of drama and dance in a single genius»,<sup>36</sup> i contemporanei non sono

32. Cfr. S. ONESTI, *Antonia Pallerini co-creatrice: ipotesi di ricerca*, «Arti dello Spettacolo/Performing Arts», VIII, 2022, pp. 44-58.

33. Cfr. S. ONESTI, «*Disperate parole indarno nuovi*: interpreti di Mirra nel primo Ottocento», «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», XIII, 2021, 13, pp. 55-71.

34. Su questo punto sono fondamentali gli studi Marian Smith, in particolare: *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, Princeton, Princeton University Press, 2000.

35. Sulla critica di danza di Jules Janin si veda almeno J.V. CHAPMAN, *Jules Janin and the Ballet*, «Dance Research», VII, 1989, 1, pp. 65-77.

36. I. GUEST, *Fanny Elssler*, London, Adam and Charles Black, 1970, p. 264.

meno decisi su questo punto: Fanny Elssler è apprezzata tanto per la pantomima scevra di manierismi, quanto per la danza capace, dice qualcuno, di ridere con i piedi.<sup>37</sup> Danza e recitazione si confondono sovente nelle parole degli osservatori: per Janin, Elssler non danza ma recita,<sup>38</sup> mentre secondo Charles Maurice il pubblico crede di vedere uno spettacolo di prosa quando si trova davanti alla danzatrice<sup>39</sup> e, parimenti, un osservatore tedesco commenta l'interpretazione di Elssler in *Le Dieu et la Bayadère* ravvisandovi una convinzione che, a suo dire, non si vedeva dai tempi di Viganò.<sup>40</sup>

Anche Théophile Gautier<sup>41</sup> riconosce e apprezza le doti attoriche di Elssler, che si manifestano con particolare chiarezza negli spettacoli indicati all'interno del paragone con Adelaide Ristori: da una parte *La Somnambule* e *Nina ou la folle par amour*, che, afferma Gautier, appartengono al genere del cosiddetto *ballet d'action*, dove la pantomima ha un ruolo preponderante; dall'altra *La Muette de Portici*, caratterizzato dalla presenza di personaggi *muti*, che si esprimono cioè solo mediante la danza e la pantomima, sebbene siano affiancati da personaggi che ricorrono invece al canto e che, pertanto, risultano *parlanti*.<sup>42</sup> L'efficacia recitativa di Fanny Elssler è celebrata da Gautier anche attraverso il confronto con le maggiori attrici del suo tempo. A proposito del *ballet pantomime La Gipsy*, ad esempio, sostiene che gli slanci appassionati della pantomima di Elssler ricordino quelli di Marie Dorval, un'attrice, apprezzata da Gautier per il talento impetuoso, la totale immedesimazione e una *verità* che si esprimevano soprattutto attraverso articolate partiture di movimento.<sup>43</sup>

Rispetto agli esempi osservati fin qui, però, il confronto proposto da Gautier tra Fanny Elssler e Adelaide Ristori sembra procedere in direzione inversa: non una danzatrice paragonata a un'attrice, ma un'attrice paragonata a una danzatrice. Doveva trattarsi di qualcosa di inconsueto se lo stesso Gautier sente il bisogno di giustificare (e rilanciare) questa comparazione, così «bizarre en

37. Cfr. *ivi*, p. 66.

38. Cfr. *ivi*, p. 43.

39. Cfr. *ivi*, p. 84.

40. Cfr. *ivi*, p. 43.

41. Su Théophile Gautier e la danza, un testo di riferimento è senz'altro E. CERVELLATI, *Théophile Gautier e la danza. La rivelazione del corpo nel balletto del XIX secolo*, Bologna, Clueb, 2007.

42. Per questa ragione, Marian Smith classifica *La Muette de Portici* come «hybrid work». Cfr. SMITH, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, cit., pp. 125-138. Su questi temi si veda anche C. LO IACONO, *Il 'Bel canto silenzioso' ne 'La Muette de Portici' (1828-1916)*, in *Danza e ballo a Napoli: un dialogo con l'Europa (1806-1861)*, a cura di P. MAIONE e M. VENUSO, Napoli, Turchini, 2021, pp. 259-276.

43. Cfr. E. RANDI, *Il teatro romantico*, Roma-Bari, Laterza, 2016, in partic. pp. 82-84, 90-92.

apparence»,<sup>44</sup> suggerendo provocatoriamente, come si diceva, che Ristori si misuri nelle parti di Sonnambula (Therèse), Nina, Fenella (la Muta di Portici). Nel commentare l'interpretazione ristoriana di *Medea*, inoltre, Gautier sceglie di rievocare un'artista, Elssler, che da quasi un decennio si è ritirata dalle scene: evidentemente, esiste qualcosa di estremamente preciso, forse unico, che accomuna l'arte di queste due donne. Ma di cosa si tratta? Nel suo testo, Gautier afferma che, prima dell'attrice italiana, solo Elssler aveva dimostrato un analogo talento nel «rendre des passions par le jeu du masque, les mouvements et les poses». <sup>45</sup> Se gli ultimi due termini (movimenti e pose del corpo) richiamano la dialettica individuata poc'anzi nell'analisi della partitura dinamica di *Medea*, più in generale la triade indicata da Gautier (mimica del volto-movimenti-pose) sembra suggerire la possibilità di un'interpretazione a più livelli delle sue parole.

A un primo livello, è evidente che, ricordando Elssler, Gautier pensi innanzitutto alla pantomima, nella quale la danzatrice si eleva «aux plus sublimes hauteurs de l'art tragique»: <sup>46</sup> proprio il duplice rimando alla dimensione della tragedia e a quella del sublime svela una prima sfaccettatura del paragone con Ristori, essendo le due artiste non solo versate nella tragedia, ma anche capaci di suscitare sentimenti di ammirazione e spavento, elevazione spirituale e orrore. Mentre, nel caso della *Medea* di Ristori, simile ambivalenza è del tutto evidente, per quanto riguarda Elssler può essere utile leggere il seguente commento di Gautier, relativo a *Nina ou la folle par amour*: «À la fin du ballet, quand elle voit que son amant n'est pas mort ainsi qu'elle l'avait cru, les irradiations phosphorescentes d'une joie sublime lui baignent la figure de vagues lumineuses et lui font comme un auréole». <sup>47</sup> La gioia sublime di Fanny si manifesta sotto forma di prodigio, nella trasfigurazione di un volto che diventa fosforescente, sorgente di luce soprannaturale.

Procedendo nell'analizzare il paragone Elssler-Ristori, consideriamo il livello che Gautier definisce dei movimenti e delle pose del corpo. Un primo elemento di somiglianza riguarda la frequente analogia-fra gli atteggiamenti di Elssler e la statuaria o la pittura antica, secondo una tendenza che abbiamo già rintracciato nei commenti alla *Medea* di Ristori. Ad esempio, nella *Muette de Portici* (Opéra, 1837):

44. T. GAUTIER, *Revue dramatique*, «Le moniteur universel», 12 avril 1858.

45. Ibid.

46. T. GAUTIER, 'La Gypsy'. *Ballet-pantomime en trois actes*, «La presse», 4 février 1839, ora in ID., *Œuvres complètes. Critique théâtrale*, to. II. 1839-1840, texte établi, présenté et annoté par P. BERTHIER avec la collaboration de C. LACOSTE-VEYSSEYRE et H. LAPLACE-CLAVERIE, Paris, Honoré Champion, 2008, pp. 45-55: 53.

47. T. GAUTIER, *Bénéfice de Mlle Elssler*, «La Presse», 3 février 1840, ora in ID., *Œuvres complètes*, cit., to. II, pp. 529-535: 534.

Mademoiselle Elssler [...] a eu un moment magnifique: c'est lorsque, repoussée par les gardes de la chapelle où le mariage de son séducteur se célèbre, elle s'assoit à terre et laisse tomber sa tête dans sa main en poussant des sanglots; [...] elle était belle comme une statue antique. Son costume napolitain, d'une exactitude et d'une sévérité extrêmes, s'arrangeait en grands plis austères et d'un style incomparable; on eût voulu la dessiner.<sup>48</sup>

Come nel caso della *Medea* ristoriana, il rimando alle arti visive, funzionale a sottolineare l'armonica bellezza del corpo in movimento, è sollecitato, per opposizione, da atteggiamenti scomposti o violenti: è proprio perché Fanny è scossa dal pianto che Gautier può percepire meglio la compostezza delle sue forme. Ecco il punto su cui si gioca forse l'aspetto più importante del paragone con Ristori. Nel pieno dello sconvolgimento emotivo, il corpo delle due artiste rimane armonioso e gradevole allo sguardo. Alla base, evidentemente, vi è una tecnica, un addestramento, una capacità di controllo che è penetrata, attraverso ogni fibra muscolare, fin nel profondo del corpo energetico.

Rispetto alla *Medea* di Ristori, vi è poi una parola che, sotto la coltre di rimandi all'animalità e alla follia omicida, serpeggia nelle recensioni, contribuendo a spiegare l'oscillazione fra irruenza e contegno: grazia. Lo stesso Gautier vi fa ricorso («ses convulsions mêmes gardent de la grâce»),<sup>49</sup> così come August Bournonville, danzatore, *maître de ballet* e coreografo danese. Bournonville vede Ristori a Vienna nel febbraio 1856, quando *Medea* è ancora in preparazione (debutterà a Parigi nel mese di aprile) e, pertanto, assiste solo a *Mirra*, *Maria Stuarda* e *Pia de' Tolomei*. Il danese si dimostra «in una posizione di particolare sintonia con il cosmo espressivo della Ristori, essendo legato, come l'attrice, a una sostanziale formula estetica di 'verità nella bellezza'». <sup>50</sup> A proposito di *Mirra*<sup>51</sup>, in

48. T. GAUTIER, *Académie Royale de Musique*, «La presse», 2 octobre 1837, ora in ID., *Œuvres complètes. Critique théâtrale*, to. I. 1835-1838, établissement du texte par P. BERTHIER et F. BRUNET, Paris, Honoré Champion, 2007, pp. 160-167: 166.

49. T. GAUTIER, *Revue dramatique*, «Le moniteur universel», 12 avril 1858.

50. PERRELLI, *Echi nordici di attori italiani*, cit., pp. 18-19. Il bisogno di far coesistere la ricerca della verità con l'accentuazione dell'«aspetto artistico della finzione scenica» è d'altronde rilevato anche da Eugenio Buonaccorsi come tratto distintivo dell'arte del Grande Attore. Cfr. E. BUONACCORSI, *L'arte della recita e la bottega. Indagini sul Grande Attore dell'800*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 102 ss.

51. Per un'attenta ricostruzione dell'interpretazione ristoriana di *Mirra* si veda R. ALONGE, *Mirra l'incestuosa. Ovidio, Alfieri, Ristori, Ronconi*, Roma, Carocci, 2005, pp. 109-145. Lo stesso Alonge, peraltro, riporta un commento di Paul De Saint Victor, relativo all'agonia finale di *Mirra*, nel quale si rintraccia il motivo della grazia: «Ella è morta mirabilmente, con una grazia, una dolcezza, una poesia ineffabile» (ivi, p. 127).

particolare, ricorda: «Ristori knew how to raise this horror to tragic heights, as she ennobled her mental anguish with *grace* and *majesty*».<sup>52</sup>

È significativo l'utilizzo del termine 'grazia' – ovviamente impiegato senza indugio anche per Ellsler – da parte di due figure fortemente legate alla danza: l'uno, Gautier, in qualità di critico e librettista; l'altro, Bournonville, come interprete e coreografo. L'estetica ottocentesca della danza occidentale vede infatti nel concetto di grazia uno dei propri pilastri fondamentali e, notoriamente, è Carlo Blasis che, nella prima metà del secolo, lo formalizza in una serie di scritti importanti.<sup>53</sup> La teoresi blasisiana sulla grazia intreccia il nostro discorso in più punti. Ad esempio, è essenziale per Blasis l'osservazione della pittura e della statuaria classica e neoclassica: centrale la pittura pompeiana ed ercolanense – peraltro evocata nei commenti sulla *Medea* di Ristori – nonché, naturalmente, tutta l'iconografia delle Grazie. Le arti visive consentono di analizzare i vettori profondi del movimento, che il maestro trasforma poi in forme geometriche (soprattutto ellissi e diagonali) lungo le quali disporre le parti del corpo del danzatore. Ma il concetto blasisiano di grazia ci interessa non tanto come repertorio di immagini al quale accostare, superficialmente, l'azione di Ellsler o di Ristori; più sotterraneamente, esso è rilevante in quanto principio compositivo. Afferma infatti Blasis che la grazia è «quel tale nonsoché più seducente ancora della stessa bellezza».<sup>54</sup> Essa esercita dunque un potere di attrazione. Ma in che modo? Al di là della vaghezza di Blasis su questo punto (*quel tale nonsoché*), ci pare che la grazia derivi da due ordini di motivazioni, le une di carattere tecnico, le altre di natura etica.

Cercheremo quindi di applicare le prime sia a Ellsler che a Ristori, mentre per le seconde ci limiteremo, per ragioni di brevità, al solo caso dell'attrice italiana. Sul piano tecnico, è essenziale, per Blasis, che le varie parti del corpo siano armoniosamente raccordate tra loro, tanto che, afferma, il centro e le estremità devono essere mosse «dalla stessa idea, dal sentimento medesimo».<sup>55</sup> Procedendo dal centro alla periferia, dunque, il movimento si espande coinvolgendo organicamente tutto il corpo. A queste osservazioni sembra accordarsi Bournonville nei suoi scritti teorici: «Il primo requisito di scuola è il placé (postura), cioè saper tenere la testa, le spalle, le braccia e tutta la parte superiore del

52. A. BOURNONVILLE, *My Theatre Life*, translated from the Danish by P.N. McANDREW, Middletown, Wesleyan University Press, 1979, p. 230 (miei i corsivi).

53. Cfr., in partic., *Studi sulle arti imitatrici*, Milano, Tipografia e libreria Giuseppe Chiusi, 1844. Sul concetto di grazia nella produzione di teorica di Blasis si veda poi F. PAPPACENA, *Il Trattato di danza di Carlo Blasis 1820-1830*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005.

54. BLASIS, *Studi sulle arti imitatrici*, cit., p. 59.

55. Ivi, p. 60.

corpo, in modo tale che ne derivi, in accordo con il movimento delle gambe, quell'armonia e quella calma artistica, che costituiscono la sola e vera grazia». <sup>56</sup>

Questa esigenza di organicità è pienamente compresa e agita, secondo Gautier, da Fanny Elssler: «Elle danse de tout son corps, depuis la pointe des cheveux, jusqu'à la pointe des orteils. Ainsi, c'est une véritable danseuse, tandis que les autres ne sont qu'une paire de jambes qui se démènent sous un tronc immobile». <sup>57</sup> Ma, dal canto suo, è fatta propria anche da Ristori. Si vedano a tal proposito i ricordi della cantante svedese Signe Hebbe, che, come ha mostrato Perrelli, di Ristori è amica e allieva. Hebbe ricorda le indicazioni della maestra: «Il faut que la main ait autant d'expression que le regard. Il gesto non può mai deviare, bensì andare dritto allo scopo. [...] Il faut que le haut du corps ait toujours le premier mouvement». <sup>58</sup> Non solo il corpo è espressivo tanto quanto il volto, ma il movimento segue una dinamica, che, sembra suggerirsi qui, si irradia dalla parte superiore per espandersi a quella inferiore.

Ma la grazia discende anche da una postura etica. Secondo Blasis, l'opera d'arte è chiamata a seguire il criterio della *convenienza*: in ambito teatrale, ciò significa che i personaggi devono agire in maniera adeguata al loro genere e alla loro condizione. A ciò aggiunge che, in campo artistico, esistono due generi essenziali di grazia: il famigliare, che provoca piacere e voluttà (tipico della commedia), e il maestoso, proprio della tragedia e delle «donne sagge e virtuose», dato che «la grazia maestosa ispira rispetto e imperiosamente comanda». <sup>59</sup> Anche su questo punto sembra far eco Bournonville, per il quale la grazia promana da una precisa condizione dell'animo, da uno stato di calma felicità, di pienezza e armonia che sottende ogni altra azione e che si esprime in un desiderio di contatto con l'altro: «non basta brillare, bisogna piacere. Il cuore non si contenta di ricevere, vuole dare; lo spirito non vuole solo adornarsi, vuole comunicare; per essere felici, infine, bisogna saper limitare i propri desideri, moderare i trasporti, padroneggiare le passioni». <sup>60</sup> Al netto della vena *Biedermeier* che attraversa l'opera di Bournonville, <sup>61</sup> è evidente che tanto

56. A. BOURNONVILLE, *Études chorégraphiques*, a cura di F. FALCONE, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005, p. 29.

57. T. GAUTIER, *Académie Royale de Musique*, «La presse», 11 settembre 1837, ora in Id., *Œuvres complètes*, cit., to. I, pp. 125-127: 127.

58. F. PERRELLI, *Signe Hebbe. Un'amicizia svedese di Adelaide Ristori*, «Drammaturgia», xx / n.s. 10, 2023, pp. 183-191: 186.

59. BLASIS, *Studi sulle arti imitatrici*, cit., p. 68.

60. BOURNONVILLE, *Études chorégraphiques*, cit., p. 40.

61. Cfr. R. FABRIS, *Il 'Bildungsroman' di August Bournonville. Studi di danza e identità in movimento*, «Mimesis Journal», VIII, 2019, 2, pp. 67-87; Id., *Romanticismi dimenticati: il balletto storico 'Valdemar' di August Bournonville al teatro Reale di Copenaghen (1835)*, «Romanticismi», v, 2020, pp. 109-166.

la maestosa virtù di cui parla Blasis, quanto la tenera serenità evocata da Bournonville possono essere rintracciate nel movimento scenico di Adelaide Ristori, benché non sempre in maniera diretta.

Nel caso della partitura dinamica di *Medea*, occorre guardare al di sotto della furia belluina e della durezza delle pose scultoree, e scorgere qualcos'altro. Il *pittresco*, ad esempio. Se per Bournonville questo termine evoca un attributo essenziale della grazia,<sup>62</sup> nelle recensioni su *Medea* esso costituisce il contraltare dei riferimenti alla qualità scultorea della recitazione ristoriana, alla quale apporterebbe una cifra più umana, vibrante e calda.<sup>63</sup> Ancora, i commenti su Ristori, specie quando suggeriscono il paragone con Rachel, sottolineano la capacità, da parte dell'italiana, di *piacere*, di comunicare calore e dolcezza, senza rinchiudersi nella freddezza della perfezione formale.<sup>64</sup> Ma, su tutto, resta saldo, in Ristori, il controllo su desideri e pulsioni. È possibile che l'impiego del termine *grazia* suggerisca un atteggiamento di fondo, che rimane alla base di ogni interpretazione indipendentemente dal personaggio rappresentato e che, ovviamente, si rivela necessaria nel caso di figure moralmente condannabili. Attraverso il movimento del corpo, allora, Ristori comunicherebbe sempre una sostanziale compostezza, una calma non esibita ma sotterranea, alla quale, forse, guardano sia Gautier sia Bournonville.

Quest'idea di latente sfasatura fra interprete e personaggi, d'altronde, richiama le riflessioni di Laura Mariani circa la necessità, per Ristori, di puntellare il proprio agire scenico di «frammenti di 'sottorecitazione' e di 'antirecitazione', sia attraverso la mimica sia con la creazione di immagini indimenticabili o in opposizione»,<sup>65</sup> al fine di costruire un'immagine di sé ineccepibile sul piano morale. Come ricorda ancora Mariani, l'attrice Giacinta Pezzana rimane colpita da questa capacità di *sdoppiamento*: «recitava senza 'darsi' mai alla parte: non ho conosciuto fra i grandi artisti italiani un caso più completo di sdoppiamento. [...] Capii che non avrei mai potuto avere quella calma, quella preoccupazione della linea».<sup>66</sup> Proprio il corpo in movimento è la materia con cui plasmare le linee impeccabili della recitazione: anche nell'interpretazione di *Maria Stuarda*, come ha dimostrato Francesca Simoncini, la partitura di movimento è cesellata per accogliere i momenti in cui Ristori si abbandona-

62. BOURNONVILLE, *Études chorégraphiques*, cit., p. 40.

63. Cfr. DE SAINT VICTOR, *Théâtres*, cit.

64. Come nel caso delle osservazioni di Alexandre Dumas su *Mirra* riportate in VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., pp. 29-30.

65. MARIANI, *Sull'utilità della Storia delle donne per rileggere il protagonismo di Adelaide Ristori*, cit., p. 23.

66. Cfr. L. MARIANI, *Un'altra Ristori*, in *L'attrice marchesa. Verso nuove visioni di Adelaide Ristori*, a cura di A. FELICE, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 115-127: 119.

na a «movimenti scomposti, irrituali, talvolta volutamente esibiti»,<sup>67</sup> per poi prontamente riconquistare il proprio portamento «di attrice ‘perfetta’, nella postura e nella dizione come nella vita».<sup>68</sup> È nel quadro della ricerca ristoriana sulla composizione del movimento che trovano posto i riferimenti alla danza proposti fin qui e, con essi, quell’idea di grazia in apparenza incongrua ma che finisce per annidarsi e risplendere persino nelle pieghe scure del peplo di Medea, nella furia implacabile del suo movimento da leonessa, nella plastica ineluttabilità delle sue pose di regina.

67. F. SIMONCINI, *Iconografia e interpretazioni: ‘Maria Stuarda’ di Adelaide Ristori*, «Drammaturgia», XVIII / n.s. 8, 2021, pp. 29-44: 30.

68. Ibid.