

BRUNA NICCOLI

IL COSTUME FUORI SCENA: TESTIMONIANZE E
DOCUMENTI DEL PROGETTO CREATIVO
DI ADELAIDE RISTORI

«L'artista non deve solo occuparsi dei lati psicologici dei personaggi che deve interpretare, ma altresì deve fare uno studio speciale delle epoche nelle quali le azioni si svolgono, come dell'esattezza dei costumi».¹

1. *Adelaide e lo studio del costume*

Il costume è uno degli 'studi' del lavoro preparatorio di Adelaide Ristori e diventa una fase necessaria «nell'incominciare l'interpretazione di ruoli storici importanti», come l'attrice dichiara: «Quest'ultimo studio è stato sempre una delle mie passioni artistiche».² Collocare le «azioni» in una specifica epoca storica richiede conoscenza e il costume deve tendere all'«esattezza», deve cioè essere costruito secondo dei canoni di veridicità rispetto all'ambiente in cui si muovono i personaggi della drammaturgia.³ L'originalità del caso Ristori per la storia del teatro sta nel fatto che la stessa attrice ha elaborato una raffinata memoria di sé, messa a punto attraverso diversificate fonti, scritte, letterarie e iconografiche.⁴ Il costume, ora fuori scena, è un *medium* visivo di questo complesso programma, insieme agli incredibili oggetti scenici che collaborano a tramandare le iconografie teatrali da lei create.

1. A. RISTORI, *Mie teorie e precetti sull'arte drammatica*, ms. pubblicato in E. BUONACCORSI, *L'arte della recita e la bottega. Indagini sul Grande Attore dell'Ottocento*, Genova, Bozzi, 2001, pp. 117-126: 125.

2. Ibid.

3. Ibid.

4. Cfr. A. VALOROSO, *Adelaide Ristori e lo specchio della scrittura. Messinscena delle memorie di una diva dell'Ottocento*, Roma, Carocci, 2022, in riferimento al progetto editoriale internazionale dei *Ricordi e Studi artistici*, messo in atto da Ristori per la sua ben congeniata autobiografia, una narrazione della vita e della carriera.

I quindici costumi completi conservati nel *Fondo Ristori* del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, relativi ai ruoli più importanti dell'attrice e databili a partire dal 1856,⁵ sono la testimonianza di questa ricerca, che per molti aspetti appartiene a un momento epocale, caratterizzato in Europa dalla progressiva affermazione del cosiddetto 'costume storico', che ripuliva la scena dalla presenza dei molti elementi di attualità comunemente diffusi nel vestiaro degli attori.⁶

Nel panorama dei 'guitti italiani' di metà dell'Ottocento, il guardaroba non si distingueva certo per l'innovazione, motivo per cui il *corpus* Ristori si definisce con caratteristiche ideative del tutto personali, frutto della sua maniera di essere interprete e della carriera internazionale.⁷ Ne è esempio il costume di *Mirandolina*, conservato sino alla fine degli anni Sessanta (oggi perduto), per uno dei ruoli comici preferiti di Ristori: l'abito, eliminate trine e orpelli, tipizzanti il carattere, sorprende per l'essenzialità decorativa e definisce lo *status* del personaggio.⁸ Mentre per interpretare *Pia dei Tolomei* studia l'arte medievale, vesti e acconciature del Trecento, dagli affreschi del Camposanto pisano⁹ e disegna un abito dal repertorio di Bonnard.¹⁰ Il costume, quasi come una «seconda pelle», le consente di calarsi nel personaggio in questi ruoli da protagonista.¹¹

5. Cfr. *Mostra dei costumi di Adelaide Ristori*, catalogo della mostra a cura di A. D'AMICO, Venezia, Ente manifestazioni genovesi-Teatro Stabile di Genova, 1967, prima esposizione della *Collezione Ristori*, donata quello stesso anno dagli eredi al Museo Biblioteca dell'Attore di Genova (da ora in poi MBA, *Fondo Ristori*).

6. Cfr. R. GUARDENTI, *Il costume teatrale: un lento cammino verso il realismo*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da R. ALONGE e G. DAVICO BONINO, II. *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 1163-1193, in partic. pp. 1181 ss.

7. Si deve a Teresa Viziano una prima ed esaustiva indagine dei dati storici utili alla conoscenza del guardaroba Ristori e di molte delle fonti scritte o visive sull'argomento conservate in MBA. Cfr. T. VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una compagnia drammatica dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2000.

8. Cfr. P. RANZINI, *Le «copione» des 'False Confidenze' (1856) d'Adelaide Ristori. Un témoignage exceptionnel du processus de création à l'époque des grands acteurs*, in *The Stage and its Creative Processes (16th-21st Century)*, «European Drama and Performance Studies», 1, 2020, 14/2, pp. 67-111: 82-83. La fotografia del costume di *Mirandolina* è conservata in MBA, *Fondo Ristori, Collezione 1 – Fotografie*.

9. Buonamico Buffalmacco, *Giudizio Universale*, Camposanto Monumentale, Pisa.

10. Cfr. C. BONNARD, *Costumes historiques des XIII, XIV et XV siècles*, Parigi, Bonnard, 1830. Il figurino è stato pubblicato da VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., p. 90.

11. A.M. TESTAVERDE, "Attore ben vestito, mezza parte fatta": all'origine dell'Haute Couture, in *Linee della moda e delle arti*, «Elephant & Castle», XVI, 2017, p. 17 http://cav.unibg.it/elephant_castle (ultima consultazione: 11 febbraio 2024).

La mostra *I costumi di Adelaide Ristori. Teatro e alta moda*, tenutasi in occasione del bicentenario della nascita, ha il merito di aver criticamente ricollocato i costumi nella storia dello spettacolo e nella logica imprenditoriale per cui sono stati ideati.¹² L'interpretazione del guardaroba Ristori non può prescindere da tale presupposto critico e guida le note che seguono: «Con lei il costume teatrale passò da accessorio a co-protagonista, diventando parte della drammaturgia dell'attrice e strumento indispensabile per la riuscita dello spettacolo».¹³

Dall'analisi del guardaroba Ristori, condotta sui costumi conservati e sulla ricca documentazione di fonti scritte e iconografiche, emerge la forza innovativa di questa Grande Attrice che è stata considerata «rivoluzionaria nel porre la moda dell'abito in scena al centro della propria recitazione».¹⁴ Con intuizione, e non senza una certa dose di narcisismo, Ristori ha lasciato una corposa memoria delle sue interpretazioni, servendosi del mezzo della fotografia: centinaia di scatti per uno straordinario catalogo, ricco di appariscenti e straordinari costumi in bianco e nero.¹⁵

2. *Eroine tragiche per il teatro delle capitali europee*

Della *Medea* (Ernest Legouvé, 1856) è conservato l'abito (atto I) progettato dall'artista olandese Ary Scheffer, che si è affermato sulla scena parigina per i soggetti di pittura storica: il costume, in tessuto serico arancio, con decoro geometrico, è definito da un drappeggio e un ampio mantello (fig. 1). La *Medea* di Ristori è palesemente greca, l'abito segue il linguaggio introdotto dal maestro del neoclassicismo Jacques-Louis David ed è nel segno della riforma del costume 'all'antica' promossa da Talma, nel contesto del costume teatrale francese di inizio Ottocento.¹⁶ Le vesti di questa tragedia dialogano con la scenografia, apprezzata dalla critica, che ugualmente rimanda all'immaginario figurativo, riproducendo la statuaria classica, con un imponente Saturno,

12. Sull'esposizione, organizzata dal Museo Biblioteca dell'Attore e dal Comune di Genova, cfr. *I costumi di Adelaide Ristori. Teatro e alta moda*, guida alla mostra a cura di L. CAVAGLIERI, D. PARODI e G. RICALDONE (Genova, 29 settembre 2022-22 gennaio 2023), Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, 2022.

13. L. CAVAGLIERI, *Le ragioni di una mostra*, ivi, p. 8.

14. TESTAVERDE, "Attore ben vestito, mezza parte fatta": *all'origine dell'Haute Couture*, cit., p. 17.

15. Gli Album sono conservati in MBA, *Fondo Ristori, Collezione 1 – Fotografie*.

16. Cfr. M. LEDBURY-O. VOISIN, *De l'étoffe au costume Rêves et Réalités au XVIIIe siècle*, in *L'art du costume à la Comédie-Française*, Saint-Pourçain sur Sioule, Centre National du costume de scène, Bleu autor, 2011, pp. 11-27, 200.

nume tutelare di Medea.¹⁷ Nei *Ricordi Ristori* si sofferma sulle modalità con cui ha gestito il costume,¹⁸ sin dalla prima, poiché il manto era infatti di «soverchia ampiezza»¹⁹ e imbarazzava l'azione scenica:

Al mio presentarmi sulla scena nel 1° atto, dovevo indossare un manto, cui oltre la persona, doveva coprire il mio capo, ed il bambino che teneva in braccio. Nell'atto 2° doveva avere lo stesso manto, ma era necessario trovare il modo di diminuirne, oltre il volume anche il peso. Quando Scheffer, alla prima rappresentazione, venne a vedermi nel mio camerino prima di cominciare lo spettacolo, trovò che avevo esattamente compresa la sua idea. Solo temeva per l'estetica delle linee, che sarei sembrata goffa nel 2° atto, quando la mia testa non doveva essere più coperta. Mi permisi di sorridergli maliziosamente, e con un "vous verrez" mi congedai da lui per correre sulla scena. L'astuzia colla quale feci giubilare il grande artista, si poteva paragonare alla semplicità di quella del famoso ovo del Brunelleschi! Non feci che scucire un telo del manto, (che ogni sera si ricuciva) e adattandolo conservavo lo stesso partito di pieghe che tanto aveva piaciuto ad Ary Scheffer! Quando gli spiegai la mia piccola astuzia, scoppiò in una gran risata rallegrandosi con me per averlo mistificato.²⁰

Queste osservazioni, per quanto aneddotiche, sono preziose per comprendere la funzionalità del costume ai fini della recitazione, raramente abbiamo infatti, a questa data, testimonianze di attori così dirette sull'uso dell'abito scenico. Adelaide ritorna, in più passi delle sue memorie, su come si sia servita del costume per la costruzione del personaggio. L'attrice ha interpretato Medea ben 395 volte nella sua carriera, rimanendo fedele all'immagine del debutto parigino.

Il suo guardaroba sarà da ora di livello internazionale: Parigi segna una cesura con il costume dei ruoli giovanili, concepito nella tradizione provinciale delle compagnie italiane. Già a partire dal debutto, con *Francesca da Rimini* (22 maggio 1855), vuole che ben due costumi siano di sartoria francese, uno cucito in «gro bianco glacè, e l'abito sotto color di rosa con manica stretta»;²¹ quanto

17. Cfr. F. PUCCIO, *Medea sulla scena moderna. La tragedia di Ernest Legouvè nell'allestimento parigino di Adelaide Ristori*, «Drammaturgia», XX / n.s. 10, p. 115 n. 30.

18. Cfr. A. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici* (1887), a cura di A. VALOROSO, Roma, Dino Audino, 2005, p. 174.

19. Ivi, p. 172.

20. MBA, *Fondo Ristori, Scritti di Adelaide Ristori*, fasc. 43. Il documento è in parte trascritto in 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, pp. 116-117.

21. Il passo è riportato in VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., p. 22. Le ricevute di pagamento sono su carta intestata: Maison Moreau, Delphine Baron, Costumes Historiques, Artistiques et de Fantaisie.

al «velo in testa, che sia bianco e ricamato in argento e stelle, in lamina». ²² Di suo pugno Ristori tratteggia uno schizzo per un costume nei colori avorio e rosa, ²³ un binomio cromatico a lei caro per identificare l'anima di Francesca, come conferma anche il costume conservato, in *taffetas* di seta avorio e rosa pallido; il capo risulta rimaneggiato nel busto, a un confronto con l'iconografia. ²⁴

Si affida ancora all'immaginario di Scheffer per *Lady Macbeth* (Londra, 1857): ²⁵ le foto documentano la sontuosità degli abiti (perduti), completati da mantelli (conservati): uno in rosso porpora, con ricami in oro (lamelle metalliche), e un secondo in color turchese (con bordatura oro e rosso). ²⁶ Adelaide padroneggia il movimento dei mantelli, detti alla 'Ristori', che con arte fa vibrare. Una *parure* di gioielli (corona, bracciali e cintura), allusivi dell'oro, rifiniti da vistose e colorate pietre, sottolinea lo *status* del personaggio. ²⁷ Negli anni seguenti le combinazioni dei costumi per l'opera shakespeariana variano, ma l'idea di fondo rimane costante: l'intento è quello di rappresentare la dignità regale a contrasto con la svolta finale del personaggio, che si perde nella follia. Della celebre interpretazione del 'sonnambulismo', saggio del suo repertorio replicato in numerosissime occasioni, non resta il costume, noto da fotografia. ²⁸ L'essenzialità dell'abito è il necessario strumento per il corpo dell'artista: Adelaide usa la lunga camicia, in tessuto povero, come una 'cappa' di contenimento delle emozioni, che turbano il personaggio. E nasce così uno dei suoi più iconici costumi, che richiama l'iconografia teatrale della grande interprete inglese Sarah Siddons in camicia bianca, probabile fonte di ispirazione, seppure finemente rielaborata dall'attrice italiana. ²⁹

22. Ibid.

23. Cfr. VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., p. 20.

24. Cfr. *I costumi di Adelaide Ristori. Teatro e alta moda*, cit., p. 18; da analisi della scrivente si tratta di un costume di repertorio, difficile stabilire per quale rappresentazione sia stato fatto.

25. Cfr. VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., p. 238; la studiosa sottolinea la mancanza di indicazioni per definire il contributo del pittore per i costumi dello spettacolo.

26. Cfr. *ivi*, p. 610, fig. 153 (mantello rosso) e p. 611, fig. 154 (mantello turchese).

27. I gioielli, conservati in MBA, sono stati esposti in mostra, cfr. *I costumi di Adelaide Ristori. Teatro e alta moda*, cit., p. 20; VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., pp. 226-229, figg. 67-72; per le foto di Adelaide Ristori in *Macbeth*, *ivi*, p. 228.

28. Cfr. *ivi*, p. 229; Hansen & Weller, Adelaide Ristori in *Macbeth* (scena del sonnambulismo), Copenaghen, fotografia (conservata in MBA, *Fondo Ristori, Collezione 1 – Fotografie*).

29. G.H. Harlow, *Sarah Siddons as Lady Macbeth*, 1833, fotografia, in *Pictures in the Garrick Club. A Catalogue of Paintings, Drawings, Watercolors and Sculpture*, a cura di G. ASHTON, London, Book Producers, 1997, p. 389, scheda 743. Sullo studio di Ristori su Siddons cfr. VALOROSO, *Adelaide Ristori e lo specchio della scrittura*, cit., p. 107.

I costumi di *Cassandra* (Antonio Somma, Parigi, 1859) attingono dal repertorio delle illustrazioni omeriche di John Flaxman;³⁰ Adelaide disegna anche alcuni schizzi dalle collezioni dei Borboni a Napoli:

In una delle rinomate sale della scultura, fui colpita dalla bellezza di due statue rituali in due nicchie [e] trovando i loro costumi così adatti a due situazioni del mio nuovo personaggio (Cassandra), d'altro non mi preoccupai che del mezzo di poterli copiare.³¹

Per il *peplum* di uno dei costumi (oggi perduto)³² interviene direttamente perché «La sarta a Parigi non aveva rifatto su stoffa il modello che le avevo dato». Quindi «con spille e forbici, tagliai, appuntai, piegai, facendo restare a bocca aperta la mia buona *costumière*, la quale mi confessò di non aver mai veduto *peplum* più bello e più difficile di quello. Mi si perdoni la poca modestia... ma lo confesso... ero proprio orgogliosa del risultato ottenuto».³³ Il colore del costume conservato (atto IV), voluto dall'attrice, è una «sopravveste color granato e manto turchino cupo»;³⁴ punto di forza sono la decorazione, incrociata sul petto, e la cintura, entrambe su base dorata, con pietre applicate nei colori rubino e smeraldo (fig. 2).³⁵ Il gioiello è fondamentale per il complessivo effetto scenico del costume, che è stato indossato da Ristori in alcune repliche e sicuramente a Parigi, con il rivoluzionario berretto frigio, nei toni violacei.³⁶ A competere con Adelaide, sulla scena parigina, c'è solo Rachel, dal palcoscenico alle riviste di moda, assunta a modello di femminilità ed eleganza.³⁷ Ristori si misura, anche sotto questo profilo, con la rivale.

I costumi per le eroine bibliche sono oggi perduti; le fotografie mostrano l'abito di *Camma* (Giuseppe Montanelli, 1857), su ideazione di Scheffer.³⁸ Negli appunti Ristori spiega perché sia stata fatta un'infedeltà storica per il colore: viene infatti scartato il giallo, tonalità corretta per rappresentare il lutto, come richiesto dalla drammaturgia, a favore del bianco candido, opzionato per la veste del personaggio, simbolicamente ricamata con motivo di vite in

30. VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., pp. 307-308, figg. 100-101. I disegni sono conservati in MBA, *Fondo Ristori*, *Collezione 3 – Figurini*.

31. MBA, *Fondo Ristori*, *Scritti di Adelaide Ristori*, fasc. 43.

32. VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., p. 305, fig. 98.

33. MBA, *Fondo Ristori*, *Scritti di Adelaide Ristori*, fasc. 43.

34. Cfr. Figurino costume di *Cassandra*, MBA, *Fondo Ristori*, *Collezione 3 – Figurini*, pubblicato in VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., p. 307.

35. Numerosi i gioielli conservati in MBA, *Fondo Ristori*, *Collezione 7 – Costumi e accessori*.

36. VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., p. 310.

37. Cfr. C. FAUQUE, *Costumes de scène à travers les collections du CNCS*, Parigi, Éditions La Martinère, 2011, p. 42.

38. Cfr. *ivi*, pp. 196-197, figg. 61-64.

oro e verde.³⁹ L'effetto estetico che il colore gioca, in quanto elemento visivo nella segnaletica dello spettacolo, vince sulla ricerca del verosimile. Per *Giuditta* (Paolo Giacometti, 1857), Ristori conosce la fortuna del soggetto nell'arte francese ed è attratta dal dipinto di Horace Vernet; vanta di essere stata lei a segnalare quest'opera «del loro ingegno» alle maestranze parigine.⁴⁰ La costumista è Delphine Baron:⁴¹ il costume (perduto) si ispira liberamente alla pittura, recupera l'elemento della fascia (conservata), voluminosa e legata sui fianchi, in tessuto orientale con decoro esotico (turchese e oro) (fig. 1).⁴² La funzionalità del costume ai fini del gesto attoriale è bene leggibile nell'iconografia.⁴³

Negli anni in cui la sartoria teatrale definisce le sue regole, specialmente a Parigi, dove ci sono teatri per tutte le arti del palcoscenico, prosa, lirica e balletto, nasce la collaborazione tra Ristori e Baron.⁴⁴ Dalla fitta corrispondenza emerge la figura di questa creativa, che segue le diverse fasi del costume: dal figurino alla realizzazione sartoriale, alla scelta di materiali e decori.⁴⁵

3. *Costumi in tournée per il teatro della corte*

Maria Stuarda (Friedrich Schiller) è uno dei cavalli di battaglia della Marchesa: dalla compagnia Ducale di Parma (1841) sino all'addio alle scene, nel 1885 a New York.⁴⁶ Il costume per la rappresentazione parigina (1855) trova ispirazione fuori dalla tradizione dei repertori iconografici italiani: Ristori scarta la tavola della regina scozzese di Cesare Ferrario (prima soluzione prospettata)⁴⁷ per guardare piuttosto alla pittura anglosassone. Dai pittori in-

39. Cfr. *ivi*, p. 201. La documentazione di costumi e gioielli per *Camilla* è fornita dallo storico Henri Martin, che suggerisce misura nella fedeltà a favore dell'effetto scenico (cfr. *ivi*, p. 202).

40. *Ivi*, p. 275.

41. *Ivi*, pp. 275-278 (per il carteggio Baron-Ristori), p. 278 nota 62 (per il pagamento). Delphine Baron (1818-1895), educata dal padre al disegno, si dedica alla recitazione per trovare infine nel costume la sua strada; si specializza poi nel costume d'epoca, a metà Ottocento richiesto sia dal teatro che dagli artisti per i soggetti di pittura storica.

42. Cfr. *I costumi di Adelaide Ristori. Teatro e alta moda*, cit., p. 9.

43. Cfr. *ivi*, p. 15.

44. Per il contesto del costume francese cfr. *L'art du costume à la Comédie-Française*, cit., pp. 38-43.

45. Cfr. P. BIGNAMI, *Alle origini dell'impresa teatrale. Dalle carte di Adelaide Ristori*, Bologna, Nuova Alfa, 1988, pp. 89-90; e v. MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*.

46. Cfr. F. SIMONCINI, *Iconografia e interpretazioni: 'Maria Stuarda' di Adelaide Ristori*, «Drammaturgia», XVIII / n.s. 8, 2021, pp. 29-44: 31.

47. Cfr. G. FERRARIO, *Il costume antico e moderno* [...], Milano, Tipografia dell'editore, 1816-1834. Sulla sua influenza per l'ideazione del costume scenico in Italia cfr. M. ANGELILLO, *Storia del costume teatrale in Europa*, Roma, Lucarini, 1989, p. 97.

glesì coglie la suggestione per definire il costume che, contravvenendo alle indicazioni dell'autore, non subisce cambi e rimane invariato in tutti gli atti.⁴⁸ forma conica cinquecentesca, in velluto nero, con 'gorgiera' bianca (a contrasto) e acconciatura con velo. In particolare, è in un ritratto della Stuarda di artista anonimo che Adelaide potrebbe aver trovato la sua idea della sovrana cattolica,⁴⁹ a dispetto di quanto invece racconta nei *Ricordi*, in cui cita un dipinto di Daniel Mytens come quello in cui avrebbe riconosciuto «il costume che io avevo già ideato».⁵⁰ L'attrice introduce però una variazione cromatica, funzionale all'interpretazione drammatica che lei ha costruito: il lungo velo, che parte dalla acconciatura e scende sul busto attillato, non è nella tonalità del bianco, come nell'iconografia, ma nella cromia del nero. Nessuna luce quindi attorno al volto, ma una simbolica prefigurazione del tenebroso destino della regina scozzese: «il mio viso doveva portare l'impronta della donna in cui le torture e le persecuzioni non avevano potuto spegnere quella forza d'animo colla quale sopportò il martirio inflittole da Dio, nella seconda metà della sua esistenza».⁵¹

Si codifica così, anche grazie al *medium* del costume, nella tipologia del costume storico, una delle iconografie teatrali più riuscite dell'attrice, che rimane nel tempo fedele a questa «figurazione, mai più abbandonata, della perfetta regina-martire».⁵² Del costume è conservato solo il corpetto (in velluto di seta e raso nero); a una analisi tecnica questo indumento teatrale risulta di alta qualità sartoriale e cucito secondo gli stessi criteri usati dall'alta moda coeva.

Lasciano un segno nella storia gli iconici costumi per la regina protestante di Baron: l'andata in scena del dramma di Giacometti *Elisabetta regina di Inghilterra* a Londra (1858) richiede un'attenta preparazione, poiché il tema dell'accuratezza storica ha da tempo conquistato la cultura dell'allestimento nella capitale inglese.⁵³ La *couturière* recupera i modelli iconografici già diffusi per i costumi

48. Cfr. SIMONCINI, *Iconografia e interpretazioni: 'Maria Stuarda'*, cit., p. 33.

49. Cfr. *ivi*, pp. 32-35. La studiosa documenta la presenza nel *Fondo Ristori* della fotografia del dipinto di Daniel Mytens, *Mary, Queen of Scots*, 1627 ca., olio su tela, London, Royal Collection, RCIN 401182: <https://www.rct.uk/collection/search#/12/collection/401182/mary-queen-of-scots-1542-87> (ultima consultazione: 29 gennaio 2024), ma ben argomenta come la parentela iconografica più vicina al costume sia da identificare in un secondo ritratto, di artista anonimo, visto da Ristori.

50. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 133 (riferendosi a mostra londinese del 1857).

51. *Ivi*, p. 121.

52. SIMONCINI, *Iconografia e interpretazioni: 'Maria Stuarda'*, cit., p. 32.

53. Cfr. A. MONKS, *The Actor in Costume*, Londra, Palgrave Macmilliam, 2010, pp. 52-53. Sulla pertinenza delle fogge del costume teatrale a inizio XIX secolo a Londra cfr. TESTAVERDE, *"Attore ben vestito, mezza parte fatta"*, cit., p. 13.

elisabettiani della *Comédie-Française*:⁵⁴ gli abiti di gala, in velluto, stoffa d'élite, rifiniti dal collare, aperto e rialzato, sono completati da un manto (attaccato alle spalle), ricamato in oro; due i costumi di questa foggia nella variante cromatica del verde (atto I) e del cremisi (atto II) (fig. 3).⁵⁵ La costumista sprigiona la vena teatrale: i vistosi ricami consentono giochi di luce e richiamano sontuosità. Allo stesso tempo, soddisfano all'idea di corte del momento in cui sono creati: i materiali sono quelli in uso per le vesti della corte del secondo impero.⁵⁶ Baron sa vestire il corpo dell'attrice, come sa valorizzare la femminilità di signore e debuttanti; nel clima parigino, in cui il successo è consacrato dalla stampa, *Le Moniteur de la coiffure* la definisce «La fée du travestissement» (1860), dimenticando lo scandalo per cui la *couturière* è costretta a difendersi dall'accusa, mossa da un'aristocratica russa, di inadempienza nei tempi di consegna (1859).⁵⁷ L'episodio aggiunge una nota storica al lungo cammino del mestiere di costumista, qui al femminile, e marca un doppio riscatto di genere e di professione.⁵⁸

I costumi di *Elisabetta* mostrano i segni lasciati dal tempo per un ruolo interpretato numerosissime volte, con cambi di costume estenuanti; evidenti gli interventi di sostituzione di alcune parti di velluto del costume verde e il rifacimento del corsetto di quello rosso.⁵⁹ Solamente nelle rappresentazioni degli anni Ottanta Ristori abbandona queste forme, con la vita stretta dai corsetti, optando per linee più morbide.⁶⁰ Nel v atto la Marchesa dominava la scena completamente avvolta da un mantello in velluto violaceo, rifinito con pelliccia di ermellino bianco, simbolo del potere;⁶¹ stemperavano invece l'immagine regale due costumi: il primo in giallo-oro, con decori in azzurro, di sapore teatrale;⁶² il secondo che ripropone un abito di mezza gala, come suggeriscono il velluto operato e il raso *bleu*.⁶³

54. Si veda l'iconografia di numerosi ritratti di Elisabetta I patrimonio della National Portrait Gallery di Londra: <https://www.npg.org.uk> (ultima consultazione: 2 gennaio 2024).

55. Analisi dei costumi a cura della scrivente.

56. Cfr. F. BOUCHER, *Histoire du costume en occident de l'antiquité à nos jours*, Paris, Flammarion, 1965, p. 994, fig. 378.

57. Cfr. CORINNE LEGOY, *Delphine Baron, la fée du travestissement en procès*, «Modes pratiques», 2015, 1, <https://devisu.inha.fr/modespratiques/77> (ultima consultazione: 2 gennaio 2024).

58. In MBA, *Fondo Ristori, Gestione e contabilità dell'attività teatrale*, numerose le ricevute della *Maison Moreau*.

59. Il costume verde è rimaneggiato nel manto; il costume rosso è formato da un corpetto (etichetta Maison Soinard, Paris) in velluto diverso per colore rispetto alla gonna; il ricamo centrale è stato riportato da un altro tessuto.

60. Cfr. VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., p. 175, fig. 54.

61. Cfr. *ivi*, p. 609, fig. 152.

62. Cfr. *ivi*, p. 608, fig. 151. Il costume giallo ha subito rifacimenti (gonna).

63. *I costumi di Adelaide Ristori. Teatro e alta moda*, cit., p. 28.

Per *Maria Antonietta*, destinata alla tournée negli Stati Uniti (1867), Ristori guarda al mondo dell'*Haute couture*, all'inglese Charles Frederick Worth, che nella Parigi delle apparenze ha introdotto la formula dell'abito unico, cucito cioè su misura.⁶⁴ Adelaide è tra le prime donne di spettacolo a rivolgersi al *couturier*, che con meraviglia trasforma in scena attrici e cantanti.⁶⁵ Questa scelta la colloca nella storia della moda, in quel capitolo delle relazioni che si instaurano tra moda e teatro, quando nasce lo stilismo. Worth non crea un costume d'epoca, ma un abito di forma essenziale. Per la foggia della regina nello splendore della corte (atto I) gli ornamenti, che potrebbero essere policromi, sono semplificati con tonalità (rosa antico, avorio e marrone) attestate dalla ritrattistica della sovrana (fig. 4).⁶⁶ L'esito del costume dà libertà espressiva al corpo: in questo riconosciamo la novità del capo. Lo stilista enfatizza il busto del costume del prologo (conservato), che è bianco, cromia prediletta da Maria Antonietta, la sopra gonna è in tonalità araldica, nel *bleu* della Francia.⁶⁷ Apprezzata questa partitura cromatica dalla critica nella tournée svedese.⁶⁸

Nel sesto decennio lo stile Luigi XVI gode di fortuna, tanto che si parla di revival del gusto di Versailles,⁶⁹ associato al nome di Rose Bertin, la sarta personale della regina, che pubblicizzava le sue creazioni con la *gravure de mode*.⁷⁰ L'omaggio di Worth è evidente nel costume dell'atto III (conservato): un abito in stoffa rigata, un vero e proprio *oufit* da dama, un modello pubblicizzato nelle riviste settecentesche di moda francese.⁷¹ Come questa foggia sia riuscita e identifihi la diva nel tempo, lo dimostra una pubblicazione, omaggio per l'ottantesimo compleanno, in cui Adelaide è ritratta con il costume.⁷²

L'abile' campagna pubblicitaria, che precede lo spettacolo negli Stati Uniti, giova anche al successo dell'etichetta Worth nel mercato del lusso americano.

64. Cfr. C. TRUBERT-TOLLU et al., *The House of Worth 1858-1954: The Birth of Haute Couture*, London, Thames and Hudson, 2017, pp. 26 ss.

65. Cfr. *ivi*, p. 67.

66. Cfr. Élisabeth Vigée Le Brun, *Ritratto di Maria Antonietta e i suoi figli*, 1787, Musée national du Château de Versailles. Il costume è realizzato in seta (gros de Tours) rosa antico, raso avorio e applicazioni in seta marrone. Cfr. B. NICCOLI, *L'Haute couture a teatro*, in *I costumi di Adelaide Ristori. Teatro e alta moda*, cit., p. 24.

67. Cfr. *ivi*, p. 22. La fotografia di Adelaide Ristori mostra il costume completo anche della gonna, oggi mancante.

68. Cfr. F. PERRELLI, *Echi nordici di grandi attori italiani*, Firenze, Le Lettere, 2004, pp. 38-39.

69. Cfr. BOUCHER, *Histoire du costume en occident de l'antiquité à nos jours*, cit., p. 381.

70. Cfr. E. MORINI, *Storia della moda XVIII-XXI secolo*, Milano, Skira, 2010, pp. 29 ss.

71. Il costume propone un abito da passeggio, come attesta la stoffa rigata. Cfr. *I costumi di Adelaide Ristori. Teatro e alta moda*, cit., p. 27. Il capo ha subito modifiche di materiali senza tradire il modello originale.

72. Cfr. *L'80° genetliaco di Adelaide Ristori, 29 gennaio 1902*, «Vedetta artistica», VIII, 1902, 3.

La Marchesa e il *couturier* si incontrano a Parigi, in una fase del loro reciproco successo, Adelaide fuori scena fa *trend*: lancia un capo di Worth, il *burnous*, detto ‘alla Ristori’, un tipo di *manteau* (corto mantello), in seta bianca, ricamato e con cappuccio;⁷³ le signore ‘à la page’ lo indossano sulla *silhouette*, allargata dalla crinolina. E il capo entra nella storia della *Maison*. Va riconosciuto all’attrice di essere stata la prima diva italiana del palcoscenico a legare il suo nome all’*Haute couture*, anticipando un fenomeno che nei decenni seguenti le divine Eleonora Duse e Sarah Bernhardt faranno loro, con altre e personalissime formule.⁷⁴ I conti di Madame seguono la *Maison*, con carta intestata a Worth & Bobergh, e poi dagli anni Ottanta al solo Worth, quando trionfa la linea verticale imposta dal sarto.⁷⁵ I ritratti fotografici immortalano la Marchesa, all’apice del successo, in eleganti abiti in seta, damasco e velluto operato, quegli stessi materiali descritti nelle ricevute.⁷⁶ L’abito scenico di Worth è esclusivo per la primattrice; la corrispondenza con Giacometti testimonia come il drammaturgo espliciti le sue idee per ricreare i costumi della corte di Versailles per tutti i personaggi e fornisca anche a Adelaide delle «indicazioni pel suo gran *costumier* di Parigi».⁷⁷

La campagna fotografica dell’impresa Del Grillo-Ristori costituisce una fonte importante per la storia del costume teatrale: le immagini confermano come la veridicità storica sia un valore esteso agli attori della compagnia.⁷⁸ Il costume, dai personaggi principali alle comparse, è il segno di una visione estetica dello spettacolo che aspira a un linguaggio formale unitario. Questa programmazione del vestiario, che ha implicato la spasmodica documentazione

73. Il *burnous*, in origine un mantello dell’abbigliamento tradizionale dei beduini caratterizzato dall’assenza di cuciture, è rivisitato da Worth. Cfr. TRUBERT et al., *The House of Worth 1858-1954*, cit., p. 67.

74. Cfr. P. BIGNAMI, *Storia del costume teatrale*, Roma, Carocci, 2005, pp. 156-158; TESTAVERDE, “Attore ben vestito, mezza parte fatta”: *all’origine dell’Haute Couture*, cit., p.17, dove l’autrice spiega come nel teatro italiano anche la Duse, con posizione diversa rispetto a Ristori, usi il costume in relazione alla moda per la creazione della sua immagine. Sul rapporto Duse e Worth, cfr. S. GNOLI, *Moda e teatro*, Roma, Meltemi, p. 15 nota 4. Sul guardaroba della Duse v. *Divina Eleonora. Eleonora Duse nella vita e nell’arte. Immagini della Fondazione Giorgio Cini*, a cura di P. BERTOLONE, Venezia, Fondazione Cini, 2001.

75. Cfr. MORINI, *Storia della moda*, cit., pp. 123 ss.

76. MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*; Ivi, *Gestione e contabilità dell’attività teatrale, Conti alberghi, ristoranti e negozi*, n. 165.

77. *La ‘Maria Antonietta’ di Paolo Giacometti nelle lettere dell’autore ad Adelaide Ristori (1867-1868)*, a cura di E. BUONACCORSI, «Bollettino del Museo Biblioteca dell’Attore», 1973, 4, pp. 46, 61.

78. VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., pp. 385-389, figg. 112-116.

di Ristori,⁷⁹ costituisce un elemento di novità rispetto alla tradizione invalsa relativamente al costume teatrale, che vede gli attori entrare in scena con costumi quasi sempre di loro proprietà, realizzati per la tipologia di personaggio da interpretare e per il quale vengono scritturati, piuttosto che indossare abiti scenici ideati per uno spettacolo specifico.⁸⁰ All'album fotografico di *Maria Antonietta* si uniscono altre fonti di senso per comprendere il processo di genesi dei costumi: le incisioni tratte dai dipinti d'epoca e le stampe di moda originali.⁸¹ Adelaide infatti indossa l'acconciatura e la parrucca codificate dall'iconografia francese. Le note vergate a mano su alcuni raffinati figurini di moda indicano a quali personaggi si riferiscono, spiegano quali scelte sono state fatte per realizzare i costumi rispetto agli abiti storici, ai decori, ai colori delle stoffe, alle acconciature e ai copricapi (fig. 5).⁸² Questa modalità di lavoro è stata definita il «Metodo Ristori» da Paola Bignami,⁸³ la studiosa che per prima ha compreso, grazie alla lettura analitica delle carte private dell'attrice e dei documenti della compagnia, la peculiarità di questo *modus operandi* e ne ha chiarito l'originalità nel contesto storico dell'allestimento scenico italiano.⁸⁴ Lo esemplificano i casi di Maria Antonietta, Elisabetta e delle altre eroine per le quali ha indossato costumi che fanno storia per la tipologia del costume d'epoca teatrale.

Adelaide è tuttavia capace di supplire con creatività dove più lacunosa risulta l'iconografia, come nel caso di *Lucrezia Borgia* (Victor Hugo, prima rappresentazione Londra, 1873);⁸⁵ l'attrice non sbaglia mai nel ricreare l'aura del personaggio storico e si serve con armonia stilistica di costume, trucco, parrucco e gioiello scenico. Se il costume conservato di *Lucrezia* (atto II), leggermente fuori epoca rispetto agli anni della Signora Borgia, è un esemplare di abito rinascimentale italiano, un modello canonico di sartoria teatrale otto-

79. Ristori parla di «minute ricerche», racconta di essere stata «talmente convinta dell'importanza di questo studio» da aver trascorso «intere ore della giornata nei musei» (MBA, *Fondo Ristori, Scritti di Adelaide Ristori*, fasc. 43).

80. GUARDENTI, *Il costume teatrale: un lento cammino verso il realismo*, cit., pp. 1191-1193.

81. La mostra genovese ha esposto una selezione di fonti iconografiche per documentare visivamente la fase preparatoria dei costumi per lo spettacolo. Cfr. *I costumi di Adelaide Ristori. Teatro e alta moda*, cit., p. 23.

82. MBA, *Fondo Ristori, Collezione 3 – Figurini*; ivi, *Collezione 4 – Stampe*. Cfr. VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., pp. 393-400, figg. 121-127.

83. BIGNAMI, *Storia del costume teatrale*, cit., pp. 148-155.

84. BIGNAMI, *Alle origini dell'impresa teatrale. Dalle carte di Adelaide Ristori*, cit., pp. 70-75, pp. 92-98 e pp. 146-147 (con trascrizione di documenti utili per comprendere le dinamiche anche economiche sottese agli allestimenti).

85. Non sono criticamente accertati ritratti di Lucrezia Borgia.

centesca, in raffinato tessuto,⁸⁶ l'effetto in scena risulta invece di grande forza: il costume è vivificato dalla parrucca e dagli appariscenti gioielli, che incorniciano l'eroina nel regno della *femme fatale*.⁸⁷

Le appassionante ricostruzioni di Ristori, per sé stessa e nel ruolo di capo-comica, non aspirano mai a definire una situazione da *tableau vivant*; il teatro fa rivivere il personaggio nella storia, ma a trionfare non è mai la rievocazione ferrea, bensì la spettacolarità, come questa Grande Attrice insegna.

86. Cfr. VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., p. 621, fig. 164.

87. Cfr. *ivi*, p. 450.



Fig. 1. (A sinistra) Costume per *Medea* di Ernest Legouvé al Théâtre Impérial Italien di Parigi, atto I, 1856, manifattura francese; (a destra) sciarpa per il costume di *Giuditta* di Paolo Giacometti al Teatro della Calle de Jovellanos, atto IV, manifattura francese (Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, *Fondo Adelaide Ristori*).



Fig. 2. Costume per *Cassandra* di Antonio Somma al Théâtre Impérial Italien di Parigi, atto IV, 1859, manifattura francese (Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, *Fondo Adelaide Ristori*).



Fig. 3. Delphine Baron-Maison Moreau, Costumi per *Elisabetta regina d'Inghilterra* di Antonio Somma al St. James Theatre di Londra, atti I e III, 1858, manifattura francese (Genova, Museo Biblioteca dell'Attore).



Fig. 4. Maison Charles Frederick Worth, Costume per *Maria Antonietta* di Paolo Giacometti al Théâtre Français di New York, atto I, manifattura francese (Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, Fondo Adelaide Ristori).



Fig. 5. *Modes Parisiennes*, Regne de Louis XVI, 1792, stampa di moda utilizzata per realizzare il costume del personaggio di Madame Royal in *Maria Antonietta*, atto 1 (Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, Fondo Adelaide Ristori, Collezione 4 - Stampe).