

DAVIDE MINGOZZI

ADELAIDE RISTORI CANTANTE

La musica costituì senza alcun dubbio un elemento centrale nella vita e nell'attività artistica di Adelaide Ristori. Ne è prova non solo la conoscenza che la legò a illustri compositori – Verdi, Mercadante solo per citarne alcuni – ma anche il vasto archivio musicale oggi al Museo Biblioteca dell'Attore di Genova. Al suo interno, oltre alle musiche di scena – testimonianza di collaborazioni con compositori non incogniti nel panorama italiano quali Paolo Giorza e Franco Faccio per la nota *Maria Antonietta*<sup>1</sup> –, troviamo numerosissime composizioni dedicate alla celebre attrice e alcune scritte espressamente per essere da quest'ultima eseguite. Su queste vorrei soffermarmi, e a tal proposito è opportuno chiedersi: quale fu la domestichezza della Ristori con la pratica musicale? Proveniente da una famiglia di attori che spesso condivisero il palco con gli spettacoli d'opera, Adelaide venne presumibilmente a contatto con l'ambiente musicale già in tenera età. Nulla sappiamo della sua formazione musicale e l'attrice non ne fa menzione nella sua autobiografia. Pier Ambrogio Curti nel suo panegirico scrive che talvolta la marchesa cantava «accompagnandosi al pianoforte che suonava senza averlo mai studiato».<sup>2</sup> Plausibilmente i genitori assecondarono, forse anche con delle lezioni, l'interesse della figlia per il canto e il pianoforte non tanto nell'ottica del dilettantismo di 'buona famiglia' – una giovane e raffinata fanciulla, come le gozzoniane Carlotta e Speranza, dimostrava la propria grazia cantando e suonando il «fascio di musiche antiche» raccolte da Parisotti – piuttosto con un fine pratico: sfruttare l'inclinazione della giovane per la musica permettendole di esibirsi all'interno

1. Cfr. M. D'AMICO, *La musica di scena nel teatro di Adelaide Ristori*, Perugia, Morlacchi, 2022. L'archivio è stato oggetto di un riordino curato dallo scrivente nei mesi di settembre-ottobre 2023. Si vedano anche i contributi di Donatella Mezzani (sul riordino del *Fondo Ristori*) e Raffaele Mellace (per quanto riguarda la musica presente nel *Fondo Adelaide Ristori*), pubblicati in questo stesso numero di «Drammaturgia».

2. P.A. CURTI, *Adelaide Ristori*, Milano, Borroni e Scotti, 1855, p. 13.

degli spettacoli: attrice dotata sì, ma in grado di prodursi, qualora necessario e funzionale al dramma, anche come cantante. La volontà fu, potremmo dire, di aggiungere un elemento in più al bagaglio artistico della figlia che poteva per questo proporsi con maggior forza per gli eventuali ingaggi. Meno propensione ad assecondare le inclinazioni musicali della giovane fu invece la nonna:

In quel tempo ella non aveva nessuna preferenza per l'arte drammatica era innamorata invece della musica e quando suo padre, che era ottimo dilettante di chitarra, nelle ore di ozio mettevasi a suonare, Adelaide lasciava ogni giuoco per correre accanto a lui e rimanere con le braccia incrociate dietro la schiena, intenta ad ascoltarlo. E quando suo padre si assentava da casa e la nonna era in un'altra stanza ella, pianino, pianino, andava a prender la chitarra e si metteva a strimpellare e a cantare a testa in su, con gli occhi socchiusi, trasportata in una specie di estasi. Ma quando la nonna la sorprende, toglievale bruscamente la chitarra di mano, perché la vecchia era stata un'eccellente attrice ed esigeva che la nipotina pensasse soltanto a recitare. Talvolta la bimba si ribellava, pestava i piedi gridando: «Io non voglio recitare, voglio la chitarra per cantare!».<sup>3</sup>

L'indicazione che la giovane Adelaide fosse stata istruita in un conservatorio a Viterbo va letta nel significato più arcaico del termine 'conservatorio', ossia un educando, un ritiro per giovani fanciulle in cui la musica poteva sì essere insegnata ma lungi dall'essere un luogo di formazione musicale sui modelli napoletani.<sup>4</sup>

Il caso di Adelaide non fu isolato in famiglia: non sfugga che proprio il fratello Cesare, partito come caricaturista, si esibì anche come basso buffo e, ritiratosi, operò come insegnante di canto pubblicando un *Manuale pratico di declamazione ad uso degli studiosi l'arte rappresentativa applicata pure al canto*.<sup>5</sup> La for-

3. E. PERODI, *Adelaide Ristori, marchesa Capranica del Grillo: ricordi e aneddoti della sua vita*, Palermo, Salvatore Biondo, [1902], p. 12.

4. Cfr. P. GHERARDI, *Biografia di Adelaide Ristori*, «Giornale scientifico-agrario-letterario-artistico di Perugia», v, 1860, pp. 317-337: 318.

5. Cfr. «L'arte drammatica», IX, n. 18, 13 marzo 1880, p. 3; *Manuale pratico di declamazione ad uso degli studiosi l'arte rappresentativa applicata pure al canto*, Torino, G. Tarizzo e figlio, 1888. All'interno del fondo musicale di Adelaide Ristori si conserva il manoscritto dell'aria «Spirto gentil» dalla *Favorita* di Gaetano Donizetti, ridotta per voce e pianoforte e dedicata da tal Francesco Mingoni a Cesare Ristori: Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, *Fondo Adelaide Ristori* (di seguito MBA, *Fondo Ristori*), *Documentazione musicale*, sc. 58, n. 35. Circa la carriera di Cesare Ristori le testimonianze sono scarse e limitate a poco meno di un anno, a partire dalla rappresentazione delle *Astuzie femminili* di Domenico Cimarosa inscenate nell'estate 1871 al teatro Brunetti di Bologna fino alla 'prima' del *Don Marzio* di Riccardo Rasori allestita al teatro Fossati di Milano nel luglio 1872. Cfr. [http://corago.unibo.it/risultatoeventiinterpreti/cod\\_000106741200](http://corago.unibo.it/risultatoeventiinterpreti/cod_000106741200) (consultato in data 31 gennaio 2024). Senza riscontri documentari è al

mazione della giovane Adelaide si mantenne ciononostante entro i limiti del buon 'dilettantismo' che le permise di prodursi in facili composizioni scritte espressamente per le sue caratteristiche vocali. Vorrei soffermarmi a tal proposito su cinque composizioni presenti nell'archivio musicale dell'attrice che ci permettono di individuare alcune peculiarità della vocalità di Adelaide Ristori.

La prima coincide anche con la più antica testimonianza dei rapporti tra la Ristori e la musica. Si tratta di una «Cavatina scritta espressamente per madamigella Adelaide Ristori dal signor maestro Federico Ricci in Trieste».<sup>6</sup> L'indicazione del luogo permette di datare la composizione con maggior precisione: sappiamo infatti che Ricci si trasferì a Trieste nel 1837 dove dal giugno dello stesso anno il fratello Luigi aveva assunto l'incarico di maestro e organista della cattedrale di San Giusto e maestro concertatore al teatro Grande. Proprio in questa sala l'anno successivo Federico Ricci presentò *La prigioniera di Edimburgo* ottenendo la prima vera affermazione in ambito operistico che gli aprì la strada verso i principali palcoscenici italiani.<sup>7</sup> È quindi plausibile che l'incontro di Ricci con la friulana famiglia Ristori si collochi proprio al 1837: all'indomani del successo di Adelaide nella *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico e prima della decisione del padre di scritturare con lungimiranza la figlia con il ruolo da ingenua nella prestigiosa Compagnia Reale Sarda.<sup>8</sup> Non è noto se la cavatina fosse destinata a essere inserita in qualche spettacolo o accademia. È tuttavia plausibile una sua destinazione teatrale, certamente in linea con le maestranze richieste per l'esecuzione; il canto è infatti sorretto da un'orchestra di non pochi elementi: archi, un flauto, un oboe, due clarinetti, due corni e due trombe. Anche ammettendo (e sarebbe il minimo necessario) una poco realistica esecuzione a parti reali (quindi un esecutore per ogni strumento) si tratterebbe in ogni caso di un ensemble composto da quattordici elementi. Il testo è tratto, con poche difformità, da una canzone popolare intitolata *La donna italiana* attribuita a Luciano Magri;<sup>9</sup> in essa la bellezza e affabilità delle fanciulle della penisola viene accostata a quella di altre di paesi differenti: «Fra le belle di tutte più bella / è la donna che Italia nudrì, / non han l'altre si dol-

momento la cronologia disponibile sul sito *La voce antica*: <http://www.lavoceantica.it/Basso/Ristori%20Cesare.htm> (consultato in data 31 gennaio 2024).

6. MBA, *Fondo Ristori, Documentazione musicale, Manoscritti musica da camera*, sc. 58, n. 66.

7. Cfr. R. VERNAZZA, *Ricci, Federico*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2016, vol. 87 (consultata la versione online in data 24 gennaio 2024).

8. Cfr. A. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici* (1887), a cura di A. VALOROSO, Roma, Dino Audino, 2005, p. 31.

9. La prima testimonianza che ho raccolto di questo testo risale al 1869 ma è certamente plausibile – prova ne è la cavatina testé illustrata – una sua circolazione precedente. Cfr. «L'illustrazione italiana», I, 12 dicembre 1869, n. 11, p. 83.

ce favella / non lo sguardo eloquente così. // È leggiadra la nobile inglese, / seducente la vaga francese, / ha i suoi vezzi la bionda germana, / e la turca, la russa e l'ispana. // Ma non hanno sì dolce favella / non lo sguardo eloquente così. / Fra le belle di tutte più bella / è la donna che Italia nudrì».

Dal punto di vista musicale la cavatina è organizzata in forma A-B-A semplice e segue coerentemente la struttura delle tre quartine dove, in una forma ciclica sia concettualmente sia sintatticamente i primi due versi («Fra le belle di tutte più bella / è la donna che Italia nudrì») corrispondono gli ultimi due. La partitura ci fornisce informazioni utili a ricostruire la vocalità della Ristori. A nemmeno quindici anni la giovane possedeva una voce tutt'altro che acuta e la scrittura contraltile si mantiene entro il ristretto *range* di un'undicesima tra il sib sotto il DO centrale e il mi<sub>1b</sub> nel quarto spazio del pentagramma. La scrittura è pressoché sillabica e segue l'andamento danzante del 6/8; assente ogni forma di agilità salvo piccolissimi abbellimenti. Ricci confeziona quindi una partitura semplice, breve, in cui la linea vocale è raddoppiata sovente all'ottava dai violini primi o dal flauto o all'unisono dai clarinetti; la melodia non brilla forse per originalità ma si contraddistingue per una sua frivolezza dal sapore popolareggiante.

I rapporti con Federico Ricci si mantennero anche negli anni seguenti. Il compositore si trasferì a Pietroburgo nel 1853 per rimanervi fino al 1869 dapprima come conduttore delle stagioni d'opera italiana poi come insegnante di canto presso i teatri imperiali. Anche la Ristori compì una tournée in Russia: nel dicembre 1860 e novembre 1861 fu a Pietroburgo, mentre nel successivo febbraio si produsse a Mosca, e in queste occasioni ebbe modo di incontrare Ricci. Le lettere intercorse in questi mesi tra il compositore e Giuliano Capranica del Grillo, marito dell'attrice, lasciano intravedere una amicizia e una assiduità di lunga data, fatta di richieste di favori, scherno, dimostrazioni di reciproco affetto,<sup>10</sup> e che sfocia non di rado in un intimo cameratismo.<sup>11</sup> Tra il

10. «Ci separano ancora pochi mesi e poi potremo ancora contarcene delle belle. Pensiero per me assai consolante che trovo nella vostra famiglia lo stesso affetto che potrei trovare ne' miei più cari [...] Temo che la lettera non vada nella sue [di Adelaide] mani, ed allora tutte le fesserie che potrei dire a voi e che sono certo sarebbero ben accette, potrebbero farmi valere un sogghigno austero dalla grande artista, ed io non voglio rischiare. Perciò [...] ne parleremo a quattrocchi» (lettera di Federico Ricci a Giuliano Capranica, Pietroburgo, 14 maggio 1861, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*, 8225).

11. Assai curiosa è questa missiva di Ricci al Capranica del 26 gennaio 1862: «Quanto mi dici aver pensato a me nel vedere in un ballo la Lussuria tenendo un piccione, mi affigge molto perché propriamente hai dato nel segno. La sola cosa che posso fare lussuriosamente senza prepararmi dodici ore prima, come tu pretendi a giusta ragione, si è adoperare quel che abbiamo di più tenero, ch'è la vigna [*scil.* il vino], a dispetto di non potermi servire di quello che dovrebbe essere il più duro. Pazienza!... Ti dirò di più. L'altra notte feci un bel sogno. Mi

materiale musicale appartenuto all'attrice è conservato un manoscritto autografo di Ricci che riporta la dedica «Pietroburgo febbraio 1862: Canzone della fritola nell'opera *Crispino e la Comare* ridotta per la voce dell'incomparabile e carissima Ristori dal suo fervente ammiratore ed amico Federico Ricci».<sup>12</sup> Si tratta di un numero tratto dalla fortunata opera comica che Federico Ricci presentò insieme al fratello Luigi al teatro San Benedetto di Venezia il 28 febbraio 1850 e che godette di non infima fortuna fino agli anni Ottanta dell'Ottocento ponendosi, insieme al *Pipelé* di Serafino Amedeo De Ferrari (1855) e al *Michele Perrin* di Antonio Cagnoni (1864), come uno tra gli ultimi titoli di successo all'autunno della lunga parabola dell'opera buffa in Italia.<sup>13</sup>

Non è noto se l'adattamento dell'arietta esaudisse una specifica richiesta della Ristori o se si sia trattato di un omaggio dell'autore. La canzonetta in dialetto veneziano segna un episodio di per sé già buffo all'interno dell'opera comica: è cantata dalla moglie di Crispino, Annetta, nell'atto terzo, durante un momento di convivialità con amici, coronato da vino e frittelle. Già dai primi versi – «Piero mio go qua una fritola / te la voglio regalar / sasto, caro, quanti zoveni / la voleva sgnoccolar?» – è evidente che l'ambito omaggio per Piero è ben lungi dall'essere quello culinario. Tanto più curiosa, a questo punto, è la scelta di Ricci di dedicare alla celebre attrice e marchesa, tra tutti i numeri della fortunata opera, proprio quelli della «Canzone della Fritola». Oltretutto, ammesso che la Ristori si prestasse a una sua esecuzione in uno spettacolo, l'argomento mal si adattava al repertorio che l'attrice andava affrontando in quegli anni: dopo aver recitato sia in titoli comici sia in tragici, dopo il successo parigino del 1855 con la alfieriana *Mirra* e con *Medea* di Legouvé si compì «il de-

pareva che io possedessi il più splendido piccerillo che mai potesse vedersi. Mi pareva che fosse quello dell'invidiato marinaio di cui ti parlai. Era come una stanga di ferro. Credevo essere divenuto il Napoleone de' sfracassatori del bel sesso. Ero felice... Ma svegliato che fui ahimè!... mi trovai nelle mani qualche cosa somigliante ad una piccola, anzi piccolissima caloché di gomma elastica. Tal similitudine è di tua invenzione, te ne lascio il merito. [...] Quando poi ci vedremo mi conterai se la Bellini [*scil.* Laura Bellini] ha disimpegnato le parti che ha dovuto supplire senza distrazioni. Cosa vuoi? Se essa spesso è distratta bisogna dire che pensa a quel capitale che vorrebbe avere non nelle mani ma nel contro della sua persona. Se quando la rivedrò essa mi reciterà quello stornello che l'impara "E ce n'ho tanti di quelli stornelli / da riempire il più gran bastimento / tira di là – tira di qua / ficcalo qui – ficcalo li". Io darò l'incarico a Barghi [Borghi?] di ficcarcelo ove essa desidera, ed il nostro amico col suo arroncigliato mozzicone farà che la Bellini alla fine resti gra... no, resti vergine, se pure lo è tuttora» (lettera di Federico Ricci a Giuliano Capranica, Pietroburgo, 26 gennaio 1862, MBA, *Fondo Ristori*, Corrispondenza, 9049).

12. MBA, *Fondo Ristori*, *Documentazione musicale*, *Manoscritti musica da camera*, sc. 58, n. 67.

13. Cfr. R. VERNAZZA, *Ricci, Luigi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. 87 (2016) (consultata la versione online in data 24 gennaio 2024).

stino “tragico” dell’attrice, che andrà via via eliminando dal suo repertorio (o quanto meno respingendola al margine) la commedia goldoniana e il dramma borghese, per privilegiare la tragedia classica e il dramma storico». <sup>14</sup> La trascrizione offre in ogni caso interessanti spunti di riflessione per indagare la vocalità dell’attrice. Come nel caso della cavatina, si tratta di una partitura orchestrale che quindi richiederebbe l’impiego di un discreto numero di strumentisti. L’arietta è trasposta di una quinta, dall’originale LA maggiore a RE maggiore e di conseguenza la parte vocale, pensata in origine per soprano viene trascritta per contralto a una quarta più in basso. L’intervento ci permette di delimitare ancor più l’estensione vocale della Ristori. Nella sua veste originaria l’aria, pur per soprano, non è particolarmente acuta: la nota più alta è un LA (raggiunto al termine di una volatina), indugia più volte sul DO# centrale, ai limiti della tessitura del soprano e si assesta tendenzialmente entro il FA ultimo rigo. Nella trasposizione l’arietta si svolge tra il SOL diesis basso e il RE al quarto rigo. Ricci tuttavia intervenne ulteriormente e modificò la linea melodica in modo da evitare gli estremi del *range* vocale della Ristori: viene eliminata la volatina sui versi «restarme fedelon» (in questo caso evidentemente anche per una ragione tecnica), laddove nell’originale «de sto boccon» viene intonato su dei DO# bassi ribattuti la trasposizione richiederebbe dei SOL; l’indugiarsi avrebbe forse messo a dura prova anche l’androgina voce di Marietta Alboni, <sup>15</sup> il più celebre contralto coevo alla Ristori; ecco quindi che il compositore modifica la linea vocale in questo caso trasformando i SOL in DO#: pur essendo le stesse note dell’originale l’effetto è diverso perché diversa è la tonalità.



Es. 1. Federico e Luigi Ricci, *Crispino e la Comare*, Atto III, scena 10, *Canzone della fritola*, versione originale.



Es. 2. Federico Ricci, *Canzone della fritola*, trasposizione per Adelaide Ristori.

14. A. D'AMICO, *La monarchia teatrale di Adelaide Ristori 1855-1885. Mostra di manoscritti, documenti, costumi dal Fondo Adelaide Ristori*, catalogo della mostra a cura di T. VIZIANO FENZI e A. TINTERRI (Firenze, 4 novembre-9 dicembre 1978), Firenze, Mori, 1978, p. 6.

15. Sulla vocalità della Alboni cfr. M. BEGHELLI-R. TALMELLI, *Ermafrodite Armoniche. Il contralto nell'Ottocento*, Varese, Zecchini, 2011.

Se le due composizioni testé presentate potevano vedere una loro esecuzione in un contesto ampio quale un teatro o una grande sala capace di ospitare svariati strumentisti, diversa è la destinazione della romanza *La cieca* di Domenico Silverj e *La tradita* di tal Achille Moroni, entrambe per canto e pianoforte, e composte «espressamente per Adelaide Ristori».<sup>16</sup> Le due composizioni presentano caratteristiche comuni: la destinazione cameristica per una plausibile esecuzione, la scrittura semplice, lineare, tendenzialmente sillabica e la tessitura contraltile richiesta. In particolare nel caso della romanza di Moroni la linea vocale è spinta fino agli estremi più profondi e lì vi indugia per buona parte della composizione.



Es. 3. Achille Moroni, *La tradita*.

L'ultimo brano che vorrei presentare ci proietta nella dimensione teatrale e permette di comprendere la natura delle esibizioni musicali della Ristori. Nel 1854 l'attrice si trovava a Genova dove prese parte a un allestimento di *Cuore ed Arte* di Leone Fortis. Il 'magnifico pasticcio' secondo il sagace giudizio di Croce era stato scritto da Fortis nel 1852 proprio a Genova dove collaborava per le recensioni teatrali al *Corriere mercantile* e rappresentato al teatro Re di Milano con la celebre Fanny Sadowski.<sup>17</sup> Nella iv scena della parte seconda Aroldo, solitario nel gran salone del castello, sente la voce di Gabriella recitare da dentro la scena alcuni versi melanconici preceduti da «un lieve preludio di arpa di mano».<sup>18</sup> Apprendiamo subito dopo che la donna stava «pensando alcuni versi che conto di porre in musica io stessa... se trovo note che corrispondano al mio pensiero».<sup>19</sup> Il momento offriva quindi la possibilità di inserire un breve intervento musicale, rappresentando Gabriella, seppur fuori dalla scena, intenta alla composizione della romanza. La necessità perciò di un breve interludio indusse la Ristori a rivolgersi a un compositore locale, a quel Michele Novaro che pochi anni prima aveva composto sui versi di Goffredo Mameli il *Canto*

16. MBA, *Fondo Ristori, Documentazione musicale, Manoscritti musica da camera*, sc. 58, n. 56, n. 75.

17. Cfr. G. MONSAGRATI, *Fortis, Leone*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. 49 (1997) (consultata la versione online in data 24 gennaio 2024).

18. L. FORTIS, *Cuore e Arte. Azione drammatica in sette parti*, Milano, Borroni e Scotti, 1853, p. 48.

19. Ivi, p. 49.

degli italiani.<sup>20</sup> Dopo un principio di carriera come tenore e dopo un impiego come maestro dei cori al Regio e Carignano di Torino – proprio nella capitale sabauda nel 1847 compose *Fratelli d'Italia* – Novaro tornò nella natia Genova non imponendosi però a livello cittadino. Fu emulo del genovese Giuseppe Novella dal quale trasse la vocazione per l'insegnamento popolare:<sup>21</sup> alla morte di quest'ultimo nel 1859 ne raccolse l'eredità e aprì nel 1864 la Scuola popolare di canto che già l'anno seguente contava ottanta iscritti. Per i suoi giovani allievi compose nel 1874 l'opera buffa *O mego per forza* su versi del poeta dialettale Nicolò Bacigalupo, oggi perduta. È pur vero che nella Genova di metà Ottocento poche erano le maestranze cui la Ristori avrebbe potuto rivolgersi per commissionare la composizione della breve romanza: Carlo Andrea Gambini era impegnato con la stesura del *Nuovo Tartuffo* mentre il giovane e promettente Serafino Amedeo De Ferrari si trovava in quei mesi alle prese con il debutto del suo *Don Carlo* al Carlo Felice.<sup>22</sup> Novaro fu oltremodo orgoglioso della commissione ricevuta; il 25 luglio 1868 nello scrivere alla Ristori per chiederle una fotografia autografata ricordava ancora

Quando la Signoria Vostra fece in Genova per la prima volta il dramma *Cuore ed Arte* io ebbi l'onore di comporre la romanza *Povero il fiore* che si compiacque di cantare con quel cuore e con quell'arte che fecero di Vostra Signoria la più grande artista dell'epoca nostra.<sup>23</sup>

La romanza *Povero il fiore che non ha profumo!* si compone di poche battute con accompagnamento di pianoforte; è plausibile che l'attrice oltre a cantare si fosse accompagnata da sola alla tastiera. La scrittura pianistica è ridotta all'essenziale: poche note di introduzione ricreano il suono dell'arpa, mentre

20. Cfr. R. IOVINO, *Novaro, Michele*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. 78 (2013) (consultata la versione online in data 24 gennaio 2024).

21. Su Giuseppe Novella cfr. C. BONGIOVANNI, *Dalla rivoluzione industriale al risorgimento sociale: musica e associazionismo operaio a Genova (1850-1870 circa)*, in *Instrumental Music and the Industrial Revolution*, a cura di R. ILLIANO e L. SALA, Bologna, Ut Orpheus, 2010, pp. 143-174; D. MINGOZZI, *Il 'Cristoforo Colombo' di Carlo Andrea Gambini. Un progetto sinfonico-corale nell'Italia di medio Ottocento*, «Il sagggiatore musicale», XXIX, 2022, 1-2, pp. 125-154: 128, n.16.

22. Su Carlo Andrea Gambini cfr. E. NEILL, *C.A. Gambini: musicista di prima grandezza*, «La Casana», II, 1994, pp. 50-56; M.R. MORETTI, *Dall'epistolario di Mazzini: Carlo Andrea Gambini, musicista*, «Trasparenze», 2005, pp. 23-38; D. MINGOZZI, *Tra Paganini e Sivori: Carlo Andrea Gambini compositore genovese (1819-1865)*, in *Paganini e dintorni. Atti della giornata di studi (Genova, 26 ottobre 2019) a cura di R. IOVINO*, Genova, Sagep, 2020, pp. 101-111. Su Serafino Amedeo De Ferrari cfr. D. PREFUMO, *De Ferrari, Serafino Amedeo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. 33 (1987) (consultata la versione online in data 24 gennaio 2024).

23. Lettera di Michele Novaro ad Adelaide Ristori, Genova, 25 luglio 1868, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*, 13748.



il canto è accompagnato da lunghe serie di arpeggi della mano sinistra solo saltuariamente raddoppiato all'ottava acuta dalla mano destra. Poco più movimentato è l'andamento delle ultime battute con la ripetizione di una figurazione in sedicesimi. All'interno dell'archivio si conservano due manoscritti della breve romanza, di cui uno plausibilmente autografo di Novaro.<sup>24</sup> A tal proposito è interessante notare come l'autore, pur scrivendo appositamente per le caratteristiche della Ristori, avesse pensato la breve composizione in re minore con un'estensione tra il la grave e il re al quarto rigo del pentagramma salvo poi abbassarla di un semitono perché evidentemente troppo 'acuta' per le capacità canore dell'attrice.

The image shows a musical score for a song. The top system is for the piano accompaniment, starting with a treble clef and a 2/4 time signature. It features a series of arpeggiated chords in the left hand. The vocal line is in the middle system, with lyrics in Italian. The piano accompaniment continues in the bottom system, with more arpeggiated chords and some triplet markings. The score includes various musical notations such as dynamics (pp), tempo markings (Andante, a tempo), and performance instructions (tr, lente).

Es.4. Michele Novaro, *Povero il fiore che non ha profumo!*

Il pubblico pare apprezzasse le qualità musicali della Ristori. Nel dicembre 1844, per esempio, al teatro ducale di Parma l'attrice si presentò nella farsa *Gli inconsolabili* «applauditissima dopo il canto di una cavatina presa dall'opera *La figlia del reggimento*: di questa si volle la replica, il che avvenne tra gli universalissimi applausi».<sup>25</sup> Nella scena IX della farsa di Scribe è previsto un breve duetto strumentale tra la Signora de Blangy e il Conte de Bussières ma, in origine,

24. MBA, *Fondo Ristori, Documentazione musicale, Musiche di scena e per orchestra*, sc. 61, fascicolo 9, d.

25. A. STOCCHI, *Diario del teatro Ducale di Parma dell'anno 1844*, Parma, Giuseppe Rossetti, p. 73.

sulle note di un'aria della *Muta di Porti* di Auber. Il momento ben si prestava quindi all'inserimento di un'esibizione musicale anche di natura diversa, come la cavatina dalla *Figlia del reggimento* o un breve valzer, non è noto l'autore, che ottenne tanto apprezzamento da essere poi stampato a Roma dalla litografia Martelli.<sup>26</sup>

Dagli ultimi due esempi sopra riportati appare quindi evidente come la musica all'interno degli spettacoli di Adelaide Ristori non si limitava alle sole 'musiche di scena', ma occupava un ruolo ben preciso, con scelte drammaturgiche accurate che consentivano all'attrice di essere applaudita anche per la sua versatilità sulla scena.

Tornando alla voce della Ristori, Pier Ambrogio Curti la descrisse come una «dolce vocina di soprano vellutata»,<sup>27</sup> il che ben si adattava forse alla grazia e raffinatezza di una dama di cui Curti si apprestava a tessere le lodi, ma che contrasta con quanto si evince dalle partiture. Anzi possiamo ipotizzare che si trattasse di una voce profonda che trovava nel centro medio-grave la zona di maggior risonanza; la non piena padronanza di una smalzata tecnica vocale le precludeva altresì la facilità nel registro acuto – non sfugga che tutte le composizioni scritte espressamente per la Ristori si assestano prima del cosiddetto 'passaggio' che per la voce di contralto si verifica intorno al m1/mib nel quarto spazio del pentagramma. Del resto le carenze tecniche potevano essere ampiamente compensate dalla spiccata personalità attoriale della Ristori che costituiva senza alcun dubbio la parte preponderante delle sue esibizioni, anche musicali. Fu la stessa attrice a confidare a Carlo Balboni del 5 febbraio 1862 il lusinghiero apprezzamento ricevuto da Giuseppe Verdi sulle sue capacità interpretative nel canto: il Bussetano infatti ebbe modo di sentirla cantare a Mosca – Verdi si trovava in Russia per la sfortunata messinscena della *Forza del destino* a San Pietroburgo rinviata dopo la malattia della prima donna Emmy La Grua – e dichiarò *coram populo* che se la Ristori avesse avuto

Una voce più forte, di mezzo soprano almeno, non sarebbe stato costretto a ritirare la sua opera, come ha dovuto fare per mancanza della donna, e nessuno gliel'avrebbe potuta accentare e intuonare come me!<sup>28</sup>

Il giudizio di Verdi, sincero o simulato che fosse, è degno di nota per l'indicazione 'di mezzo soprano almeno', ulteriore conferma che la Ristori non

26. Cfr. *Valzer per pianoforte / eseguito dalla signora Ristori nella farsa 'Gl'inconsolabili'*, Roma, Martelli, s.d.

27. CURTI, *Adelaide Ristori*, cit., p. 13.

28. La lettera è citata in T. VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario, e costumi di una compagnia drammatica dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 333, n. 3.

avrebbe potuto interpretare Donna Leonora in quanto non adatto alla sua vocalità da contralto. Non è forse un caso dunque che una nipote della attrice, anch'essa Adelaide Ristori,<sup>29</sup> versata nella musica e nella composizione avesse scelto proprio la voce di contralto per dedicare la romanza *Ei non più!* alla sua omonima zia.<sup>30</sup>

29. Si tratta di una figlia di Enrico Ristori.

30. MBA, *Fondo Ristori, Documentazione musicale, Manoscritti musica da camera*, sc. 58, n. 69.