

TERESA MEGALE

‘ESSERE, O NON ESSERE’ IN SCENA. SULL’ORMA
CREATIVA DI ADELAIDE RISTORI

Un’armonia [...] misura i gesti di questa bella mima,
antica pei contorni, moderna per la passione.¹

Una possibile cartografia delle entrate e delle uscite di scena di Adelaide Ristori, del suo, per nulla amletico, ‘essere, o non essere’ in scena, richiede preliminarmente un approfondimento sul significato delle apparizioni/sparizioni, sul senso che la Grande Attrice era solita attribuire a tali, pregnanti momenti scenici e sulle sue aspettative nei confronti dei pubblici che affrontava, da quello nostrano a quelli, sfaccettati e imprevedibili, di caratura internazionale. Simile prospettiva critica impone alcune nuove domande sui modi attorici ristoriani e uno sguardo storico che tenga insieme e interroghi la lunga e trionfale carriera dell’attrice: dai primi passi fino all’addio definitivo al teatro, avvenuto su un palcoscenico newyorchese, nel 1885, a sessantatré anni, seguito poi dal riaffacciarsi sulle scene italiane con rapsodici ritorni, affidati per lo più a occasioni dantesche.²

1. T. GAUTIER, *Adelaide Ristori a Parigi nella Medea*, «Il Trovatore», 17 aprile 1858.

2. Ricostruisce tali momenti A. SIMONE, *Adelaide Ristori sublime declamatrice dantesca sulla scena italiana e internazionale del secondo Ottocento*, «Drammaturgia», xx / n.s. 10, 2023, pp. 135-146. Per ricerche aggiornate sulla Ristori si rimanda agli studi raccolti nel dossier del citato numero di «Drammaturgia», con richiami agli strumenti bibliografici precedenti. Sul peso e il valore del teatro delle attrici nel contesto storico otto-novecentesco, cfr. almeno gli interventi critici di M. SCHINO, *La Duse e la Ristori*, «Teatro archivio», 1984, 8, pp. 123-181; L. MARIANI, *L'Ottocento delle attrici*, «Acting Archives Review», vii, 2017, 14, <https://www.actingarchives.it/en/review/issues-archives/24-anno-vii-numero-14-novembre-2017/155-1-ottocento-delle-attrici.html> (ultimo accesso: 28 novembre 2023); ID., *Dopo l'Ottocento delle attrici, qualche punto fermo sulle attrici italiane del Novecento*, in *Donne del/nel teatro italiano: nodi storici, pratiche d'arte e di vita*, a cura di M. GURGUL, M. SURMA-GAWŁOWSKA e T. MEGALE, «Italica Wratislaviensia», x, 2019, 2, pp. 195-222; M. SCHINO, *Potere e disordine. Donne nel teatro tra Otto e Novecento*, «Teatro e storia», n.s. XIII, XLII, 2021, pp. 75-100.

Le entrate e le uscite di scena, come le ‘parti levate’, che ciascun attore innanzitutto per comodità mnemonica staccava e isolava dal resto del copione, risultano organicamente incastonate nel *continuum* recitativo e vengono qui scomposte, ‘levate’ anch’esse, per stabilire un punto di osservazione particolare. Non si tratta di isolare pezzi di bravura ma di ingrandire alcuni frammenti particolarmente salienti di opere organiche e complesse, nei quali si riverberano non solo l’impaginazione dello spettacolo ma soprattutto i suoi significati. Per tale ricerca, che mette a fuoco riti di passaggio, o meglio, riti di trasformazione teatralmente connotati,³ occorre ripercorrere le continue incarnazioni o, all’opposto, i momenti scenici disincarnati dell’attrice, qui assunti come sintesi eloquenti della sua arte recitativa, che per ragioni anagrafiche solca buona parte dell’Ottocento, mentre travalica il secolo per forza ed energia teatrale straordinarie. L’indagine, che qui si limita ad alcuni *exempla*, poggia sull’ assunto che l’inizio e la fine scenica di un personaggio rappresentino snodi cruciali attraverso i quali si inverte in modo particolare la metafisica della presenza e dell’assenza grandattorica, e nei quali sono in atto le idee rappresentative circa il personaggio, il suo farsi, il suo modellarsi, il suo prendere vita insieme con il suo rovescio, ossia con il consumarsi sulla ribalta. È del tutto ovvio come compiere un’indagine su tali centri generatori del teatro ristoriano significhi avvicinarsi il più possibile all’orma creativa dell’attrice, isolare frammenti che contengano *in nuce* l’emergere di idee-guida nella costruzione dei personaggi e provare a conoscere così da un’angolazione particolare, quasi intima, l’officina dell’interprete fino a scrutarne i meccanismi di concentrazione.

Nell’universo ideativo ristoriano, in cui tutto viene rigorosamente previsto, calibrato, programmato, l’epifania scenica non è meccanica riproduzione di sé, semmai costruzione di rivelazione. Al contrario, l’uscita di scena si manifesta quasi come approdo definitivo del lavoro dell’attrice sul personaggio e come strenua consegna della vita del personaggio stesso allo sguardo e alla memoria dello spettatore: il tentativo di eternarlo in una posa, una scena, un gesto pregnante, pur di arginarne l’ontologica evanescenza e di fissarne il ricordo.

A scorrere i manoscritti degli *Studi artistici*,⁴ fonti rivelatrici della cura maniacale e quasi compiaciuta con cui progettava le apparizioni/sparizioni teatrali, catalogo selettivo delle maggiori interpretazioni, si tocca quasi con mano la

3. Per tale definizione cfr. almeno il classico, uscito nel 1909 a Parigi, presso la Librairie critique Emile Nourry: A. VAN GENNEP, *I riti di passaggio*, introd. di F. REMOTTI, trad. it. di M.L. REMOTTI, Torino, Bollati Boringhieri, 1981.

4. Gli importanti manoscritti, nei quali con cura particolare (e con l’uso per lo più di strisce di carta incollate sulle precedenti stesure) si stratificano le versioni preparatorie per la stampa dell’autobiografia artistica, ultimo, metaforico atto teatrale ristoriano, sono posseduti dal Museo Biblioteca dell’Attore di Genova, *Fondo Adelaide Ristori* (d’ora in poi MBA, *Fondo*

piena consapevolezza artistica della Ristori rispetto all'importanza decisiva che attribuiva a tali diverse, eppure complementari e reciproche, azioni. Nell'andare in scena e nell'uscirne (un andirivieni che occorrerebbe studiare anche all'interno degli spettacoli, ossia all'inizio e alla fine di scene drammatiche salienti, oltre che all'inizio e alla fine propriamente detti di ciascun spettacolo) rifletteva le maggiori scelte stilistiche e artistiche: i gesti calcati, scultorei, le pose statuarie – ad esempio –, strutture gestuali simboliche imprescindibili del suo modo di concepire e costruire la scena tragica, venivano collocati di preferenza in apertura o in chiusura degli spettacoli o in scene centrali, per dare rilievo immediato al disegno complessivo dell'azione e fissarsi come quadri indelebili nella memoria dei presenti.

Si potrebbe dedurre facilmente che l'entrata e l'uscita di scena della Grande Attrice coincidessero ogni volta con l'inveramento del suo segno artistico che, nel rivelarsi, determinava andamento e ritmo recitativo, suscitava reazioni e impressioni in chi la osservasse dalla platea: quasi 'pittura viva' con cui diffondeva la testimonianza di sé e fissava la memoria di sé, snodi cruciali di propagazione della propria vita artistica, poi riversati su carta in tarda età. Quanto più la Ristori curava tali opposti luoghi scenici, tanto più prefigurava il proprio teatro del personaggio, affidato a processi di amplificazione, spesso coincidenti con il discrimine recitativo e ideale ritenuto centrale per la storia delle forme sceniche dell'Ottocento. Ma, a ben guardare, l'apparizione e la sparizione dalla ribalta coincidevano anche con l'inveramento dell'attrice come spettatrice di sé. Erano, dunque, momenti cardine in cui Ristori si sdoppiava, per prevedere l'effetto che doveva scatenare nel pubblico e che sapientemente costruiva, dettaglio dopo dettaglio, senza che nulla o poco fosse affidato al caso. Il disegno ristoriano del personaggio, tanto nel suo momento aurorale, quanto nel suo dileguarsi lontano dalla ribalta, si incideva nello sguardo degli spettatori. Coerenti con il progetto drammaturgico generale, l'entrata e l'uscita di scena erano, infine, un concentrato della sua drammaturgia d'attrice, una parte per il tutto, non un semplice montaggio di effetti ma brani recitativi attraverso i quali dava vita a 'fotogrammi' della sua arte da consegnare agli spettatori e alla memoria di sé.

Sul piano biografico, se tra le quinte, entro i cui limiti si simula l'esistenza, si consumava l'essenza teatrale della Ristori, fuori dalle quinte si propagava una calcolata proiezione della stessa essenza teatrale della donna di scena. All'inizio della carriera, nell'attivare una strategia comunicativa fatta di depistaggi, propone finte uscite di scena. Gioca a intermittenza con false sparizioni, falsi annunci,

Ristori), *Manoscritti*. Cfr. l'edizione moderna: A. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici* (1887), a cura di A. VALOROSO, Roma, Audino, 2005.

dando in pasto alla stampa periodica notizie non vere, un po' per proteggersi, un po' per attirare l'attenzione su di sé o, piuttosto, per mantenerla viva. È il tempo delicato e per taluni aspetti convulso della trasfigurazione sociale, del marcato cambio di classe che impone all'attrice, in procinto di diventare marchesa, un reale e repentino processo di nobilitazione, di trasformazione radicale dello stato civile e del conseguente atteggiamento da assumere sulla scena della Storia. Non, dunque, una nobilitazione illusoria, ricercata e sublimata sul piano retorico e letterario, come avveniva di prassi per i maggiori fra le attrici e gli attori dell'Arte. È il tempo dell'uscita definitiva dalle mura sempre incombenti di Guittalemmè. Ed è anche il periodo delle quattro maternità camuffate da ritiro dalle scene e dei primi dolori in una vita che si tramanda come baciata dalla dea fortuna (la morte prematura di due figli, Virginio Pio ed Elena, compensata dalla nascita di Giorgio e Bianca, nati rispettivamente nel 1849 e nel 1852). A questo torno di anni, in cui si sommano gioie e lutti, risalgono i tentativi di smetterla con il teatro. Prova ne sia una lettera ufficiale inviata a Francesco Righetti, direttore della Reale Sarda, nella quale Adelaide Ristori dichiarava con determinazione di rifiutare il rientro in compagnia e di voler abbandonare il palcoscenico per voltare definitivamente pagina. Un ritorno mancato, ma solo a parole:

La ringrazio delle di Lei esibizioni, ma avendo preso marito da qualche tempo, ed essendo ciò a cognizione di tutti, doveva bene immaginarsi che se rimaneva ancora sulle scene lo faceva in riguardo di non rovinare i miei Capo-Comici con un repentino allontanamento dal teatro. Col termine del Carnovale 50-in 51 termino il mio contratto e la carriera drammatica per cambiare di condizione. Eccole parlato francamente.⁵

In realtà, contraddicendosi in pieno, di lì a poco entra nella sua seconda vita come attrice-marchesa per l'ultima tournée della compagnia torinese, tanto da tramutare la prima apparizione parigina nel varco per l'inarrestabile lancio internazionale del suo teatro. Un ingresso che sul piano artistico scatena risorse insospettite e la proietta in un'inedita dimensione, accuratamente preparata anche attraverso il depistaggio e le false voci di una definitiva uscita di scena. Come è noto, a Parigi rinasce attrice da esportazione, impone il suo stile a un pubblico straniero per abbracciare una nuova fase della sua vita, punteggiata da imprese memorabili: viaggi intercontinentali, successi a ogni latitudine, ingaggi stellari,⁶ che ben presto la muteranno, complice assiduo il

5. Lettera di Adelaide Ristori a Francesco Righetti, Castel Gandolfo, 12 settembre 1847, Roma, Biblioteca Museo Teatrale SIAE, *Raccolta autografi*.

6. A titolo esemplificativo, si pensi che, dopo Parigi, nel 1857 per sole quaranta recite in Spagna, equamente suddivise fra Barcellona e Madrid, l'attrice riscosse ottantamila franchi. Cfr. «L'eco di Fiume», luglio 1857, p. 3.

marito-impresario, in un prodigioso fenomeno della scena mondiale, in una sorta di Giulio Cesare, o di Napoleone dell'arte drammatica, per dirla con la comparazione iperbolica scelta per lei da un ammirato Salvini. Prima del debutto parigino, nel prevedere ogni benché minimo dettaglio, non è un caso se fece studiare attentamente l'entrata e l'uscita in scena di Rachel, chiedendo con garbata insistenza a Giuliano Capranica: «se puoi, vai a vedere una sera la Rachel per dirmi come si contiene in scena, come ringrazia, come si presenta, come l'applaudiscono... tutto infine»,⁷ come gli scriveva in una delle interminabili lettere quotidiane del marzo 1855, con le quali stemperava l'ansia per l'imminente tournée.

Per l'addio alle scene, Ristori incarna la regina che forse più di tutte aveva ripetutamente messo in luce la sua specializzazione nelle varie sfaccettature del tragico, Maria Stuarda, con cui sfidava anche le contemporanee fortune melodrammatiche del personaggio schilleriano.⁸ Parte prediletta del suo teatro, viene riproposta in uno spettacolo di virtuosismo scenico assoluto, una sorta di doppio, acrobatico salto mortale: recita, infatti, in inglese all'interno di un cast di attori tedeschi per il pubblico newyorchese del teatro Talia. Condizioni linguistiche estreme, che rendono l'ultima prova allo stesso tempo memorabile per gli spettatori e traguardo inarrivabile, record assoluto, per le attrici del suo tempo e delle generazioni successive.⁹

L'ultima uscita di scena, acme così sapientemente costruita, coincide con una clamorosa entrata, che la traghetta nella terza vita, fra le dame di corte della regina Margherita di Savoia, ripulendola da quel marchesato che odorava un po' troppo di traffici e commerci teatrali. Da attrice-figlia d'arte ad attrice-marchesa a marchesa *tout court* si consuma la parabola ristoriana fra emancipazione sociale e arte, fra scarti stridenti e finzioni sceniche, fra ricerca di mercati esteri e di pose da aristocratica. Realizza così la fusione fra la donna e l'artista, la compenetrazione fra l'essere e il dover essere, che rispecchia e immortala nell'autobiografia, e che Eleonora Duse – non a caso – seppe subito riconoscere come tratto saliente della sua vita.¹⁰

7. Lettera di Adelaide Ristori a Giuliano Capranica, Torino, 4-5 marzo 1855, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*. Ringrazio Giulia Bravi per avermi segnalato questo documento.

8. Su tale amatissimo personaggio, cfr. F. SIMONCINI, *Due regine per un'attrice: 'Maria Stuarda' e 'Elisabetta I' nell'interpretazione di Adelaide Ristori*, in *Donne del/nel teatro italiano*, cit., pp. 223-237, parzialmente rifuso in ID., *Iconografia e interpretazioni: 'Maria Stuarda' di Adelaide Ristori*, «Drammaturgia», XVIII / n.s. 8, 2022, pp. 29-44.

9. La rievocazione dell'apparizione newyorchese, con gli accorgimenti mnemonici da lei impiegati, è ricostruita puntualmente in RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., pp. 111-112.

10. «Ho terminato in questo momento di leggere il suo libro. Tutto ha l'impronta sua – semplice e forte. / – Beata lei Marchesa! / Il libro ha la forte impronta di chi ha saputo – lavorare – e vivere. La fusione è perfetta lì dentro tra la donna e l'artista»; lettera di Eleonora Duse ad

Sul piano teatrale, la dialettica fra la presenza e l'assenza sulla scena, micro-strutture in cui converge la macrostruttura, è risolta mettendo a frutto la sua grande capacità metamorfica: artista della visione e narratrice nello spazio,¹¹ Ristori riesce di prassi a far riverberare il personaggio sia nelle apparizioni che nelle sparizioni, depositi di semi e segni teatrali, e a scatenare la relazione con il pubblico. L'apparizione doveva folgorare lo spettatore: avere la forza di un'epifania, di un elemento naturale, un turbine o un lampo, che romanticamente solcava gli assi del palcoscenico per impossessarsene. Doveva, così, non emozionare lo spettatore ma tecnicamente magnetizzarlo, e tenerlo inchiodato su di lei. Da artista magnetizzatrice, era una «esperta del confine fra sentimenti rappresentabili e irrepresentabili»¹² e aveva incorporata l'«arte della evidenza».¹³

Con l'impiego di particolare concentrazione, Ristori trasformava in uno statuariao neoclassicismo tutto ciò che incontrasse. Le fonti figurative prescelte per lo studio del personaggio venivano di volta in volta come riassorbite nel modello recitativo ispirato al genere delle pose e dei quadri mimico-plastici diffusi a metà Ottocento, tanto in Francia quanto in Italia, e varati dagli spettacoli della compagnia Keller.¹⁴ Uno stile fondato su una specifica cultura visiva, sicuramente perfezionato se non accentuato nel trentennio quasi ininterrotto delle tournées intercontinentali (1856-1885), durante le quali la Grande Attrice muta il corpo in una superficie scultorea eloquente per pubblici poliglotti e il repertorio in una materia di efficace manipolazione mimico-gestuale, prima che verbale. Come rilevato già precocemente, nel 1860, da Francesco Regli, che ben distingueva la ricezione dello stile ristoriano da esportazione da quella suscitata nella madrepatria, l'attrice dovette ricorrere, forse talora abusando, alla modellazione plastica per «sorprendere» le platee straniere, a differenza di quanto fecero le principali attrici, dalle quali pure discendeva:

Adelaide Ristori oltremonte ed oltremari sarà una celebrità, ma in Italia non è che una valentissima attrice. Oltremare ed oltremonte, ella si esprime con le pose e col gesto, e le basta di poter sorprendere in qualche modo, sapendo di non essere compresa, e non

Adelaide Ristori, Genova, 5 ottobre 1887 (corsivi originali), in M. SCHINO, *Il teatro di Eleonora Duse*, Roma, Bulzoni, 2008, p. 434. Per un'analisi comparativa fra le due attrici, cfr. ID., *Studio per due attrici: Adelaide Ristori ed Eleonora Duse*, «Drammaturgia», xx / n.s. 10, 2023, pp. 93-108.

11. Traggo tale definizione, estesa a tutti i Grandi attori, da C. MELDOLESI-F. TAVIANI, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 272.

12. Ivi, pp. 273-274.

13. Ivi, p. 272.

14. Cfr. P. RANZINI, *Citazione come 'performance'. Quadri viventi e pose plastiche fra Sette e Ottocento*, in *Citare a teatro. Storie, spettacoli, testi*, a cura di P. R., «Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione», xv, 2017, pp. 35-50, <http://www.parolerubate.unipr.it> (ultimo accesso: 28 novembre 2023).

ignorando che l'opinione risparmia l'incomodo di pensare: in Italia ove tutti la intendono, ove le si indovinano persino le intenzioni, è troppo manierata, troppo convenzionale, e spesso non vera, come sul fiorire dell'età sua. Le Pellandi, le Marchionni, le Internari conservarono sempre le tradizioni dell'arte, e si guardarono dall'alterarne la fisionomia, per impulso di circostanze parziali, o per piacere ai Pubblici.¹⁵

Di citare opere figurative quali fonti della sua ispirazione non fa certo mistero negli *Studi artistici*: nel processo creativo ristoriano il prelievo si muta in riscrittura, in modalità produttiva e in acutezza interpretativa. In tal modo, apparenta le tecniche per legare insieme le arti: scultura-mimica-recitazione sono intrecciate per dar vita a dispositivi fortemente impressivi, ai quali annodare personaggi di complessa polisemia. In più casi, la sua intelligenza di attrice si nutrivà di cultura figurativa, da cui traeva ispirazione e da cui faceva scaturire alcune invenzioni sceniche. Medea – ad esempio – entrava per la prima volta in scena avanzando con i figlioletti al fianco, con la forza plastica di un gruppo scultoreo. Era già questa apparizione ad avere valore epifanico. Calcava la scena *in medias res*. Era l'inizio patetico che conteneva il finale, e anche per questo impressionava spettatori assolutamente non digiuni del mito greco. Nella ricostruzione a posteriori della messinscena parigina, l'ingresso in palcoscenico è così illustrato:

Alla fine, il momento della mia comparsa era giunto, ed io stavo già preparata sulla piattaforma del praticabile che simulava il basso della montagna, da dove fingevo di salire a stento. Portavo fra le braccia il piccolo Melanto, che appoggiava il suo biondo capo sulla mia spalla, e quella parte di manto turchino, che doveva poi ricadermi sul dorso, e che aveva tanto preoccupato Hary Schefster, coprendo per metà la mia testa, celava quasi intieramente quella del bambino. Avevo situato l'altro figlio Licaone al mio lato sinistro; esso si sorreggeva al mio fianco, in atto di eccessiva stanchezza. La melodia delle Canefore, che accompagnavano Creusa al tempio, precedeva la mia venuta.¹⁶

Un tessuto canoro, il canto delle Canefore, precedeva e preparava l'apparizione della tragica protagonista, colta nel moto ascensionale sul praticabile inclinato, a simulare la salita su una ripida montagna, su cui fingeva di avanzare a stento, tenendo fra le braccia Melanto e trascinando lo stanco Licaone sul lato sinistro. Il mantello di colore turchino, così cromaticamente connotato,

15. F. REGLI, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Torino, Dalmazzo, 1860, p. 449. Delle pose plastiche ristoriane vi è ampia eco nella pubblicistica coeva, che a largo raggio considera la propensione scultorea quale tratto pertinente dello stile dell'attrice.

16. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 173.

con il quale copriva la testa del bambino, a colpo d'occhio poteva richiamare, in modo subliminale, l'iconografia di una madonna, non quella di una regina barbara. A tale slittamento visivo doveva ricondurre anche il modo di indossare il mantello, di stoffa – si presume – morbida, tale da velare «per metà» la testa dell'attrice e poi ricaderle «sul dorso», secondo le precise indicazioni date al pittore olandese Ary Scheffer.¹⁷ Il gruppo piramidale con i figli, tenuti stretti al proprio corpo e protetti dal «manto turchino»,¹⁸ poteva evocare, dunque, una medievale *Mater misericordiae* nell'iride degli spettatori. Ristori giocava su questo iniziale, costruito scambio di significato, prima della trasformazione della protagonista, da lei così tanto aborrita, in orrenda infanticida. L'attrice consegna la barbara regina euripidea, riportata alla luce dalla versione di Legouvé,¹⁹ ad alcuni dispositivi: in una scena, fermata da uno scatto di Disdéri, afferra il manto da un lembo alzandolo con la mano e il braccio destro distesi orizzontalmente, replicando in tal modo lo stesso gesto compiuto dalla Niobe, la scultura romana osservata nella Galleria degli Uffizi. Mentre la figura mitologica leva il mantello in verticale su di sé, nel disperato tentativo di difendere l'ultima sua figlia dalla morte, Ristori-Medea lo distende con energia, come se si trattasse di una quinta in grado di separare i suoi figli dal sacrificio estremo (figg. 1-2). Se Niobe tenta di proteggere la bambina prima di pietrificarsi e piangere per sempre il dolore di aver perso tutti i suoi innumerevoli figli, Ristori-Medea compie la stessa azione come per nascondere a sé stessa l'orrore del doppio infanticidio che sta per compiere a occhi asciutti. Il gesto scenico è funzionale alla costruzione drammaturgica e al sentire dell'interprete, ed è derivato come pittura viva dalla celebre scultura antica, cuore del gruppo statuario conservato nel massimo museo fiorentino. Una citazione in piena regola, iconograficamente sovrapponibile (anche i piedi scalzi dei figli di Niobe e di uno di quelli di Medea ne sono una ulteriore conferma), ma ricreata nel suo farsi composizione scenica pregnante e nel ricomporsi in partitura tragica originale. Si noti, peraltro, come un «braccio teso»,²⁰ simile a quello appena menzionato, venisse indirizzato dall'attrice verso Giasone, quando Medea, «imponente e feroce»,²¹ pronunciava il terribile e definitivo «Tu!», prima che calasse la tela sulla tragedia. Un finale a effetto, che scagionava Medea, e che

17. Ibid.

18. Ibid.

19. Su tale versione cfr. E. ADRIANI, *La Medea di Adelaide Ristori, un esempio di drammaturgia di un grande attore*, in *Il teatro dei ruoli in Europa*, a cura di U. ARTIOLI, Padova, Esedra, 2000, pp. 167-114. Per un'ampia ricognizione sulla persistenza scenica del personaggio classico, cfr. G. TELLINI, *Storie di Medea. Attrici e autori*, Firenze, Le lettere, 2012.

20. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 184.

21. Ibid.

faceva comprendere quanto la scena fosse per Ristori un sistema di segni, attraverso i quali stimolare reazioni, non per simulare stati emotivi contrastanti.

In simili aperture e chiusure si specchia la forza recitativa della Grande Attrice: sono frammenti che contengono interi spettacoli, dai quali traspare la sua drammaturgia, a cui giunge talvolta tramite elaborazioni progressive, tal'altra tramite decisioni immediate. È questo il caso della morte di Camma, per la quale imbastisce sin dalla prima lettura del copione un confronto serrato con Montanelli. Agguantato il personaggio, Ristori è determinata a imporre la propria scelta interpretativa, adducendo regole essenziali della pratica scenica. Ne fa le spese il politico-scrittore di Fucecchio, digiuno di elementari convenzioni teatrali, a più riprese sollecitato dall'attrice circa il finale della tragedia. In una lettera, stesa il 19 febbraio 1857, dai toni fermi gli delinea il suo totale disappunto, suggerendogli soluzioni alternative alla morte prolungata, scenicamente pericolosa al punto da scivolare verso il ridicolo. L'importanza del documento, vergato «non dalla parte della letteratura ma dall'effetto della scena»,²² è tale da richiederne almeno una trascrizione parziale:

Comincerò col farti osservare che la mia uscita non prepara punto il pubblico alla catastrofe, troppo immediata è la funzione del nappo, come tu hai tracciata quella situazione, gli effetti di Camma sono sterilissimi e vi è una gran precipitazione. Come vuoi che un'uomo [sic] il quale già per la sua natura è molto più vigoroso di una donna, soprattutto poi un'eroe [sic] romano, appena libato il veleno, muoia di spasimi atroci, mentre Camma invece seguita a parlare e a profetizzare per 20 minuti? E debbo dirti per esperienza che mentre non v'ha cosa forse che produca più effetto in teatro di una morte se questa è breve, non vedo d'altra parte cosa che maggiormente infastidisca, fino quasi a promuovere l'illarità, di una lunga agonia. Immagina poi con una profezia, che t'assicuro è contro a tutte le possibilità di un'effetto [sic] teatrale. Come tu vedi io sono privata di tutti gli effetti che mi presentava l'agonia di Sinoro, del contrasto fra i dolori fisici, il piacere truce di vedere penare l'uccisore di mio marito, e la dolce estasi di riunirmi a lui dopo averlo vendicato. Ti ricordi che allorquando si parlò della morte di Camma si era così fissato, che al punto in cui mi sentivo avvicinare all'estremo momento, ordinavo ai Bardi d'intuonare dei soavi concerti? ... Che a poco a poco sentissi aumentarsi il mio strazio, dicendo per esempio... "ecco già sento straziarmi... l'anima..." e poi con impazienza "Ma ancora mi tar//da... di morire..." quindi sentissi più forte le sofferenze o me ne rallegrassi dicendo "Ah! ... questa mi uccide!! ..." e qui tu puoi attaccare ai cinque o sei versi che tu mi fai dire alla fine della tua Camma, andando in cielo. Questa pressa a poco è l'idea che tu puoi sviluppare con la poesia che credi, ma gli effetti devono essere questi, perché così sento di poterti formare un gran successo. Mi rincresce di dirtelo, ma bisogna

22. Lettera di Adelaide Ristori a Giuseppe Montanelli, Roma, 19 febbraio 1857, Firenze, Biblioteca nazionale centrale, *Autografi*, c. 2v.

che tu riffonda, per ciò che concerne Camma, tutto questo terz'atto, e che rinunci a far fare a Camma dopo il veleno, quella profezia, e che Montanelli autore dimentichi Montanelli politico. Una bella situazione potrebb'essere un fiero anatema di Camma a Sinoro morente e una bellissima scena fra me e il Bardo, dove io senta i rimproveri del Bardo senza potermi giustificare o sentendomi in me stessa a lui molto superiore. Più vere saranno le parole del Bardo e più il pubblico s'interesserebbe di Camma; questa scena potrebbe essere interrotta dalla venuta di Sinoro, che prendendo le difese di Camma la pregasse di andare a disporre per il rito, giurando che avrebbe esercitato la vendetta sul tracotante Bardo. Questa situazione potrebbe offrire a me una bellissima uscita dalla scena, perché contrastata da dover fingere a Sinoro la soddisfazione che mi vendichi, mentre il mio cuore è pieno d'affezione per il Bardo, di cui divido i sentimenti. Sarebbe bene che tu trovassi il modo di non far essere presenti al ritorno i Romani, poiché non mi sembra ragionevole che restino presenti tranquillamente all'assassinio del Tetrarca ed agl'insulti a Roma. Vedi se può stare che in un'eccesso [sic] di amore e generosità, Sinoro stesso dica al popolo ed ai sacerdoti che a dargli prova della certezza che ha di essere amato, non un brando romano entrerà nel tempio. È impossibile che il pubblico, che non vede che Camma, si interessi // ad ascoltare quelle commissioni che gli danno gli astanti. Come tu l'avevi concepita, che cioè, una vergine andando a sacrificarsi ricevesse le incombenze delle amiche e che a questa Camma affidasse il suo segreto, era altro effetto, ma nei momenti supremi di Camma, di una donna che s'uccide per vendicare il marito e riunirsi a lui, altro non può vedere che il marito stesso, e che in un'esaltazione mentale, richiamata di tanto in tanto alla realtà della vita, dai spasimi del veleno, quasi tolta dalla terra ed in cammin verso l'Eliso, fino al punto che morendo stende le braccia al marito.²³

Come dimostrato da questi esempi,²⁴ ai quali si potrebbero aggiungere almeno l'ingresso di Fedra (che nell'atto quarto dell'omonima tragedia raciniana

23. Ivi, cc. 1v.-2v. Sullo stesso argomento cfr. almeno la lettera della Ristori al medesimo destinatario, inviata da Trieste il 3 marzo 1857, conservata nella Biblioteca Labronica di Livorno, *Autografoteca Bastogi*. Devo la segnalazione dei due documenti a Giacomo Della Ferrera, che qui ringrazio sentitamente. Sul rapporto fra Ristori e Montanelli, cfr. *In esilio e sulla scena. Lettere di Lauretta Cipriani Para, Giuseppe Montanelli e Adelaide Ristori*, a cura di C. DEL VIVO, Firenze, Firenze University Press, 2014.

24. Così ricapitola nella sua autobiografia il contrasto con il drammaturgo sulla morte di Camma: «Siccome Montanelli, mano a mano, mi spediva la parte già composta della tragedia, per sottometterla al mio giudizio, trovai che la morte della protagonista era assai prolungata, che mi si faceva parlar troppo! Tutta piena di questa idea, avrei voluto comunicarla al mio amico colla rapidità del lampo. In fretta e furia decisi di telegrafargli in questi termini: "Dimentichi che ho fretta di morire, e che in presenza del cadavere della vittima, con cui ho diviso il veleno, non debbo parlare eternamente". Può ognuno immaginare come questo dispaccio, diretto a persona ben nota per gli avvenimenti politici del giorno, meravigliasse e mettesse in sospetto il telegrafista; come questi si affrettasse a trasmettere il dispaccio al ministero, e quale ridicola figura gli toccasse soffrire di poi!» (RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., pp. 69-70).

arrivava in scena dinanzi al marito Teseo «tremante», con «gli occhi confitti al suolo», come per «celare nelle viscere della terra la [...] vergogna»²⁵ e l'apparizione finale di *Elisabetta, regina d'Inghilterra*²⁶ (che simulava i movimenti tardi, impediti e lentissimi di una vecchia malata e la sua estrema difficoltà a lasciare la corona, a cui era legata più della vita stessa), sotto il profilo della mimica scenica Ristori non lasciava adito a zone inerti o semplicemente superflue. Nel suo repertorio, accumulava un ventaglio di tecniche e soluzioni interpretative, perché tutto fosse assolutamente vivo, rifuggendo in ogni modo e in ogni dove da sclerosi recitative.

Le continue incarnazioni sceniche dello stesso personaggio richiedevano ovviamente reinvenzioni, sequenze inedite, non consuete dalla *routine* teatrale. Bisogna pensare a un sistema testurale, non testuale, a una drammaturgia di attrice per la quale ogni inizio e ogni fine oscillavano e variavano fra vincoli di varia natura. Occorre interrogare questa nicchia semantica del *dentro/fuori scena*, interna al laboratorio creativo dell'interprete, fin troppo consapevole della loro importanza per ottenere la 'presa' sul pubblico e stabilire connessioni segrete che si riverberano fra loro. Non si tratta, dunque, di un'orma soltanto, ma di una proliferazione di orme, né di pezzi chiusi ma aperti, tali da inserirsi nella fluidità degli spettacoli. Sono segmenti di recitazione che lei fissa come invariabili nelle pagine degli *Studi artistici*, dopo averli a lungo vergati a mano, ma che, in realtà, erano sottoposti a continue modifiche, assestamenti, mutamenti. Essendo un campo di forze,²⁷ il palcoscenico la costringeva a variazioni e scarti, che lei depurava ed espungeva, e che cristallizzò quando consegnò al filtro della scrittura autobiografica alcuni procedimenti fissi della sua poesia d'attrice. È un ancoraggio in piena contraddizione con la variabilità e fluttuazione della prassi scenica, in un contesto artistico fondato, invece, su partiture anfibologiche, su slittamenti e oscillazioni di significati che si sgretolano e perdono la loro monoliticità per assumere carattere ancipite. Mentre il teatro nel

25. Ivi, p. 212.

26. Nei fin troppo ponderati *Ricordi e Studi artistici*, così ricostruiva l'esordio di Elisabetta: «Nell'apparire sulla scena, il mio aspetto presentava le alterazioni che l'età avanzata doveva avere operato sul mio volto, nonché l'impronta del male che lentamente mi consumava. [...] La trascurata acconciatura dei capelli, le rughe del volto, il tardo movimento delle braccia, delle mani, del passo, dovevano far indovinare al pubblico come più dell'età, un dolore che gelosamente celavo nel cuore logorasse la mia esistenza» (ivi, pp. 152-153). Di segno totalmente opposto è il primo ingresso alla ribalta di Ristori-Elisabetta: «Al primo apparire sulla scena, il portamento, il gesto, il tuono di voce dovevano essere di persona a cui il disbrigo dei difficili affari di Stato è familiare, la cui opinione è considerata indiscutibile, la cui coltura e la cognizione profonda delle lingue straniere, le davano spesso delle soddisfazioni non comuni» (ivi, p. 142; corsivi miei).

27. Su tale concetto, F. TAVIANI, *La poesia dell'attore ottocentesco*, in ID., *Le visioni del teatro. Scritti sul teatro dell'Otto e Novecento*, a cura di M. SCHINO, Roma, Bulzoni, 2021, pp. 105-109.

suo farsi è forma in movimento ed è anche, inevitabilmente, configurazione dell'istante, per contenerne la latente anfibologia Ristori capocomico dotava la propria compagnia di quello che, prelevando un termine dal lessico giornalistico, chiameremo 'timone' rappresentativo. Ci si riferisce ad alcuni documenti, allo stato attuale delle ricerche archivistiche alquanto unici, nei quali si riproduce manoscritto il prospetto delle entrate e delle uscite di *Giuditta*, di *Elisabetta*, di *Maria Antonietta*²⁸ (figg. 3-4). Sono carte che sembrano avere appiccicati ancora sulla loro superficie la polvere e gli umori inconfondibili delle prove. Dette nella vulgata teatrale 'buttafuori', vi sono registrati gli attacchi delle battute e le frasi conclusive di ciascuna scena. Vi si legge nella prima colonna l'indicazione «Attori in scena», seguita da «Prime parole», poi nelle successive colonne da «Attori di sortita», cui corrispondono le «Ultime parole».

Di simile reperto, rinvenuto per ora in copie uniche in quel *mare magnum* che è l'Archivio Ristori del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, esiste anche qualche riproduzione facsimilare a stampa. Uno, composto da un solo foglio, reca la scritta *Episodio del 1860* (fig. 5). Vi compare in alto il nome della «Drammatica Compagnia Italiana», a dimostrazione di quale importanza capitale si attribuisse al buon funzionamento di tali meccanismi scenici. La distribuzione tabellare prevede per prima la fine delle battute di chi esce di scena, seguita poi dall'attacco di chi compie il movimento contrario. È un piano pratico per disciplinare la presenza e dunque la distribuzione anche fisica degli attori sul palcoscenico, così da evitare la discrasia del vuoto. È alquanto plausibile che tali documenti si leghino alle necessità capocomiche della Ristori di sottoporre la compagnia a riscontri immediati, a ripassi rapidi delle parti, resi – si suppone – sempre più urgenti perché legati alle contingenze dei febbrili ritmi del mestiere. Si tratterebbe, in tal caso, di lacerti, piuttosto rari, delle cosiddette 'prove all'italiana', in cui ciò che serve è riattivare prima dello spettacolo la memoria dell'intero cast e rinfrescare cambi di scena e di costumi a ridosso della loro resa dinanzi al pubblico. E si noti anche come i costumi le consentissero di evidenziare i cambiamenti recitativi e le gradazioni psicologiche dei singoli personaggi, di entrare fisicamente entro oggetti eloquenti, macchine medialità alle quali riserva cura e attenzioni speciali, secondo uno studiato rituale cadenzato dalle aperture e chiusure dei bauli. Ne è testimone in un caso Salvini: «Ben la vid'io, dopo una recita di *Elisabetta*, affaccendarsi a riporre gelosamente bene condizionati i suoi cinque costumi entro ai bauli, e disfarne e prepararne altri per la seconda rappresentazione. La cameriera di

28. I cosiddetti 'buttafuori', ciascuno dei quali di pochissime carte, sono conservati a Genova presso il MBA, *Fondo Ristori*. Ringrazio Gian Domenico Ricaldone per la riproduzione di tali documenti.

Lei nulla doveva toccare, di nulla ingerire; essa sola, dopo una improba fatica, grondante di sudore, doveva compiere quel molesto servizio». ²⁹

Il protagonismo scenico della Ristori si definisce in modo lampante nei due momenti, variamente intesi, dell'apparire e dello scomparire, dell'occupare la ribalta o di lasciarla vuota: un palinsesto teatrale fatto di movimenti peculiari e riconoscibili, unitario e molteplice allo stesso tempo, perché molteplici sono le sue manifestazioni e le sue declinazioni. La sua è un'arte dell'apparire e dello scomparire apparente, per poi subito dopo riapparire in forme sempre sorprendenti, nelle quali l'estetica è programmaticamente fusa all'etica e l'etica, secondo l'ordine logico nietzschiano del *Nulla aethethica sine etica* si specchia e si rinnova nell'estetica.

29. T. SALVINI, *Sul teatro e la recitazione. Scritti inediti e rari*, a cura di D. ORECCHIA, «Acting Archives Review», IV, 2014, 7, p. 231.



Fig. 1. André-Adolphe-Eugène Disdéri, Adelaide Ristori in *Medea*, albumina (London, Royal Collection Trust).



Fig. 2. Niobe con la figlia minore, prima metà del II sec. d.C., marmo pentelico (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Sala della Niobe).

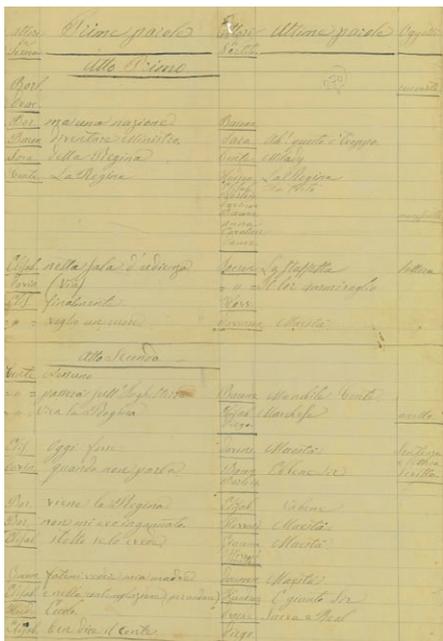


Fig. 3. Buttafuori per *Elisabetta regina d'Inghilterra*, ms. (Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, Fondo Adelaide Ristori, c. 1r.).

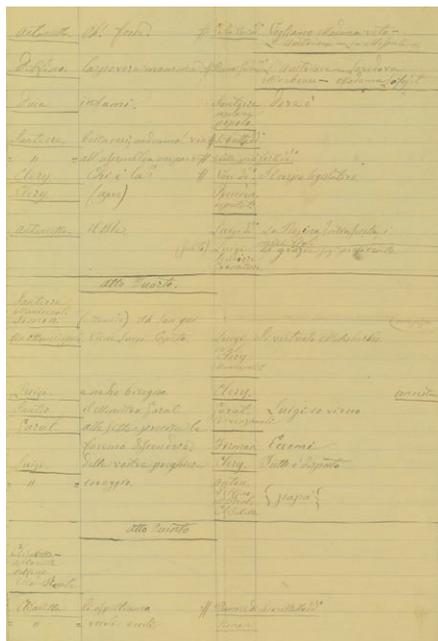


Fig. 4. Buttafuori per *Maria Antonietta*, ms. (Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, Fondo Adelaide Ristori, c. 1r.).

DRAMMATICA COMPAGNIA ITALIANA
3. 2. Soggetti del *Episodio del 1860* Fogli V.

PERSONE ATTI E SCENAZI	SEVERE PAROLE che si fa	ATTORI SOTTITI	PIENE PAROLE che entra in scena CON LA LITTELLA	OGGETTI
1. 1. 1.		1. 1. 1.		
1. 1. 2.		1. 1. 2.		
1. 1. 3.		1. 1. 3.		
1. 1. 4.		1. 1. 4.		
1. 1. 5.		1. 1. 5.		
1. 1. 6.		1. 1. 6.		
1. 1. 7.		1. 1. 7.		
1. 1. 8.		1. 1. 8.		
1. 1. 9.		1. 1. 9.		
1. 1. 10.		1. 1. 10.		
1. 1. 11.		1. 1. 11.		
1. 1. 12.		1. 1. 12.		
1. 1. 13.		1. 1. 13.		
1. 1. 14.		1. 1. 14.		
1. 1. 15.		1. 1. 15.		
1. 1. 16.		1. 1. 16.		
1. 1. 17.		1. 1. 17.		
1. 1. 18.		1. 1. 18.		
1. 1. 19.		1. 1. 19.		
1. 1. 20.		1. 1. 20.		
1. 1. 21.		1. 1. 21.		
1. 1. 22.		1. 1. 22.		
1. 1. 23.		1. 1. 23.		
1. 1. 24.		1. 1. 24.		
1. 1. 25.		1. 1. 25.		
1. 1. 26.		1. 1. 26.		
1. 1. 27.		1. 1. 27.		
1. 1. 28.		1. 1. 28.		
1. 1. 29.		1. 1. 29.		
1. 1. 30.		1. 1. 30.		
1. 1. 31.		1. 1. 31.		
1. 1. 32.		1. 1. 32.		
1. 1. 33.		1. 1. 33.		
1. 1. 34.		1. 1. 34.		
1. 1. 35.		1. 1. 35.		
1. 1. 36.		1. 1. 36.		
1. 1. 37.		1. 1. 37.		
1. 1. 38.		1. 1. 38.		
1. 1. 39.		1. 1. 39.		
1. 1. 40.		1. 1. 40.		
1. 1. 41.		1. 1. 41.		
1. 1. 42.		1. 1. 42.		
1. 1. 43.		1. 1. 43.		
1. 1. 44.		1. 1. 44.		
1. 1. 45.		1. 1. 45.		
1. 1. 46.		1. 1. 46.		
1. 1. 47.		1. 1. 47.		
1. 1. 48.		1. 1. 48.		
1. 1. 49.		1. 1. 49.		
1. 1. 50.		1. 1. 50.		
1. 1. 51.		1. 1. 51.		
1. 1. 52.		1. 1. 52.		
1. 1. 53.		1. 1. 53.		
1. 1. 54.		1. 1. 54.		
1. 1. 55.		1. 1. 55.		
1. 1. 56.		1. 1. 56.		
1. 1. 57.		1. 1. 57.		
1. 1. 58.		1. 1. 58.		
1. 1. 59.		1. 1. 59.		
1. 1. 60.		1. 1. 60.		
1. 1. 61.		1. 1. 61.		
1. 1. 62.		1. 1. 62.		
1. 1. 63.		1. 1. 63.		
1. 1. 64.		1. 1. 64.		
1. 1. 65.		1. 1. 65.		
1. 1. 66.		1. 1. 66.		
1. 1. 67.		1. 1. 67.		
1. 1. 68.		1. 1. 68.		
1. 1. 69.		1. 1. 69.		
1. 1. 70.		1. 1. 70.		
1. 1. 71.		1. 1. 71.		
1. 1. 72.		1. 1. 72.		
1. 1. 73.		1. 1. 73.		
1. 1. 74.		1. 1. 74.		
1. 1. 75.		1. 1. 75.		
1. 1. 76.		1. 1. 76.		
1. 1. 77.		1. 1. 77.		
1. 1. 78.		1. 1. 78.		
1. 1. 79.		1. 1. 79.		
1. 1. 80.		1. 1. 80.		
1. 1. 81.		1. 1. 81.		
1. 1. 82.		1. 1. 82.		
1. 1. 83.		1. 1. 83.		
1. 1. 84.		1. 1. 84.		
1. 1. 85.		1. 1. 85.		
1. 1. 86.		1. 1. 86.		
1. 1. 87.		1. 1. 87.		
1. 1. 88.		1. 1. 88.		
1. 1. 89.		1. 1. 89.		
1. 1. 90.		1. 1. 90.		
1. 1. 91.		1. 1. 91.		
1. 1. 92.		1. 1. 92.		
1. 1. 93.		1. 1. 93.		
1. 1. 94.		1. 1. 94.		
1. 1. 95.		1. 1. 95.		
1. 1. 96.		1. 1. 96.		
1. 1. 97.		1. 1. 97.		
1. 1. 98.		1. 1. 98.		
1. 1. 99.		1. 1. 99.		
1. 1. 100.		1. 1. 100.		

Fig. 5. Buttafuori a stampa per *Episodio del 1860* (Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, Fondo Adelaide Ristori).