

EMANUELA AGOSTINI

ANTONIETTA ROBOTTI

(Como, novembre 1817-Bologna, 29 agosto 1864)

Sintesi

Tra le maggiori prime attrici del XIX secolo, recita per un biennio nella compagnia Ducale di Parma (1839-1842) e per un intero decennio (1842-1853) nella Reale Sarda. Dal 1853, con il marito Luigi, fonda e dirige formazioni proprie.

Biografia

Antonietta Rocchi nasce a Como da Giuseppe e Giuseppina Cesartelli nel 1817. Questa data, riportata da Luigi Rasi, contrasta con quella indicata nelle memorie di Antonio Colomberti (1812), ma è invece confermata dal permesso di sepoltura dell'attrice¹ in cui si legge che al momento del decesso, nel 1864, aveva quarantasette anni. I coniugi Rocchi sono definiti da Colomberti «poverissimi»; analoga considerazione è formulata anche da Baldassarre Lambertenghi nel suo articolo su *Antonietta Robotti* apparso in «Strenna teatrale europea»: ² forse proprio a causa delle loro difficoltà economiche affidano la figlia Antonietta, «quasi ancor bambina»,³ alle cure di una famiglia di comici, i Torondelli,⁴ che la avviano alla professione teatrale.

È nella loro compagnia che Antonietta svolge il suo apprendistato, confrontandosi presumibilmente con un repertorio che alterna rappresentazioni

1. Archivio storico comunale di Bologna, Comune, Permesso di seppellimento, lettera S, n. 512, 1864.

2. VII, 1844, p. 63.

3. Ivi, p. 64.

4. Torandelli secondo l'*Enciclopedia dello spettacolo*, Tarandelli secondo quanto riportato da G. CAUDA, *A velario aperto e chiuso. Figure, tipi, impressioni, confronti, aneddoti, indiscretezze, liete promesse*, Chieri, Astesano, 1920, p. 36.

drammatiche, farse in musica e balletti giocosi. Grazie al suo talento si mette ben presto in luce e, identificata dal pubblico come 'la Giovane Torondelli', è considerata uno degli elementi più validi della compagnia. Tra i suoi primi successi i repertori ricordano le farse *Il pitocchetto* e *Giovannina dai bei cavalli* (ovvero *L'eredità o Giovannina dai bei cavalli e dalla bella carrozza* di August von Kotzebue).

A imprimere una svolta alla sua vita e alla sua carriera giunge nel 1836 il matrimonio con l'attore Luigi Robotti con cui ottiene una scrittura, nel ruolo di prima attrice giovane, nella prestigiosa compagnia Reale Sarda. La critica saluta con entusiasmo il suo debutto augurandole di emulare l'esempio della principale attrazione della troupe, Carlotta Marchionni: «Di una novella attrice fece intanto acquisto la compagnia Reale. Essa è la signora Antonietta Robotti, che si produsse la prima volta, con fortunatissimo successo, nella commedia di Ancelot intitolata: *Un anno*. Io offro ben volentieri un tributo di lode a questa giovane attrice che per molti riguardi fa ben presagire di se [sic!]; e quando il suo metodo sarà del tutto conforme a quello dei suoi compagni, e quando, alla scuola della Marchionni, avrà imparato che tanto l'arte è più perfetta quanto più s'accosta alla natura, avrà sempre maggior diritto di suffragio dalla platea».⁵

Nei mesi successivi l'attrice non delude le aspettative del pubblico. Nello stesso anno comico si segnala in particolare nella *Pia de' Tolomei* di Carlo Marrenco in cui recita nella «parte della contadina della Maremma» suscitando «al quint'atto [...] applausi e ammirazione».⁶ L'attrice viene pertanto confermata prima attrice giovane al fianco di Carlotta Marchionni anche per la stagione successiva, mentre per il 1838-1839 potrebbe essere stata addirittura promossa al ruolo di prima attrice a vicenda con la Marchionni, come si deduce dall'elenco della compagnia risalente al novembre 1838 del diario del teatro Ducale di Parma.⁷

Al termine di questa seconda stagione la militanza nella Reale Sarda si conclude. Secondo quanto riportato da Costetti la fuoriuscita della Robotti e del marito dalle fila della compagnia sarebbe dovuta alle incomprensioni nate tra l'attrice e Adelaide Ristori che, scritturata nel 1837-1838 come amorosa ingenua, aveva finito per erodere il repertorio della prima attrice giovane:

5. L'articolo a firma di Angelo Brofferio, apparso su «Il messaggiere» del 9 aprile 1836, è ora in CAUDA, *A velario aperto e chiuso*, cit., p. 39.

6. G. COSTETTI, *La compagnia Reale Sarda e il teatro italiano dal 1821 al 1855*, Milano, Kantorowicz, 1893, p. 111.

7. Cfr. l'elenco della compagnia del novembre 1838, in A. STOCCHI, *Diario del teatro Ducale di Parma dal 1829 a tutto il 1840 compilato dal portiere al palcoscenico Alessandro Stocchi*, Parma, Rossi Ubaldi, 1841.

«La Robotti e la Ristori non potevano a lungo, giovani, belle, e valorose, rimanere insieme nello stesso ruolo. La Ristori vinse, e la Robotti uscì col marito il quale fu surrogato, nelle parti amorose di seconda fila, da Giampaolo Calloud». ⁸ La interpretazione del Costetti, fondata sulla documentata certezza della rivalità tra le due attrici, rilegge anacronisticamente gli episodi in questione alla luce di un primato ristoriano che si sarebbe manifestato solo in seguito. L'uscita della Robotti dalla compagnia potrebbe essere infatti più esattamente spiegata dalla prospettiva di divenire prima attrice di un'altra importante formazione, la Ducale di Parma al servizio dell'arciduchessa di Modena Maria Luisa e diretta da Romualdo Mascherpa. Ulteriore indizio a conferma di questa interpretazione dei fatti è la permanenza di Adelaide Ristori nella Reale Sarda in un ruolo subordinato a quello di prima attrice anche quando, dopo il ritiro della Marchionni nel 1840, le viene preferita Amalia Bettini.

Grazie al passaggio alla Ducale di Parma, nel 1839 Antonietta Rocchi Robotti raggiunge l'apice della gerarchia dei ruoli femminili. Reciterà nella troupe guidata da Mascherpa fino al 1842 confermando le sue ottime qualità: «La signora Antonietta Robotti, prima attrice, ed il signor Giacomo Landozzi da Siena, primo attore, sono meritatamente acclamati eccellenti nell'arte che professano con tanto amore; imperciocché ogni parte, sia di passione, di gelosia, o di furore viene da essi sostenuta con somma verità e bravura». ⁹ Anche Antonio Colomberti, primo attore della Ducale dal 1840, esterna la sua approvazione verso il capocomico Mascherpa per la fiducia riposta nella Robotti: «non poteva far scelta migliore dell'Antonietta Robotti, allora nel fiore dell'età, bella e di merito assai distinto». ¹⁰

La stessa fonte riferisce invece che Luigi Robotti, che aveva seguito la moglie scritturato come primo amoroso, nonostante l'intelligenza, per il suo non gradevole aspetto è costretto a ripiegare verso parti da generico: la ricchezza dei coniugi Robotti è tutta nel talento di Antonietta che il marito si prende cura di amministrare. Il 4 luglio 1840, ad esempio, mentre è a Verona, Luigi Robotti scrive soddisfatto a Gaetano Bazzi direttore della Reale Sarda: «Mascherpa fa bene i suoi interessi in Verona come in Vicenza; la Compagnia garba assai e l'Antonietta ogni giorno più viene ammirata da questo pubblico». ¹¹

8. Ivi, p. 119.

9. G. ROMANI, *Cronaca teatrale-Lucca*, «Glissons, n'appuyons pas», VI, 15 maggio 1839, 39, pp. 155-156, che riporta una lettera del 5 maggio.

10. A. COLOMBERTI, *Memorie di un artista drammatico*, testo, introd., cronologia e note a cura di A. BENTOGGIO, Roma, Bulzoni, 2004, p. 521.

11. Il brano della lettera, conservata presso la Biblioteca del Burcardo di Roma, si legge ora ivi, p. 523 n.

Proprio Gaetano Bazzi, nel 1842, richiama i coniugi Robotti nella compagnia Reale Sarda, dove Antonietta sostituisce Amalia Bettini. Quest'ultima, convolata a nozze, abbandona infatti la professione. Primo attore del gruppo è ancora Giovanni Battista Gottardi, mentre tra gli elementi femminili 'storici' la Reale Sarda continua ad annoverare la servetta Rosina Romagnoli da molti considerata «l'unica celebrità rimasta a questa drammatica truppa».¹² A questa altezza cronologica Antonietta Robotti non è dunque considerata una 'celebrità', ma è senza dubbio una prima attrice nel pieno delle sue forze che sa raccogliere consensi ovunque la compagnia si presenti. Tra gli aneddoti tramandati dalle fonti favorevoli all'attrice per testimoniare il suo carisma emerge quello relativo all'invaghimento da lei suscitato in Giuseppe Peracchi durante il passaggio della Reale Sarda da Parma intorno al 1843. L'ingresso in Arte di Peracchi, al tempo giovane laureato in medicina e attore dilettante in una filodrammatica, viene infatti attribuito al fascino della prima attrice, per la quale avrebbe abbandonato una più certa carriera proponendosi come amoroso senza paga. Nel 1849, alla morte del primo attore Gottardi, sarebbe stato proprio Peracchi a sostituirlo divenendo uno dei partner di scena prediletti dalla Robotti.

Più chiara prova dell'apprezzamento di Antonietta Robotti nella Reale Sarda è la durata della sua militanza nella compagnia. L'attrice, confermata nel ruolo primario anche quando nel 1843 Domenico Righetti si avvicenda a Gaetano Bazzi, mantiene questa posizione per un intero decennio, fino al 1853, anno in cui sarebbe stata infine scalzata da Adelaide Ristori.

Tra i numerosi spettacoli allestiti dalla Robotti durante il lungo periodo di attività con la Reale Sarda svetta, per rinomanza dell'autore molto più che per l'efficacia scenica del testo, la prima rappresentazione dell'*Adelchi* di Alessandro Manzoni nel 1843. In questa occasione la Robotti esprime «i dolori di Ermengarda col più profondo sentimento di una pia che muore e perdona», ma la sua interpretazione non riesce comunque a salvare una scena che, per «quante bellezze di stile [vi] si trovino», è considerata «talmente disgiunta dal dramma» da compromettere irrimediabilmente «l'unità di azione», e provoca pertanto il malcontento della platea: «ad onta di quanto fece la Robotti, a cui non mancò qualche applauso, questa scena irritò tanto il pubblico».¹³ A causa dell'esito infausto della rappresentazione la tragedia manzoniana non rimane nel repertorio né della Reale Sarda né dell'attrice. Una vasta eco ha

12. *Teatro Re*, «Strenna teatrale europea», vi, 1843, p. 191.

13. A. BROFFERIO, '*Adelchi*', *tragedia di A. Manzoni*, «Il messaggiere torinese», 20 maggio 1843, ora in A. MANZONI, *Le tragedie*, a cura di G. TELLINI, Roma, Salerno editrice, 1996, pp. 1015 e 1017.

invece, nel 1846, il *Fornaretto* di Francesco Dell'Ongaro. Il testo, che pone al centro della vicenda il tema della pena di morte, è portato al successo dagli attori della compagnia Reale Sarda, tra cui, nella parte di Clemenza, un'efficace Antonietta Robotti.

Sul fronte interno della compagnia l'affermazione della Robotti ha come contropartita la progressiva emarginazione della più anziana collega Rosa Romagnoli, servetta che, come già ricordato, al momento dell'ingresso della Robotti nella formazione ne era tra i principali elementi di pregio. Il declino della servetta, certo dovuto a ovvie considerazioni anagrafiche, è probabilmente alimentato dalla concorrenza della prima attrice. Si veda ad esempio la tensione scaturita attorno alla commedia tradotta dal francese *La contessa della botte*: «La parte di protagonista di questo lavoro era sempre stata eseguita con molto successo dalla signora Rosa Romagnoli, servetta, alla quale spettava per diritto. Un bel giorno la Robotti, per la quale gli applausi tributati alla Romagnoli erano altrettante pugnalate, insorse e pretese che quella parte spettava a lei e per conseguenza intendeva assumerla. Righetti non seppe fare di meglio, che rivolgersi alla Direzione e chiederle la facoltà di togliere dal repertorio la produzione».¹⁴ Quando la direzione della compagnia, con il parere di Massimo d'Azeglio, assegna la parte alla Romagnoli, la commedia è di fatto espunta dal repertorio della troupe. «La Romagnoli poi finì per essere lasciata del tutto in disparte e a non fare più che rade apparizioni sulla scena».¹⁵

Anno dopo anno, Antonietta Robotti diviene una delle beniamine del pubblico. Trentenne è ormai indicata quale modello alle più giovani artiste: «La Sado[w]ski deve tendere alla celebrità della Ristori, della Robotti, della [Carolina] Santoni, e mercè dello studio innalzarsi a pareggio della triade invitta».¹⁶ Il primato della Robotti sulla scena italiana, già condiviso con altre interpreti, è però destinato a bruciarsi nel giro di pochi anni, anche in relazione alla prepotente ascesa delle attrici della generazione successiva, tra cui la stessa Fanny Sadowsky e soprattutto Adelaide Ristori.

Il primo segno della supremazia di quest'ultima è il suo avvicendamento alla Robotti nel ruolo di prima donna della Reale Sarda nel 1853, avvenuto, tra l'altro, con un contratto a lei estremamente favorevole. Secondo quanto raccontato da Ernesto Rossi nella sua autobiografia, Francesco Righetti, direttore della compagnia, era stato costretto a prendere questa decisione perché Antonietta Robotti non era più adatta alle parti giovanili e si era rifiutata

14. S. CORDERO DI PAMPARATO, *Teatri e censura in Piemonte nel Risorgimento italiano (1849-1861)*, «Il Risorgimento italiano», vol. XIV, gennaio-giugno 1941, 26-27, p. 137.

15. Ivi, p. 138.

16. *Relazione sulla compagnia Lombarda all'Apollò di Venezia nella primavera 1846*, «Il caffè Pedrocchi», I, 21 giugno 1846, p. 200.

di farsi affiancare da un'altra interprete: «Nell'anno 52 la Robotti non era più giovane, e già si tentava dal direttore della compagnia di metterle al fianco un'altra prima attrice, desiderando, che ella passasse a fare le parti di donna matura, lasciando ad un'altra più giovane di lei quelle di amorosa giovane».¹⁷ Stando sempre al racconto di Rossi (forse incline a enfatizzare il buon carattere della Robotti anche per contrapporlo a quello di Adelaide Ristori) nella decisione ultima avrebbe avuto un non piccolo ruolo l'opinione di Luigi Robotti: «La Robotti, poco superba, e forse conscia dello stato suo, stava per cedere: ma sorse il marito, attore nullo, uomo alquanto istruito, ma cocciuto quanto orgoglioso, rispose di no: non valsero istanze, ragioni e preghiere d'amici: il suo no fu più ostinato di quello d'un mulo».¹⁸

Ancora alla penna di Ernesto Rossi si deve la descrizione della recita con cui, al teatro Carignano di Torino, Antonietta Robotti, insieme a Cesare Dondini, a Giuseppe Peracchi e ai rispettivi nuclei familiari, si congeda dalla compagnia di cui aveva fatto parte tanto a lungo: «Fu una scena commuoventissima! pareva un distacco di amico da amico, un abbandono di padre dal figlio, di fratello dal fratello. Non è una esagerazione, se io ti dico, che le lagrime scorrevano in copia, non solo dagli occhi delle belle signore e signorine, ma anche da quelli meno sensibili degli uomini e dei giovinotti. [...] l'addio alla Robotti fu commuovente: commovente fu quello pure al Dondini: dignitoso e cortese al Peracchi. Se commovente e sensibile fu per il pubblico, non meno sentito lo ebbero dalla compagnia. Non erano soltanto artisti che si allontanavano: ma amici e fratelli, i quali avevano vissuto insieme tanti anni, diviso glorie e onori, vittorie e disfatte, piaceri, gioie e disgusti: infine erano due famiglie che si distaccavano; e in mezzo agli abbracci, ai baci, alle lagrime, agli auguri di prosperità, ogni tanto usciva la parola proprio *ad hoc* e *ad hominem*: asinaccio! cocciuto! presuntuoso! ignorante! – la quale andava diritto diritto a qualificare il marito della signora Robotti. I mariti delle prime donne non sono niente migliori dei padri e delle madri. La loro *legittimità*, più o meno *legittima*, è adoperata sempre nel senso di un esagerato e falso amor proprio».¹⁹

La fermezza di Luigi Robotti si nutre della speranza di ricavare un maggiore introito da una compagnia propria costruita su base familiare: una volta archiviata l'esperienza della Reale Sarda Robotti si associa infatti al genero Gaetano Vestri, marito della figlia Luigia dal 1851.²⁰ Pare dunque inesat-

17. E. ROSSI, *Quarant'anni di vita artistica*, con proemio di A. DE GUBERNATIS, Firenze, Niccolai, 1887-1889, vol. I, p. 66.

18. Ivi, p. 67.

19. Ivi, pp. 77-78.

20. Cfr. T. ASSENNATO, *Vestri, Luigi*, in amati.fupress.net/S100?idattore=605 (data di pubblicazione su web: 12 gennaio 2009).

to quanto riportato da Colomberti secondo il quale Robotti avrebbe fondato una compagnia propria, per poi associarsi con Vestri dal 1854. Antonietta è il «principale ornamento» della formazione,²¹ Luigia recita come prima attrice giovane, ma è proprio Gaetano Vestri, figlio del celebre Luigi, che negli anni di collaborazione con i Robotti raggiunge i massimi livelli della sua carriera.

Allo stato attuale le informazioni sull'attività della Robotti-Vestri sono troppo esigue per poterne tracciare un bilancio complessivo. Meritevole di un approfondimento sarebbe anche il contributo della Robotti alla direzione del complesso. Dagli scambi epistolari con i drammaturghi (ad esempio Giovan Battista Niccolini) si presume che sul versante della produzione artistica la Robotti avesse una funzione primaria. Alcune fonti secondarie (come i profili biografici di Nardo Leonelli e Luigi Possenti) ricordano inoltre che Antonietta Robotti «ebbe sviluppato lo spirito affaristico che ne fece un'ottima capocomico».²²

Al 1856 risale una serie di episodi che mette nuovamente faccia a faccia Antonietta Robotti e Adelaide Ristori. Alla fine di maggio, infatti, la Robotti allestisce per prima a Torino la *Medea* di Ernest Legouvé pur sapendo che Adelaide Ristori ne aveva acquistato i diritti di rappresentazione. Lo spettacolo raccoglie applausi, sebbene Cesare Ricci, in una lettera del 25 maggio indirizzata a Giuliano Capranica, giudichi la Robotti incapace di «portarsi all'altezza di quelle terribili passioni» e definisca i suoi compagni di scena dei «cani».²³ Il contenzioso finisce in tribunale, sede nella quale i Robotti sono difesi dal figlio di Angelo Brofferio, e si conclude con la loro condanna al pagamento di un'indennità. Le prospettive di guadagno dagli incassi degli spettacoli non li fanno però desistere da continuare a mettere in scena il testo. Anche una successiva rappresentazione a Bologna si conclude con una citazione a comparire in giudizio, ma stavolta il verdetto è sfavorevole ad Adelaide Ristori. Piazza teatrale dopo piazza teatrale la 'tattica' adottata dalla Robotti finisce per costringere la Ristori ad astenersi dal riproporre *Medea* in diverse città. A Verona, ad esempio, la Ristori non rappresenta questo testo. In una lettera al traduttore Giuseppe Montanelli, motiva la sua scelta spiegando che le era stato sconsigliato di farlo «per la pessima impressione che quella rapacissima Robotti vi aveva prodotto».²⁴

21. 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. 451.

22. N. LEONELLI, *Attori tragici, attori comici*, Roma, Tosi, 1940-1944, vol. II, p. 282.

23. Cfr. T. VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una compagnia drammatica dell'Ottocento*, presentazione di A. D'AMICO, Roma, Bulzoni, 2000, p. 143.

24. *Ibid.*: Adelaide Ristori a Giuseppe Montanelli, Verona, 24 settembre 1858.

Secondo i principali repertori, in conseguenza dell'uscita dalla compagnia di Gaetano Vestri e sua moglie Luigia, nel 1859 la Robotti «riformò [...] la propria compagnia»²⁵ fondando la compagnia Nazionale Subalpina. Uno spoglio analitico delle fonti documentarie (tutt'ora in corso) porta a pensare che il titolo di compagnia Nazionale Subalpina fosse già attribuito alla troupe dei Robotti almeno fin dal 1857. Il 1859 è in ogni caso un anno decisivo perché l'allontanamento di Gaetano Vestri impone ai Robotti un notevole sforzo di riorganizzazione del loro *ensemble*. L'esito di questa operazione è infausto. Secondo Ernesto Rossi concorrono a determinarlo le responsabilità del capocomico: «cattiva direzione, cattiva amministrazione mandarono tutto a rotoli».²⁶ Ma a questa altezza cronologica è la stessa stella di Antonietta Robotti ad essere ormai in definitivo declino, anche a causa di gravi problemi di salute.

Nel 1862 un attacco di artrite costringe l'attrice a letto per tre mesi come si evince da una lettera del marito inviata da Ferrara, in aprile, all'amico Francesco Righetti: «Antonietta è sempre stata in condizione da non poterle parlare d'affari; oggi [...] grazie a Dio, *dopo 107 giorni d'infermità* va meglio».²⁷ L'attrice non si riprenderà mai del tutto e due anni dopo, nel 1864, muore a Bologna. Ernesto Rossi ricorda così il suo decesso: «la povera Robotti finì la sua esistenza in Bologna nella miseria e nel dolore per l'abbandono di tutti coloro che un dì la salutarono e la corteggiarono quale principessa della scena».²⁸

Viene sepolta nel cimitero della Certosa di Bologna dove il marito avrebbe poi fatto affiggere una lapide in sua memoria (poi trascritta da Rasi): «Antonietta Rocchi, moglie a L. Robotti / salutata nell'arte di Roscio maestra / non superba / nei trionfi, / nelle dovizie nei plausi / non pavida / in casi avversi e malattie dolorose / pronta / a soccorrere i miseri, a giovare i congiunti / in Dio fidata / lo invocando spirò – La sola amicizia fedele / in vita ed in morte / murò il sepolcro a custodire le ceneri / di / Antonietta / ed il suo nome il marmo incidere. – N. in Como A. MDCCC XVII M. in Bologna A. MDCCC LXIV».

Famiglia

Le informazioni sulla famiglia d'origine di Antonietta Robotti sono esigue: così come si evince dal permesso di sepoltura²⁹ l'attrice nacque nel 1817 a Co-

25. LEONELLI, *Attori tragici, attori comici*, cit., vol. II, p. 281.

26. ROSSI, *Quarant'anni di vita artistica*, cit., vol. I, p. 67.

27. In L. RASI, *I Comici italiani. Biografia, Bibliografia, Iconografia*, Firenze, Bocca-Lumachi, 1897-1905, vol. II, p. 385.

28. ROSSI, *Quarant'anni di vita artistica*, cit., vol. I, p. 67.

29. Rivedi n. 1.

mo da Giuseppe Rocchi e Giuseppina Cesartelli che Baldassarre Lambertenghi definisce «onesti e civili parenti, ma non favoriti dal sorriso della fortuna».³⁰

Ugualmente misteriosa è, ad oggi, l'identità dei comici Torandelli³¹ a cui Antonietta viene affidata «quasi ancor bambina»³² e che per primi la avviano alla professione teatrale. Non è chiarita neanche l'eventuale relazione tra questi comici, l'attore Giuseppe Torandelli (o Torondelli) scritturato nella compagnia Battaglia per il 1788-1789 e come generico nella compagnia Moncalvo nell'autunno 1823 e Luigia Torandelli, prima attrice nel 1820-1821 e madre nobile nel 1821-1823 nella formazione diretta da Giuseppe Moncalvo.

Figura decisiva tanto per la vita quanto per il percorso professionale di Antonietta Robotti è il marito Luigi che nel 1836, quando la coppia è scritturata nella compagnia Reale Sarda, ha già alle spalle alcuni anni di attività professionale, avendo militato nel 1829-1830 nella compagnia di Lucrezia Bettini, nel dicembre 1831 nella compagnia di Ciarli-Fiaschetti, e dal 1832 proprio nella compagnia di Moncalvo in cui erano presenti anche alcuni membri della famiglia Torandelli.

La coppia ha almeno due figli: Luigia e Federico. La prima è destinata dai genitori al teatro: recita infatti al loro fianco con continuità fin dalla più tenera età interpretando inizialmente parti ingenue, per poi passare al ruolo di amorosa e quindi a quello di prima attrice giovane. Sposata intorno al 1851 con l'attore Gaetano Vestri (1825-1862), primogenito del celeberrimo Luigi (1781-1841), Luigia Robotti è a sua volta madre di Laura, ottima madre e caratteristica del secondo Ottocento, morta nel 1905.

Più incerte le notizie riguardanti Federico Robotti: nel 1841-1842 è scritturato nella Ducale di Parma per le parti ingenue (come la sorella) e nel 1842-1843 come generico nella Reale Sarda. Per quanto la ricerca documentaria sia ancora lacunosa, l'assenza del suo nominativo negli elenchi delle compagnie in cui i suoi familiari sono scritturati successivamente potrebbe essere il segno di una sua diversa destinazione. Il legame con l'attività familiare è però saltuariamente testimoniato anche in seguito: nel 1854 Federico è autore di una pièce messa in scena dalla compagnia Robotti-Vestri. Le speranze per il suo avvenire si infrangono però tragicamente a causa della morte che lo coglie prematuramente proprio intorno a quell'anno.

Una nipote di Antonietta Robotti, Giuseppina Rocchi, sposa nel 1856 Cesare Rossi (1829-1898), notevole caratterista, promiscuo e capocomico.

30. LAMBERTENGI, *Antonietta Robotti*, cit., p. 63.

31. O Torondelli, o ancora Tarandelli secondo quanto riportato da CAUDA, *A velario aperto e chiuso*, cit., p. 36.

32. LAMBERTENGI, *Antonietta Robotti*, cit., p. 64.

Formazione

Secondo i repertori Antonietta Robotti sarebbe entrata in Arte grazie ai comici Torondelli a cui viene affidata da ragazzina. Il suo apprendistato si sarebbe dunque consumato sul campo, all'interno di una compagnia di infimo ordine contraddistinta da un repertorio composito (rappresentazioni drammatiche, farse in musica e balletti giocosi). I suoi primi successi sarebbero stati le farse *Il pitocchetto* e *Giovannina dai bei cavalli* (ovvero *L'eredità o Giovannina dai bei cavalli e dalla bella carrozza* di August von Kotzebue).

Una funzione formativa ha anche la sua prima permanenza nella compagnia Reale Sarda. Per un intero triennio comico (1836-1839) Antonietta Robotti lavora infatti al fianco della celebrata prima attrice Carlotta Marchionni di cui ha modo di studiare metodi e tecniche. Le ricadute di questa esperienza sulla qualità della sua recitazione richiedono però ancora una sistematica valutazione.

Interpretazione/Stile

Antonietta Robotti, oggi pressoché sconosciuta, intorno agli anni Quaranta dell'Ottocento era una delle beniamine del pubblico teatrale italiano. Restituisce la misura del consenso da lei ricevuto la sua permanenza nel massimo ruolo femminile in compagnie di eccezionale prestigio come la compagnia Ducale di Parma (dal 1839 al 1842) e la Reale Sarda (dal 1842 al 1853). Le ragioni dell'attuale noncuranza verso la sua personalità, condivisa anche da una parte dei repertori e della bibliografia dedicata alle attrici ottocentesche, sta nella collocazione della sua esperienza artistica in una posizione mediana tra l'astro di Carlotta Marchionni, ritiratasi dalle scene nel 1840, e l'incontenibile ascesa di Adelaide Ristori alla metà del secolo. Schiacciata tra questi due modelli attorici Antonietta Robotti non riesce a consolidare nel tempo la preminenza sulla scena teatrale guadagnata al momento del ritiro della Marchionni e, pur inizialmente contrastando una Ristori ancora emergente, è presto destinata a essere superata.

Le fonti di più immediato reperimento, i repertori e l'esigua bibliografia inerente la Robotti non sono molto generosi nel descrivere le qualità su cui si fondava il suo fascino, mentre sono inclini a soffermarsi sulla parabola discendente della sua carriera artistica. La causa della sua decadenza è identificata nel prematuro invecchiamento che avrebbe presto reso preferibile per lei la scelta di parti di donne mature: «Come d'altra parte non avvertire la signora Robotti che ormai la scuola nella quale essa è stata uno dei luminari è decaduta: come non avvertirla, brutta verità per tutti e specialmente per

una donna, che vi sono delle parti che non possono sostenersi che nel fiore della gioventù?». ³³

L'inadeguatezza della Robotti non era solo fisica: ad essere datata era soprattutto la qualità della sua recitazione. Molto interessante è, a questo proposito, la testimonianza di Ernesto Rossi che con lei aveva recitato nella Reale Sarda. Nella sua autobiografia l'attore rileva la profondità del rapporto costruito dall'interprete con il suo pubblico, tanto da ritenere rischiosa la sua sostituzione nella compagnia, ma non si esime dal notare che la sua recitazione non si accordava al gusto più aggiornato: «L'osso duro, il chiodo, che bisognava cacciare dentro, era la Robotti. Troppe cose si erano unite insieme per stabilire una corrente simpatica fra il pubblico e lei, per poterla rompere *ex abrupto*; la sua bontà come donna, la sua condiscendenza, la sua onestà, e sia pur detto ad onore del vero, la sua non comune abilità artistica. Il pubblico, in generale, abituato, non vedeva più i difetti, o, se li vedeva, li copriva con tutte le altre qualità. Però da molti era riconosciuto, che la Robotti non era più giovine, che a lei più non si attanagliavano le parti giovanili, tenere ed amorose, che il suo metodo era alquanto antiquato. Di questi difetti il pubblico si era accorto, dopo aver veduto altre compagnie quali, per esempio: quella della Battaglia diretta da F[rancesco] A[ugusto] Bon, ove le prime donne erano la Sadowsky e l'Arrivabene, allieve entrambe di Gustavo Modena: e le compagnie francesi, che già da qualche tempo si alternavano al teatro D'Angennes. Quella del Dubigny prima, poi quelle di Adler-Perrichon e Meynadier: nelle quali era sempre una prima donna di qualche merito. Anche la Rachel era scesa in Italia nel 1851». ³⁴

Anche la drammaturgia più congeniale all'attrice è indicativa della distanza di Antonietta Robotti dalle attrici più giovani tra le quali svetta, oltre ad Adelaide Ristori, Fanny Sadowsky. Mentre queste ultime si distinguono nel dramma romantico, Antonietta Robotti continua ad eccellere in un repertorio uniformato ai canoni estetici e interpretativi della precedente generazione: «Piacque più nel classico che nel romantico o drammatico [...]. Ed era giusto: – Pel genere classico il pubblico più non ricordava la Internari, la Pelzet, la Pellandi, la Marchionni per il romantico e il drammatico, – vivevano però la Ristori e la Sadowski che erano somme entrambe, la prima nella *Maria Stuarda*, la seconda nella *Adriana*». ³⁵

L'elenco dei cavalli di battaglia della Robotti è in verità eterogeneo e ben evidenzia come Antonietta Robotti sia stata l'interprete della transizione del

33. LEOPOLDO BR., *Teatro del Cocomero*, «Lo Scaramuccia», 1, 16 dicembre 1853, 14, pp. n.n.

34. ROSSI, *Quarant'anni di vita artistica*, cit., vol. 1, p. 80.

35. Ibid.

teatro dalla stagione classicista verso il romanticismo: da una parte l'attrice eredita il repertorio di Carlotta Marchionni e lo aggiorna con titoli nuovi ma affini per gusto, dall'altro si dirige verso novità che condivide con la Ristori e la Sadowsky. Fanno così parte del suo repertorio le tragedie *Maria Stuarda* di Friedrich Schiller, *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico, *Pia de' Tolomei* di Carlo Marengo, *Parisina* di Antonio Somma, *Mirra* di Vittorio Alfieri, *Antonio Foscarini* di Giovanni Battista Niccolini, *Giulietta e Romeo* di Cesare Della Valle, i drammi *Dopo sedici anni* e *Il testamento di una povera donna* di Victor Ducange, *La madamigella di Belle-Isle* di Alexandre Dumas e *Cuore ed arte* di Leone Fortis, le commedie *Le gelosie di Zelinda e Lindoro*, *Gl'innamorati* e *La vedova scaltra* di Carlo Goldoni, *La suonatrice d'arpa* di David Chiossone, *La calunnia* di Eugène Scribe, *Un vagabondo e la sua famiglia* e *L'addio alle scene* di Francesco Augusto Bon, *L'odio ereditario* di Giovanni Carlo Cosenza, *La marchesa di Senneville* di Mélesville e Charles Duveyrier e infine *Goldoni e le sue sedici commedie nuove* di Paolo Ferrari.

Secondo la prassi corrente per le prime attrici dell'epoca, anche Antonietta Robotti si cimenta in tutti i generi. Per Ernesto Rossi «nella commedia era mediocre», mentre «nel dramma e nella tragedia interpretava bene, ma eseguiva un poco esageratamente». ³⁶ Un pensiero contrastante sembra essere espresso da almeno un'altra testimonianza risalente al 1854: «La Robotti è un nome ormai popolare in Piemonte, è un nome ormai sinonimo di attrice eccellente. È ella migliore della Ristori? [...] Solo diremo schiettamente che nelle tragedie ameremmo meglio udir la Ristori, nelle commedie la Robotti». ³⁷ L'assegnazione di un primato della Robotti nella commedia potrebbe però spiegarsi in questo caso con il ricorso da parte dell'autore dell'articolo ad una formula giornalistica che limava la disparità tra le due artiste in un momento in cui la supremazia ristoriana nel genere prediletto, quello tragico, doveva essere ormai evidente. Solo una decina di anni prima, nel 1843, la questione era affrontata in questi termini: «a coloro che mi domandano quale è la migliore artista attuale italiana per la commedia alla Scribe e pel dramma alla Dumas, risponderò: la Robotti e la Ristori: l'attrice sentimento, se si può dire, l'attrice soavità. E per la commedia alla Goldoni ed alla Bon? La Romagnoli e la Landozzi comica colta e brillante. Che se fossi richiesto della miglior interprete della tragedia di Schiller e d'Alfieri, direi ancora la Robotti e la Santoni». ³⁸ Anche secondo questa fonte, dunque, la Robotti avrebbe dato il meglio di sé soprattutto nel dramma e nella tragedia.

36. Ivi, p. 65.

37. E. LIVERIERO, *Rivista teatrale*, «Rivista contemporanea», II, 1854, vol. II, p. 642.

38. G.S.A., *Dell'arte comica in Italia e di Gustavo Modena*, «Rivista europea», n.s., I, secondo trimestre 1843, pp. 111-112.

Per quanto riguarda la qualità della sua recitazione si può immaginare che, così come il repertorio, si collocasse in una posizione intermedia tra la purezza della Marchionni e la 'passionale monumentalità' ristoriana. Questa lettura potrebbe forse spiegare la parziale contraddittorietà delle fonti in merito.

Al momento dell'esordio Carlotta Marchionni è sicuramente per Antonietta Robotti un ideale di perfezione professionale a cui aspirare. In linea con l'archetipo dell'attrice 'morale' che nella Marchionni aveva trovato perfetta incarnazione, anche la Robotti rafforza il suo legame con il pubblico facendo parlare di sé per le qualità personali, come l'umana simpatia e l'affetto rivolto verso il marito, ancor prima che per quelle strettamente professionali. Per Ernesto Rossi ad esempio la «signora Robotti non era una grande attrice, ma le sue belle qualità fisiche e intellettuali la rendevano simpatica a tutti i pubblici, cara ai suoi compagni». ³⁹ Rimanda sempre alla 'scuola' della Marchionni l'abitudine della Robotti di imparare le parti interamente a memoria, assistita in questo da una memoria di ferro («il suggeritore per lei era un semplice rammentatore: e bada bene, che il tempo concessole per lo studio di una parte nuova non era lungo, tutto al più una settimana»). ⁴⁰ Potrebbe essere invece il segno di una distanza dal modello-Marchionni, originale ma fallimentare, della *Lusinghiera* di Alberto Nota che era stato un cavallo di battaglia della Marchionni. ⁴¹

La protagonista della commedia, Giulia, è «una donna dal comportamento disinvolto, che illude i quattro innamorati che l'hanno seguita da Perugia a Roma, e scrive lettere di conforto a quelli lontani, arrivando a compiere alcuni gesti di civetteria giudicati troppo audaci dal pubblico di quei tempi. Il Nota rende volutamente sgradevole il personaggio di Giulia soffermandosi eccessivamente sulle menzogne, sui sorrisi, sugli sguardi languidi della donna distribuiti a tutti, su atteggiamenti troppo spregiudicati, per esempio compra trecce da donare agli spasimanti fingendo di averle fatte coi suoi capelli, riceve i pretendenti tutti insieme e mentre fa cenno col piede a uno, stringe la mano dell'altro». ⁴² Il finale punisce la protagonista, la cui immoralità era in parte mitigata dallo scopo con cui giustificava la sua libertà, la scelta del marito migliore, con la condanna alla solitudine.

Carlotta Marchionni fu la sola a riuscire a imporre quella che era considerata una parte di donna senza scrupoli probabilmente grazie a un'interpretazione elegante e nobile che ne attenuava i tratti dissonanti in conformità all'ideale di perfezione morale da lei personificato: «Ci voleva Carlotta Marchionni, che

39. Rossi, *Quarant'anni di vita artistica*, cit., vol. I, p. 65.

40. Ibid.

41. Cfr. qui pp. 210-211.

42. A. CAMALDO, *Alberto Nota, drammaturgo (con il testo di otto commedie inedite)*, Roma, Bulzoni, 2001, p. 117.

fu salamandra di castità in mezzo al fuoco della scena, per cavarsela con onore da una parte nella quale il più degli effetti scenici è nell'artificio della controscena muta, nelle occhiate, nei sorrisi e persino nella procace scollatura del busto, vieppiù stimolante quanto più dissimulata sotto la trasparenza dei veli e delle trine». ⁴³ Al contrario la Robotti, evidenziando gli aspetti 'piccanti' della parte, suscitò la disapprovazione degli spettatori: «che il successo di quella commedia fosse presso che esclusivamente dovuto alla Marchionni, apparve chiaro più tardi, quando altre valentissime attrici vi si provarono dopo di lei. O ne accentuassero la simulazione, come Amalia Bettini, o la procacità come la Robotti bellissima, non approdarono che ad annoiare il pubblico, come la prima; o, come la seconda, a farlo rumoreggiare». ⁴⁴

Mancanza di decoro per 'eccesso di fisicità' pare esserle attribuita anche in occasione di uno spettacolo al teatro Gallo di Venezia nel 1840: «La signora Antonietta Robotti *prima attrice* avrebbe buoni elementi per la recitazione del dramma, ove con più parsimonia e maggior dignità usasse delle movenze di sua avvenente persona e non modulasse ad incessante cantilena una voce fresca, insinuante e robusta». ⁴⁵ Addirittura impeto grossolano è quello menzionato da Vittorio Bersezio (che però, nato nel 1828, non avrà forse potuto apprezzare pienamente le prove migliori della Robotti nel fiore degli anni): «Antonietta Robotti bellissima, procace, ardente, aveva dalla caldezza della propria indole pregi e difetti, che concorrevano in parte uguale ad acquistarle l'entusiasmo dei pubblici: trascurata, ma appassionata, un po' volgare, ma impetuosa, con poco studio, ma con una gran felicità di ispirazione e d'indovino, esagerata, ma affascinante». ⁴⁶

L'avvenenza della persona e la tendenza ad esagerare sono confermate da molte testimonianze. Alla prima qualità fa riferimento Francesco Regli che ricorda anche l'entusiasmo che la Robotti riusciva a suscitare negli spettatori: «Bellissima nella persona, con due occhi che ti cercavano il cuore, con un'anima che vivamente sentiva, non senza intelligenza, non senza istruzione, nata e fatta per le scene, eccitava continui clamori in tutti i teatri in cui si presentava, ed era la delizia e la simpatia dei pubblici i più capricciosi e severi». ⁴⁷

Per quanto riguarda l'eccessiva enfasi, gli articoli dell'epoca la segnalano frequentemente, ma diversamente da quanto affermato da Bersezio non sem-

43. G. COSTETTI, *Il teatro italiano nel 1800. Indagini e ricordi*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1901, pp. 74-75.

44. Ivi, p. 75.

45. G. PODESTÀ, *Cronaca teatrale-Venezia [30 settembre 1840]*, «Glissons, n'appuyons pas», VII, 5 ottobre 1840, 80, p. 320.

46. V. BERSEZIO, *Il regno di Vittorio Emanuele II. Trent'anni di vita italiana*, Roma-Torino-Napoli, Roux e C., 1889², vol. I, p. 206.

47. In CAUDA, *A velario aperto e chiuso*, cit., pp. 40-41.

pre in associazione con l'irruenza. Al contrario la Robotti è di norma criticata per le maniere troppo studiate: «in altri termini: [...] non rado ha bisogno di far meno. [...] alla Robotti, giacché ad onta de' suoi difetti è incontrastabilmente un distinto talento, la consiglio non contraffare le artifiziate maniere, i trovati meccanici che una celebre donna nell'ultimo stadio della sua carriera [Carlotta Marchionni] sostituiva al semplice e ingenuo linguaggio del vero. E se ancor persiste nello studio della grande artista, il meglio non il peggio ne imiti; e adoperi a rinnovare in parte su la scena la prima vita artistica di essa, l'epoca della *Mirra* e della *Gurli*, quando recitava per impeto d'affetto, e peccava piuttosto per troppa verità e per manco d'arte, che di soverchia maniera, di soverchia affettazione».⁴⁸ Lo stesso articolo sembrerebbe indicare che, in continuità con la compostezza dell'ultima Marchionni, la Robotti proponesse una recitazione controllata e estraniata: «La Robotti va presso ai migliori dell'arte. La sua tristezza è mite, il suo pianto soave, e 'l sorriso raccolto. Per essa non lampi fuggitivi d'entusiasmo, né bellezza a sbalzi: ma sì un tutto aggraziato dove la ispirazione balena e domina la ragione. Direte che la sua voce è povera d'intonazioni, e non è abbastanza pieghevole: ma la non è accanita, né stridente. Direte ch'essa è talvolta lenta, monotona, declamatrice, e talora soverchiamente ansante, affannosa [...]; ma non si mostra mai affatto disordinata, convulsa e quasi frenetica. [...] E possiede a ritroso una decisa tendenza a ogni maniera d'amabilità, sia poi da istinto, da proprio giudizio o da educazione; sebbene lontana di buon tratto da quella che noi chiamiam aria distinta».⁴⁹

Misurata e composta, priva di slanci e di eccessi, sembra anche la sua *Maria Stuarda*: «Vedetela nella *Stuarda*. Cosa strana ma vera! l'incompleta, la difettiva Robotti così nella *Stuarda*, come nella *Famiglia Riquebourgh*, nell'*Anello della Nonna*, nel *Tardo Ravvedimento*, nel *Lione innamorato*... riesce egregiamente. Con che ha mostrato, che essa potrebbe fare assai più nell'arte sua. La Robotti e per la persona, e per la maniera, e per l'affetto, è la *Stuarda* di Schiller, è la *Stuarda* della storia, è la *Stuarda* della poesia. Grande in tutta la tragedia, meno forse qualche momento dell'atto terzo dove trascorre un po', nel quinto atto è, quasi dissi, incomparabile. Là giustezza, riserbo, decoro; là correzione, misura, finezza. Eh oh! l'ingenuo dolore, il vero abbattimento, la naturale maestà. La Robotti nella scena in cui l'anima si ferma esitante tra i dolori patiti e le gioie promesse, tra gli affetti terreni e l'infinito amore, tra la vita e la morte, il cielo e la terra; in quella scena meravigliosa, nella quale succede il misterioso colloquio tra il creatore e la creatura, che la sola divina mente dello Schiller poteva comprendere e rivelare; la Robotti, dico, s'ammanta d'una tal quiete e

48. G.S.A., *Dell'arte comica in Italia e di Gustavo Modena*, cit., p. 110.

49. Ivi, pp. 110-111.

pia rassegnazione, d'una fiducia cotanto mesta e solenne, ch'è vera poesia. La Robotti nella Stuarda tocca [l]a sublimità!».⁵⁰

A conferire una sensazione di artificio e di mancanza di naturalezza doveva essere soprattutto la voce, che veniva impiegata, secondo quella che era una vera e propria cifra stilistica della Robotti, in modo cantilenante e declamatorio. In aggiunta la gestualità era forse fondata su pose riconoscibili. In un articolo del 1846, ad esempio, in cui si critica «il metodo di recitazione» dei membri della Reale Sarda perché «nessuno parla sulla scena [...] ma tutti qual più qual meno con affettazione, con troppa misura declamano», nemmeno Antonietta Robotti è risparmiata. All'attrice pur ritenuta «all'apogeo dello splendore drammatico» e lodata per «l'intuizione estetica e la forma rappresentativa, per cui comprende e veste ogni più scabro carattere», viene richiesto, per raggiungere la perfezione, «un po' meno di manierismo, un po' più di mutabilità nella fisionomia».⁵¹

A distanza di otto anni, nel 1854, una recensione evidenzia nuovamente l'enfasi declamatoria, ma rileva anche, come tratto positivo, l'atteggiamento fisico dell'interprete: «La signora Antonietta Robotti pecca di canto nel declamare il verso della tragedia. Il suo gesto però è molto eloquente; da' suoi occhi scintilla la passione animata, e l'incenso sulla scena è veramente da quell'artista, che tiene posto elevato nell'arte».⁵²

Sulla voce della Robotti si pronunciano infine anche Regli e Ernesto Rossi. Per il primo «qualcuno trovava troppo maschia la sua voce, ma se questa in qualche produzione disdiceva in altre aggiungeva maestà».⁵³ Doveva dunque trattarsi di una voce possente che ben si accompagnava a un atteggiamento regale. Secondo Rossi invece «la voce sua era forte, limpida come un campanello – Ne abusava e si compiaceva di udirsi: più che nel naturale e nel vero, stava nel barocco; ma era un barocco, che qualche volta toccava il sublime; la sua massima era di sorprendere, anziché quella di convincere. Non si può dire che fosse artificiosa, ma rasentava l'artificio: quando ella si abbandonava alla sua natura, che era bella e sincera, era assai più felice di quando cercava di guidarla colla sua artistica esperienza».⁵⁴

50. Ivi, p. 112 n.

51. Venezia-Reale compagnia Sarda. Teatro San Benedetto, «Il caffè Pedrocchi», I, 19 aprile 1846, p. 129.

52. A. BONAFINI, *Rivista teatrale*, «Rivista contemporanea», II, 1854, vol. II, pp. 439-448.

53. In CAUDA, *A velario aperto e chiuso*, cit., p. 41.

54. ROSSI, *Quarant'anni di vita artistica*, cit., vol. I, p. 65.

Manoscritti:

Permesso di sepoltura dell'attrice Antonietta Robotti, 22 novembre 1864, Archivio storico comunale di Bologna, Comune, Permesso di seppellimento, lettera S, n. 512, 1864.

A stampa:

G. ROMANI, *Cronaca teatrale-Lucca*, «Glissons, n'appuyons pas», VI, 15 maggio 1839, 39, pp. 155-156.

G. PODESTÀ, *Cronaca teatrale-Venezia [30 settembre 1840]*, «Glissons, n'appuyons pas», VII, 5 ottobre 1840, 80, p. 320.

A. STOCCHI [pseudonimo di L. MOLOSSI], *Diario del teatro Ducale di Parma dal 1829 a tutto il 1840 compilato dal portiere al palco scenico Alessandro Stocchi*, Parma, Rossi Ubal-di, 1841.

G.S.A., *Dell'arte comica in Italia e di Gustavo Modena*, «Rivista europea», n.s., I, secondo trimestre 1843, pp. 108-115.

A. BROFFERIO, *'Adelchi'*, tragedia di A. Manzoni, «Il messaggiere torinese», 20 maggio 1843.

[Senza autore], *Teatro Re*, «Strenna teatrale europea», VI, 1843, p. 191.

P. CORELLI, *Tragedie e poesie varie*, Milano, Manini, 1844.

B. LAMBERTENGI, *Antonietta Robotti*, «Strenna teatrale europea», VII, 1844, pp. 63-76.

[Senza autore], *Gazzetta teatrale. Brescia*, «Il pirata», XI, 25 novembre 1845, 43, p. 181.

[Senza autore], *Venezia-Reale compagnia Sarda. Teatro San Benedetto*, «Il caffè Pedrocchi», I, 19 aprile 1846, p. 129.

[Senza autore], *Relazione sulla compagnia lombarda all'Apollo di Venezia nella primavera 1846*, «Il caffè Pedrocchi», I, 21 giugno 1846, p. 200.

LEOPOLDO BR., *Teatro del Cocomero*, «Lo Scaramuccia», I, 16 dicembre 1853, 14, pp. n.n.

A. BONAFINI, *Rivista teatrale*, «Rivista contemporanea», II, 1854, vol. II, pp. 439-448.

E. LIVERIERO, *Rivista teatrale*, «Rivista contemporanea», II, 1854, vol. II, pp. 629-643.

P.A. CURTI, *Adelaide Ristori per P.A. Curti*, Milano, coi tipi Borroni e Scotti per Pietro Manzoni Libraio, 1855.

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.

E. ROSSI, *Quarant'anni di vita artistica*, con proemio di A. DE GUBERNATIS, Firenze, Niccolai, 1887-1889, 3 voll.

V. BERSEZIO, *Il regno di Vittorio Emanuele II. Trent'anni di vita italiana*, Roma-Torino-Napoli, Roux e C., 1889², 8 voll.

G. COSTETTI, *La compagnia Reale Sarda e il teatro italiano dal 1821 al 1855*, Milano, Kantorowicz, 1893 (rist. anast. Bologna, Forni, 1979).

L. RASI, *I Comici italiani. Biografia, Bibliografia, Iconografia*, Firenze, Bocca-Lumachi, 1897-1905, 2 voll.

G.B. GOTTARDI, *Il diario di un primo attore della compagnia Reale Sarda*, a cura di G. DEABATE, Torino, Archivio tipografico, 1899.

G. COSTETTI, *Il teatro italiano nel 1800. Indagini e ricordi*, con prefaz. di R. GIOVANNOLI, Rocca San Casciano, Cappelli, 1901 (rist. anast. Bologna, Forni, 1978).

G. DEABATE, *I comici di Sua Maestà*, Torino, Tipografia della Gazzetta del popolo, 1905.

L. RASI, *Catalogo generale della raccolta drammatica italiana di Luigi Rasi*, Firenze, L'arte della stampa-successori Landi, 1912.

G. CAUDA, *A velario aperto e chiuso. Figure, tipi, impressioni, confronti, aneddoti, indiscretezze, liete promesse*, Chieri, Astesano, 1920.

N. LEONELLI, *Attori tragici, attori comici*, Roma, Tosi, 1940-1944, 2 voll.

S. CORDERO DI PAMPARATO, *Teatri e censura in Piemonte nel Risorgimento italiano (1849-1861)*, «Il Risorgimento italiano», vol. XIV, gennaio-giugno 1941, 26-27, p. 137.

B. BRUNELLI, *Robotti-Rocchi, Antonietta*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1959, vol. VI, coll. 1606-607.

L. SANGUINETTI, *La compagnia Reale Sarda (1820-1855)*, Bologna, Cappelli, 1963.

S. FERRONE, *Introduzione a Il teatro italiano. La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, a cura di S. F., Torino, Einaudi, 1979, vol. V, to. I, pp. VII-LXIX.

F. POSSENTI, *I teatri del primo Novecento*, Roma, Lucarini, 1984.

Dizionario biografico delle donne lombarde 568-1968, a cura di R. FARINA, Milano, Baldini & Castoldi, 1995.

A. MANZONI, *Le tragedie*, a cura di G. TELLINI, Roma, Salerno editrice, 1996, pp. 1014-19.

T. VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una compagnia drammatica dell'Ottocento*, presentazione di A. D'AMICO, Roma, Bulzoni, 2000.

A. CAMALDO, *Alberto Nota, drammaturgo (con il testo di otto commedie inedite)*, Roma, Bulzoni, 2001.

A. COLOMBERTI, *Memorie di un artista drammatico*, testo, introd., cronologia e note a cura di A. BENTOGGIO, Roma, Bulzoni, 2004.

C. BETTINELLI, *Robotti Rocchi, Antonietta*, in *Prime attrici e primi attori. Storie di attori lombardi fra Settecento e Ottocento*, a cura di A.M. TESTAVERDE, ricerche di C. BETTINELLI e M. GORLA, Bergamo, Bergamo University Press-Sestante, 2007, pp. 146-147.

A. COLOMBERTI, *Dizionario biografico degli attori italiani. Cenni artistici dei comici italiani dal 1550 al 1780, compilati dall'artista comico Francesco Bartoli e dall'attore Antonio Colomberti continuati fino al 1880*, testo, introd. e note a cura di A. BENTOGGIO, Roma, Bulzoni, 2009, 2 voll.

S. SOLLAZZI, *Profilo biografico-artistico di una Prima attrice dell'Ottocento*, tesi di laurea in Storia del teatro e dello spettacolo, Università degli studi di Firenze, Corso di laurea in Progettazione e gestione di eventi e imprese dell'arte e dello spettacolo, a.a. 2013-2014 (relatrice: prof. Francesca Simoncini).

REPERTORIO

1836

Pia de' Tolomei di Carlo Marenco*Un anno* di [Jacques-Arsène-François-Polycarpe?] Ancelot

1837

Vittorina ossia Le conseguenze di una scommessa di Giacinto Battaglia

1838

Alexina ossia Costanza rara di Alberto Nota*Estella, ovvero Il padre e la figlia* di Augustin Eugène Scribe*Fratello e sorella* di Augustin Eugène Scribe*Giovanna I regina di Napoli* di Giacinto Battaglia*Gl'innamorati* di Carlo Goldoni*I due metodi* di autore non precisato*Il budget dei giovani sposi* di Augustin Eugène Scribe*Il furfantello di Parigi* di Jean-François-Alfred Bayard e Emile-Louis Vanderburch*Il povero Giacomo* di Hippolyte e Charles-Théodore Cogniard*Il romanzetto d'un'ora* di Lodovico Piossasco*La croce d'oro* di Mélesville [pseudonimo di Anne-Honoré-Joseph Duveyrier]*La giovane al momento di maritarsi* di autore non precisato*Le baruffe chiozzotte* di Carlo Goldoni*Madame di Saint Agnès* di Augustin Eugène Scribe*Niente di male* di Francesco Augusto Bon*Papà Goriot, ovvero Una lezione ai padri* di Marie-Emmanuel-Guillaume-Marguerite Théaulon de Lambert, Alexis-Barbe-Benoît Decomberousse e Jean-François-Ernest Jaime*Rosina e il suo tutore* di autore non precisato*Un capolavoro sconosciuto* di Charles Lafont*Un curioso accidente* di Carlo Goldoni

1839

Eulalia Granger ovvero Ancora un matrimonio disuguale di Michel-Nicolas Balisson de Rougemont*I due matrimoni ovvero La rassegnata* di Jean-François-Alfred Bayard*Il casino venduto e ricomperato ossia L'appuntamento* di Jacques-Arsène-François-Polycarpe Ancelot*Il domino nero* di Augustin Eugène Scribe*Il furfantello di Parigi* di Jean-François-Alfred Bayard e Emile-Louis Vanderburch*L'abate de l'Epée* di Jean-Nicolas Bouilly*Malvina ovvero Il matrimonio d'inclinazione* di Augustin Eugène Scribe*Parisina* di Antonio Somma

Pia de' Tolomei di Carlo Marengo
Sedici anni or sono di Victor-Henri-Joseph-Brahain Ducange
Un vagabondo e la sua famiglia di Francesco Augusto Bon

1840

Marino Faliero di Giulio Pullé

1841

Caterina Howard di Alexandre Dumas père
Cesare e Augusto di Augustin Eugène Scribe
Chiara ossia Dovere e generosità di Marguerite-Louise-Virginie Ancelot
Di sospetto in sospetto o Tutti compromessi di autore non precisato
Due case in una casa di Louis-Benoît Picard, Alexis-Jacques-Marie Vafflard e Fulgence-Joseph-Désiré de Bury
Felice come una principessa di Mélesville [pseudonimo di Anne-Honoré-Joseph Duveyrier]
Galeotto Manfredi di autore non precisato
Il birichino di Parigi di Jean-François-Alfred Bayard e Émile-Louis Vanderburch
Il cavaliere di San Germano di autore non precisato
Il genio della notte di Jean-François-Alfred Bayard e Étienne Arago
Il marito della cieca di autore non precisato
Il matrimonio di Luigi di Jean-François-Alfred Bayard
Il proscritto di Frédéric Soulié e Timothée Dehay
La calunnia di Augustin Eugène Scribe
La cognata di Mélesville [pseudonimo di Anne-Honoré-Joseph Duveyrier]
La fedeltà alla prova di August Heinrich Julius Lafontaine
Le donne avvocate di Simeone Antonio Sografi
Luisa moglie e fidanzata di Frédéric Soulié
Madamigella di Belle-Isle di Alexandre Dumas père
Maria Stuarda di Friedrich Schiller
Pamela nubile di Carlo Goldoni
Paolina ovvero Il testamento di una povera donna di Victor-Henri-Joseph-Brahain Ducange
Paolo James il corsaro generoso, ossia Il figlio della vittima di Alexandre Dumas père
Pia de' Tolomei di Carlo Marengo
Un vagabondo e la sua famiglia di Francesco Augusto Bon

1842

Amore o morte di autore non precisato
Carlo Goldoni a Parigi di Domenico Righetti
Cristoforo Colombo ovvero La scoperta del nuovo mondo di Giorgio Briano
Edoardo e Clementina di Laurencin [pseudonimo di Paul-Adolphe Chapelle]
Enrico Hamlin di Charles-Emile Souvestre
I Correggeschi di Parma di Pietro Corelli

- Il burbero benefico* di Carlo Goldoni
Il chirurgo e il viceré di Alberto Nota
Il liono innamorato di Augustin Eugène Scribe
Il lupo di mare di Thomas-Marie-François Sauvage
L'addio alle scene di Francesco Augusto Bon
L'anello della marchesa di Laurencin [pseudonimo di Paul-Adolphe Chapelle] e Eugène Cormon
L'anello della nonna di Francesco Augusto Bon
La bottega del caffè di Carlo Goldoni
La calunnia di Augustin Eugène Scribe
La catena di Augustin Eugène Scribe
La catena elettrica di [?] Gabriel
La cognata di Mélesville [pseudonimo di Anne-Honoré-Joseph Duveyrier]
La croce d'oro di Mélesville [pseudonimo di Anne-Honoré-Joseph Duveyrier]
La dote di Cecilia di autore non precisato
La finta ammalata di Carlo Goldoni
La forza dell'amore materno di Jean-François-Alfred Bayard
La lusinghiera di Alberto Nota
La moglie dell'artista di autore non precisato
Le prime armi di Richelieu di Jean-François-Alfred Bayard e Philippe-François-Pinel Dumanoir
Malvina ovvero Il matrimonio d'inclinazione di Augustin Eugène Scribe
Oscar, ossia, Il marito che inganna la propria moglie di Augustin Eugène Scribe
Rosmunda di Pietro Corelli
Un fallo di Augustin Eugène Scribe
Un segreto di autore non precisato
Un vagabondo e la sua famiglia di Francesco Augusto Bon
Van Bruch l'incognito di [?] Fournier

1843

Adelchi di Alessandro Manzoni

1844

Genio dei vagabondi di Vittorio Alfieri

Mirra di autore non precisato

1846

Adalberto all'assedio della Rocella di Achille Montignani

Il fornaretto di Francesco Dall'Ongaro

Il proscritto di Frédéric Soulié e Timothée Dehay

La zingara, o L'America nel 1775 di Augustin Eugène Scribe e Mélesville [pseudonimo di Anne-Honoré-Joseph Duveyrier]

1847

Educazione e natura ovvero La figlia in adozione di Alberto Nota

1852

Il cuore di una madre di autore non precisato

La signora dalle camellie di Alexandre Dumas fils

1853

Il vetturale del Monte Cenisio di Joseph Bouchardy

La donna in seconde nozze di Paolo Giacometti

Sior Toderò Brontolon di Carlo Goldoni

1854

Camoens di Leone Fortis

Cuore ed arte di Leone Fortis

Goldoni e le sue sedici commedie nuove di Paolo Ferrari

La notte di Venerdì Santo di Paolo Giacometti

1857

Clelia o la Plutomania di Gaetano Gattinelli

Edmondo Dantès il marinajo di Alexandre Dumas père e Auguste Jules Maquet

Elisabetta regina d'Inghilterra di Paolo Giacometti

Filippo Maria Visconti ultimo duca di Milano di autore non precisato

I due sergenti di Théodore Baudouin D'Aubygny e Auguste Maillard

Medea di Ernest Legouvé

Merope di Vittorio Alfieri

Sior Toderò Brontolon di Carlo Goldoni

1858

Elisabetta regina d'Inghilterra di Paolo Giacometti

I giornali di Giuseppe Vollo