



Grammaturgia

Rivista fondata nel 1994

XX / n.s. 10

Dossier. Adelaide Ristori

*Archivio Multimediale degli
Attori Italiani (AMAtI)*

Ricerche in corso



Anno XX / n.s. 10 - 2023
ISSN 1122-9365
www.fupress.com

FUP
FIRENZE
UNIVERSITY
PRESS

DRAMMATURGIA

XX / n.s. 10

2023

DRAMMATURGIA

NUOVA SERIE

RIVISTA ANNUALE DIRETTA DA SIRO FERRONE E RENZO GUARDENTI

Anno XX / n.s. 10 - 2023

FIRENZE UNIVERSITY PRESS
2023

Direzione

Siro Ferrone, Renzo Guardenti.

Direttore responsabile

Sara Mamone.

Comitato direttivo

Maria Chiara Barbieri, Alberto Bentoglio, Carla Bino, Francesco Cotticelli, Gerardo Guccini, Claudio Longhi, Teresa Megale, Caterina Pagnini, Laura Peja, Marzia Pieri, Anna Scannapieco, Francesca Simoncini, Leonardo Spinelli, Elena Tamburini, Anna Maria Testaverde, Alessandro Tinterri, Paola Ventrone, Piermario Vescovo.

Comitato scientifico

Alessandro Bernardi, Lorenzo Bianconi, Annamaria Cascetta, Françoise Decroisette, Jérôme de La Gorce, Andrea Fabiano, Teresa Ferrer Valls, Georges Forestier, Cristina Iandelli, Lorenzo Mango, Silvia Milanezi, Cesare Molinari, Juan Oleza, Franco Perrelli, Franco Piperno, Paula Revenga Domínguez, Mirella Schino, Andrea Sommer-Mathis.

Redazione

Lorena Vallieri, caporedattore; Gianluca Stefani, segreteria di redazione, documentazione ed editing.

Consulenza telematica: Stefano Marapodi, Lorenzo Mucchi.

Digitalizzazione immagini: Giovanni Martellucci.

I saggi editi in «Drammaturgia» sono stati valutati, in forma anonima, dal Comitato direttivo e/o dal Comitato scientifico e dai referees anche internazionali, tutti coperti da anonimato. Per informazioni sul sistema peer review utilizzato dalla rivista si rinvia al sito: www.fupress.com/drammaturgia

Il presente numero è stato pubblicato con il contributo del PRIN 2017 *Il lavoro dell'attore italiano tra modelli nazionali e contesti internazionali: biografie, processi organizzativi e esperienze artistiche* (PI Alberto Bentoglio - Università Statale di Milano), del Dipartimento DIRAAS dell'Università degli studi di Genova e del Dipartimento SAGAS dell'Università degli studi di Firenze.

Si ringrazia il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, capofila del progetto *Adelaide 200 anni sulla scena*.

In copertina: Napoleon Sarony, Adelaide Ristori in *Maria Antonietta*, Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, *Fondo Adelaide Ristori*, Fotografie.

Autorizzazione del Tribunale di Firenze n. 4380 del 21 aprile 1994

© 2023 Author(s). This is an open access journal distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC-BY-4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original authors and source are credited.

Published by Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

via Cittadella 7, 50144 Firenze, Italy

www.fupress.com

Printed in Italy

SOMMARIO

DOSSIER ADELAIDE RISTORI. PARTE PRIMA

- LIVIA CAVAGLIERI, *Premessa. Adelaide Ristori e il Grande Attore. Radicamento, adattamento ed esportazione di una tradizione* 7

GENEALOGIE E GENERAZIONI

- LAURA MARIANI, *Sull'utilità della Storia delle donne per rileggere il protagonismo di Adelaide Ristori* 13
- ROBERTO CUPPONE, *Adelaide, 'born a dramatic gipsy'* 31
- GIULIA BRAVI, *Le 'maestre' di Adelaide Ristori: tracce di una trasmissione generazionale del mestiere* 49
- FRANCESCA SIMONCINI, *Generazioni di attori. Il carteggio di Adelaide con Maddalena Ristori e gli affanni della capocomica* 65
- RAFFAELLA DI TIZIO, *Fanny Sadowski: una rivale della Ristori* 77
- MIRELLA SCHINO, *Studio per due attrici: Adelaide Ristori ed Eleonora Duse* 93

COSTRUZIONE DEL PERSONAGGIO E DELL'IMMAGINE DI SÉ

- FRANCESCO PUCCIO, *Medea sulla scena moderna. La tragedia di Ernest Legouvé nell'allestimento parigino di Adelaide Ristori* 109
- MICHELA ZACCARIA, *Celebrità e metateatro: 'Adriana Lecouvreur' per Adelaide Ristori* 123
- ANDREA SIMONE, *Adelaide Ristori sublime declamatrice dantesca sulla scena italiana e internazionale del secondo Ottocento* 135
- MARIANNA ZANNONI, *La regina del teatro italiano e il 'Napoleone della fotografia'. L'incontro tra Adelaide Ristori e Napoleon Sarony* 147

RELAZIONI INTERNAZIONALI

- RUI PINA COELHO, *«Tragedy and Ristori will die the same day». Contributions on the death of romantic tragedy and the birth of art theatre in Portugal* 163
- ALEXIA ALTOUVA, *Le rôle d'Adelaide Ristori dans la formation de la scène nationale grecque* 173
- FRANCO PERRELLI, *Signe Hebbe. Un'amicizia svedese di Adelaide Ristori* 183
- SIGNE EBBE, *Su Adelaide Ristori. Traduzione di GIOVANNI ZA* 193
- MATTEO PAOLETTI, *«Il più efficace cooperatore dei negozi diplomatici»? Adelaide Ristori e il Conte Cavour* 201

RICERCHE IN CORSO

NATALIA GOZZANO, <i>Scaramuccia nel teatro di strada. Una proposta di 'attribuzionismo teatrale'</i>	213
FRANCESCA SIMONCINI, <i>Archivio Multimediale degli Attori Italiani. Attori-autori nell'Italia postunitaria: Edoardo Ferravilla e Eduardo Scarpetta</i>	235
EMANUELA AGOSTINI, <i>Edoardo Ferravilla</i>	239
ISABELLA INNAMORATI, <i>Eduardo Scarpetta</i>	255
Summaries	283
Gli autori	293

LIVIA CAVAGLIERI

PREMESSA. ADELAIDE RISTORI E IL GRANDE ATTORE.
RADICAMENTO, ADATTAMENTO ED ESPORTAZIONE DI
UNA TRADIZIONE

In occasione del bicentenario della nascita di Adelaide Ristori, avvenuta il 29 gennaio 1822 a Cividale del Friuli, il Museo Biblioteca dell'Attore, l'Università (Dipartimento di Italianistica, Romanistica, Antichistica, Arti e Spettacolo), il Teatro Nazionale e il Comune di Genova hanno concepito e promosso una serie di manifestazioni, raccolte sotto il titolo *Adelaide 200 anni sulla scena* e riconosciute dal Programma *Anniversari UNESCO 2022-2023*. Con l'obiettivo di integrare ricerca scientifica, produzione artistica e alta divulgazione in una progettualità comune che restituisse luce alla più famosa attrice italiana del pieno Ottocento, il progetto *Adelaide 200 anni sulla scena* si è articolato in quattro tappe: il riordino del *Fondo Adelaide Ristori*, conservato presso il Museo Biblioteca dell'Attore;¹ lo spettacolo teatrale *Lady Macbeth. Suite per Adelaide Ristori*;² la mostra *I costumi di Adelaide Ristori. Teatro e alta moda*³ e, infine, il convegno internazionale *Adelaide Ristori e il Grande Attore. Radicamento, adattamento ed esportazione di una tradizione*, tenutosi in due sessioni, la prima a Genova il 3-4-5 novembre e la seconda a Milano il 10 novembre 2022.⁴ Proprio da quest'occasione convegnistica trae spunto il dossier che qui

1. Finanziato dalla Soprintendenza archivistica e bibliografica della Liguria e dal Ministero della cultura/Direzione Generale Archivi, il lavoro è stato realizzato sotto la direzione dell'archivista Donatella Mezzani per Promemoria Società Cooperativa - La Spezia.

2. Liberamente tratto da *Macbeth* di Giulio Carcano. Drammaturgia: Andrea Porcheddu, in collaborazione con Sara Urban. Regia: Davide Livermore. Con: Elisabetta Pozzi. E con la partecipazione in video di Alberto Mattioli. Scene: Davide Livermore e Lorenzo Russo Rainaldi. Costumi: Maria Angela Cerruti. Musiche: Mario Conte. Video: D-Wok. Produzione: Teatro Nazionale di Genova. Debutto: Genova, Teatro Gustavo Modena, 22 marzo 2022.

3. Mostra del Museo Biblioteca dell'Attore e del Comune di Genova. Genova, Palazzo Nicolosio Lomellino, 29 settembre 2022-22 gennaio 2023. Cfr. *I costumi di Adelaide Ristori. Teatro e alta moda (guida alla mostra)*, a cura di L. CAVAGLIERI, D. PARODI, G. RICARDONE, Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, 2022.

4. Il convegno è stato organizzato dall'Università di Genova/DIRAAS e dal Museo Biblioteca dell'Attore, in collaborazione con l'Università degli studi di Milano, Dipartimento

introduciamo, la cui ampiezza ha reso necessaria l'estensione della pubblicazione su due volumi: al primo gruppo di contributi presentati in questo numero di «Drammaturgia», seguirà nel prossimo numero della rivista una seconda parte. I saggi sono stati rielaborati e rivisti da autrici e autori e vengono qui pubblicati secondo una nuova scansione in tre sezioni, che differisce dal programma originario del convegno.⁵

di Beni culturali e ambientali (nell'ambito del PRIN 2017 *Il lavoro dell'attore italiano tra modelli nazionali e contesti internazionali: biografie, processi organizzativi e esperienze artistiche*), con il contributo del Ministero della Cultura/Direzione generale Educazione Ricerca Istituti culturali e dell'Associazione per la Commissione Nazionale Unesco. In occasione delle giornate milanesi, è andato in scena lo spettacolo *Foto di gruppo con Regina* (drammaturgia e regia di Stefania Stefanin), produzione del Binario di Scambio – Compagnia teatrale dell'Università di Firenze, diretta da Teresa Megale.

5. Sessione Genova: LEGGERE ADELAIDE RISTORI OGGI. L. Cavaglieri, *L'impresa Ristori-Capranica del Grillo*; F. Imperiale-D. Mezzani, *L'attività della Soprintendenza archivistica per il Fondo Adelaide Ristori e l'intervento di riordino e descrizione*; L. Mariani, *Sull'utilità di una storia delle attrici per ricontestualizzare il protagonismo di Adelaide Ristori*; M. Schino, *Il passaggio generazionale. La Duse e la Ristori*. LA DIMENSIONE POLITICA: G. Guccini, *Ristori all'Accademia dei Concordi*; C. Sorba, *Adelaide Ristori nella sfera pubblica risorgimentale*; M. Paoletti, «*Il più efficace cooperatore dei negozi diplomatici*». *Ristori sulla scena del soft power*. L'ARTE DELL'ATTRICE: STORIOGRAFIA E REPERTORIO: E. Buonaccorsi, *Nel regno di Adelaide. Giri e rigiri di critici e storici del teatro attorno alla grande attrice Ristori*; R. Cuppone, *La prima volta di Adelaide*; P. Ranzini, *Célimène en tablier: ritratto dell'artista in commedia*; E. Chichiriccò, *Per una filologia del copione: Adelaide Ristori e Lady Macbeth*. L'ARTE DELL'ATTRICE: CELEBRITÀ, CONFRONTI E MEMORIA: M. Zaccaria, *Celebrità e meta-teatro: 'Adriana Lecouvreur' per Adelaide Ristori*; R. Di Tizio, *Fanny Sadowski: "Una rivale della Ristori". Strategie artistiche a confronto*; D. Orecchia, *Fra i 'Ricordi' e gli 'Studi artistici': strategie di narrazione autobiografica*; M. Davies, L. Dotta Rosso, A. Morganti, S. Vallone, *Tre mappe*. I COSTUMI E LA MUSICA NELL'ARCHIVIO RISTORI. B. Niccoli, *Il costume fuori scena: testimonianze e documenti del progetto creativo di Adelaide Ristori*; R. Mellace, *Le carte cantano: la musica nella vita di Adelaide Ristori*; D. Mingozzi, *Adelaide Ristori, "musicista"*. TAVOLA ROTONDA *Lady Macbeth. Suite per Adelaide Ristori* con D. Livermore, A. Porcheddu, E. Pozzi. L'ATTRICE GLOBALE. C. Balme, *The Bandmanns: Biopolitical and actor-network perspectives on a theatre family*; A. Vannucci, *La regina delle scene e l'imperatore spettatore*; A. Valoroso, *Un libro mondiale: le traduzioni, le edizioni in francese e in inglese dei 'Ricordi' e 'Studi artistici' e la loro ricezione all'estero*. L'INFLUENZA SUL TEATRO EUROPEO. F. Perrelli, *Un'amicizia svedese di Adelaide Ristori*; A. Altouva, *Le rôle d'Adelaide Ristori à la formation de la scène nationale grecque*; R. Pina Coelho, *"Tragedy and Ristori died the same day". Contributions on the death of Romantic tragedy and the birth of art theatre in Portugal*. CELEBRITÀ E IMMAGINE. E. Lamouche, *I ritratti scolpiti di Adelaide Ristori*; S. Marenzi, *Il montaggio delle espressioni. Gli album e le serie nel confronto tra repertori visivi. Il caso Adelaide Ristori e Herbert Watkins*; M. Zannoni, *Adelaide Ristori: una "regina" italiana nella fotografia di Napoleon Sarony*. Sessione Milano. LA TRADIZIONE, L'ARTE E IL MESTIERE. G. Bravi, *Le "maestre" di Adelaide Ristori: tracce di una trasmissione generazionale del mestiere*; F. Simoncini, *Figlia d'Arte: il carteggio di Adelaide con Antonio e Maddalena Ristori*. CORRISPONDENZE. M. Cambiaghi, *La corrispondenza Ristori-Légouvé: un osservatorio particolare sul lavoro di una Grande Attrice*; G. Della Ferrera, *Il carteggio tra Adelaide Ristori, Giuseppe Montanelli e Lauretta Cipriani Parra: la composizione di 'Camma'*. POLITICA, STILE E DECLAMAZIONE. T. Megale,

A coloro che hanno partecipato al convegno si è chiesto di condividere una premessa di metodo: di non fermarsi alla ricca bibliografia esistente sull'attrice, ma di immergersi in quell'imponente giacimento tuttora solo parzialmente investigato che è il *Fondo Ristori*, di riscoprirlo e indagarlo in tutta la sua multiforme portata. Esempio raro, forse unico, di archivio privato d'attore dell'Ottocento, eccezionale per ricchezza e varietà dei materiali,⁶ il fondo documenta con ampiezza inedita e inesauribile il percorso dell'attrice e delle compagnie, in cui ella militò o che condusse insieme al marito Giuliano Capranica del Grillo. Pur derivante da un atto volontario di conservazione della memoria (un atto monumentale e complementare rispetto alla scrittura della autobiografia) e frutto perciò di meccanismi selettivi, solo ipoteticamente rintracciabili e tesi a comunicare una ben precisa autorappresentazione di sé, il *Fondo Ristori* è invero ben più del fondo di una *grande attrice*: come scrisse Alessandro d'Amico, esso è «l'archivio di un mondo teatrale e di un modo di fare teatro».⁷

Il dossier si apre con la sezione *Genealogie e generazioni*, che inserisce il discorso su Adelaide Ristori all'interno di una rete di relazioni, radicate nel sistema delle famiglie d'Arte. Il saggio di Laura Mariani pone anzitutto il tema della storia dell'attore/attrice, in quanto genere storiografico, a partire da un'interrogazione profonda, e ancora non sufficientemente presa in considerazione negli studi, sulle differenze di genere. I saggi successivi inseguono le relazioni fra genealogie e generazioni e si proiettano all'indietro e in avanti, affrontando il tema nodale delle dinamiche di formazione e di trasmissione del mestiere nell'evolversi della microsocietà attoriale nel corso dell'Ottocento. Il percorso di formazione emerge attraverso i saggi di Roberto Cuppone, che ripercorre le labili tracce del primo apprendistato di Adelaide e ricava, sotto l'immagine della figlia d'Arte, l'ipotesi di una nobiltà autentica ma illegittima, per via della nonna paterna Teresa Canossa, e di Giulia Bravi, grazie alla quale si fanno più nitidi i punti di contatto fra Adelaide e le due attrici della precedente generazione che furono per lei figure di riferimento: le cugine Carlotta

Essere o non essere in scena nel teatro di Adelaide Ristori; A. Simone, *Adelaide Ristori declamatrice dantesca sulla scena italiana e internazionale del secondo Ottocento*; P. Puppa, *A morte la regina! Regicidi simbolici nella drammaturgia di Giacometti per la Ristori*. LE GRANDI INTERPRETAZIONI. F. Puccio, *Dal testo alla scena. La 'Medea' di Ernest Legouvé nell'allestimento parigino di Adelaide Ristori*; E. Sala, *Per una drammaturgia delle musiche di scena: il caso della 'Maria Antonietta' di Adelaide Ristori*.

6. Il fondo archivistico ha una consistenza di 38 metri lineari e raccoglie corrispondenza, copioni, musiche e spartiti, figurini e bozzetti, manifesti, locandine, documentazione fotografica, documentazione contabile, ritagli stampa, scritti e diari, album e stampe. Sono inoltre parte della donazione, effettuata dagli eredi nel 1967, i costumi di scena e gli oggetti di attrezzeria.

7. A. D'AMICO, *La monarchia teatrale di Adelaide Ristori: 1855-1885*, in *Teatro dell'Italia unita*, a cura di S. FERRONE, Milano, il Saggiatore, 1980, p. 49.

Marchionni e Carolina Internari. Questo filo di trasmissione, vivissimo e ben saldo nella fitta corrispondenza con i genitori (e con la madre, in particolare), si interrompe però all'atto non più del ricevere, ma del dare: nel seguire Adelaide nella affannosa ricerca di un'attrice giovane rispondente ai suoi desideri, Francesca Simoncini evidenzia nella capocomica un'insoddisfazione continua e di fondo. Raffaella Di Tizio osserva Ristori e le sue scelte interpretative e di repertorio, a partire dall'antagonismo fra attrici della stessa generazione e dunque qui con Fanny Sadowski, consegnandoci una chiave di lettura, quella della rivalità fra attrici come elemento di costruzione di identità, che per Ristori fu certo cruciale su più piani e in più occasioni (basti pensare al peso che ebbe la rivalità con Rachel nella consacrazione di Adelaide). La contraddizione di una grande caposcuola, di fatto sterile nella trasmissione diretta del mestiere, si inserisce in una questione più ampia, che discute Mirella Schino partendo dal rapporto Adelaide Ristori-Eleonora Duse ed evidenziando la brusca e forte soluzione di continuità stilistica apertasi tra la generazione degli anni Venti e quella degli anni Cinquanta, all'ombra della continuità sul fronte della vita materiale del teatro.

In *Personaggi, rivalità e immagine* il dossier si inoltra nell'arte recitativa dell'attrice e nelle sue strategie sceniche,⁸ analizzando anzitutto due interpretazioni che la resero celebre, entrambe legate al nome di uno dei drammaturchi che le furono più vicini, Ernest Legouvé. Nel caso di *Medea* Francesco Puccio mette a fuoco una drammaturgia scenica che fa scaturire la forza tragica dalla netta accentuazione della natura materna del personaggio euripideo. A Michela Zaccaria *Adriana Lecouvreur* permette di portare in primo piano l'uso che l'attrice fece di quel testo e di quel personaggio, per costruire e consolidare la propria celebrità. Andrea Simone porta invece in luce una vena meno nota del prisma Ristori, eppure costante e profonda: la linea dantesca, che l'attrice mutua dal compagno e rivale Ernesto Rossi (lungo una genealogia modeniana) e che adatta a sé in accuratamente concepiti *readings*, ove spicca naturalmente la 'stella fissa' Francesca da Rimini. Ma i grandi personaggi (quelle che l'attrice chiamerà le 'donne-mondo'), con i loro sontuosi costumi, non sono ingredienti sufficienti a sfondare in un mercato di dimensioni ormai mondiali, che sta entrando nella prima fase della globalizzazione: ciò «che si vende non è più uno spettacolo determinato, la fatica e il lavoro degli attori; ciò che si vende è invece una immagine fabbricata pezzo per pezzo»,⁹ attraverso l'uso consape-

8. Per una ricostruzione complessiva dei suoi cavalli di battaglia, si rimanda a T. VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenari e costumi di una compagnia drammatica dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2000.

9. E. BUONACCORSI, *La Ristori in America (1866.1867). Manipolazione dell'opinione pubblica e industria teatrale in una tournée dell'Ottocento*, «Teatro Archivio», 1981, 5, p. 174.

vole degli strumenti di comunicazione. Diventa allora fondamentale, per fare rimbalzare da un continente all'altro l'immagine divistica della *grande attrice* (e quella di Adelaide fu perfettamente a misura del suo tempo),¹⁰ la fotografia. Non casuale è dunque la sintonia che si instaura tra lei e il fotografo Napoleon Sarony, di cui ci racconta Marianna Zannoni nello svelare i processi creativi nascosti dietro i numerosi album fotografici che impreziosiscono l'archivio.

Uno degli aspetti più novatori della Drammatica Compagnia Italiana fu appunto l'organizzazione di grandi tournée internazionali, che diventarono in seguito un modello e un riferimento per le compagnie italiane. Nella sezione *Relazioni internazionali* Rui Pina Coelho ricostruisce il contesto teatrale e critico in cui si situa la prima tournée di Ristori in Portogallo (1859), mentre Alexia Altouva evidenzia la significativa influenza che le recite ad Atene (1865) ebbero su un sistema teatrale professionale agli albori e su un'identità nazionale in formazione. Franco Perrelli invece si concentra sul profondo e duraturo legame che unì Ristori alla più giovane attrice e cantante svedese Signe Hebbe, con la quale si invera una via di trasmissione diretta del mestiere rivelatasi impossibile con le più giovani attrici italiane. Di Hebbe si pubblicano inoltre per la prima volta in traduzione italiana (a cura di Giovanni Za) due preziosi documenti, che testimoniano la ricezione della recitazione di Ristori attraverso lo sguardo sensibile e attento dell'allieva. La statura dell'autorità di palcoscenico di Ristori fu tale da coinvolgerla in un celebre episodio (la 'missione russa' affidatale da Cavour), la cui mitizzazione storiografica e il cui valore nell'ambito delle relazioni diplomatiche internazionali Matteo Paoletti ridiscute in chiusura di dossier, consegnando la staffetta al prossimo numero.

Non solo il convegno, ma l'intero progetto Adelaide 200 anni sulla scena non sarebbe mai stato possibile senza la collaborazione intelligente e generosa di Paola Lunardini, Danila Parodi e Gian Domenico Ricaldone del Museo Biblioteca dell'Attore. Verso di loro la gratitudine è, ancora una volta, enorme. Assai prezioso nutrimento sono stati gli stimoli nati dal confronto con i membri del comitato scientifico (Alberto Bentoglio, Marion Chénétier-Alev, Gerardo Guccini, Donatella Orecchia, Matteo Paoletti, Armando Petrini, Gian Domenico Ricaldone, Mirella Schino, Francesca Simoncini, Carlotta Sorba), che ringrazio insieme a Emanuela Chichiricò, Federica Scaglione e Francesca Rigato, che si sono impegnate con dedizione nelle segreterie organizzative del convegno, dove un ruolo di coordinamento speciale è stato svolto da Maria Gabriella Cambiaghi.

10. Come scrisse Giovanna Ciotti Cavalletto, «Adelaide Ristori non è soltanto una donna e un'attrice: è, innanzi tutto, l'incarnazione di un modello, il prodotto perfetto delle esigenze e del gusto di un'epoca» (G. CIOTTI CAVALLETTO, *Attrici e società nell'Ottocento italiano*, Milano, Mursia, 1978, p. 51).

LIVIA CAVAGLIERI

Ringrazio infine Francesca Simoncini per avere condiviso con me la curatela di questo dossier; la direzione, i comitati direttivi e scientifici di «Drammaturgia» per avere accolto la proposta; la redazione della rivista, e in particolare la caporedattrice Lorena Vallieri, per l'attenta cura con cui ha seguito la gestazione di questo numero.

LAURA MARIANI

SULL'UTILITÀ DELLA STORIA DELLE DONNE
PER RILEGGERE IL PROTAGONISMO
DI ADELAIDE RISTORI

Perché contestualizzare Adelaide Ristori nella Storia delle donne, non solo nella Storia del teatro? Cosa possiamo ricavarne in più su questa figura già indagata sulla quale si sta aprendo una nuova fase di studi, grazie anche al suo straordinario archivio? A partire da una premessa relativa ai rapporti (mancati) fra i due ambiti disciplinari, il saggio si prefigge di mettere in luce il doppio protagonismo di una personalità 'esorbitante': guardando da un altro punto di vista cose già note o ponendo l'attenzione su dati considerati poco rilevanti o creando collegamenti imprevisti, con l'auspicio che questi spostamenti non si limitino ad aggiungere elementi ma arricchiscano e complichino il panorama.

1. Allargare il campo, moltiplicare i punti di vista

La Storia del teatro risulta deformata e non solo mutila se non si considera l'attore, lo stesso avviene se la Storia dell'attore usa il maschile come neutro universale. È assodato il ruolo protagonista di Adelaide Ristori o Eleonora Duse, ma nemmeno presenze forti come queste hanno messo in rilievo la questione del genere, come se l'identità sessuale fosse un dato secondario, che non richiede interrogazioni sulle differenze dei vissuti e dei corpi, sul peso dei ruoli sociali e sulle ricadute nei linguaggi. La traduzione di queste istanze ineludibili sul piano linguistico è poi operazione complessa, che chiede tempo e accortezza: riguarda il pensiero, la scrittura e in ultima analisi la visione del mondo, ma averne consapevolezza è fondamentale.

La storia del teatro dell'Ottocento non può prescindere dal protagonismo dell'attrice: da un lato è un protagonismo diffuso, favorito dall'importanza crescente dei personaggi femminili e dalle modificazioni della composizione del pubblico, dall'altro, è un protagonismo d'eccezione, legato a figure guida non solo nel loro contesto, non solo per eccellenza artistica. La storia delle attrici non si può restringere alle grandi ma è bene partire da loro: anche se il

teatro crea condizioni ‘uniformanti’ le contraddizioni vissute dalla Prima attrice risultano illuminanti per indagare i rapporti fra teatro e società, fra sfera pubblica e sfera privata, oltre che per studiare la recitazione. Puntare su di loro aiuta a compiere un passaggio fondamentale: dare consistenza istituzionale alla storia dell’attore/attrice, impostare questa storia autonomamente rispetto a Letteratura, Storia dell’arte, Sociologia, Antropologia. Una via che non esclude l’uomo attore, mira anzi a ricostruzioni più rispondenti alla complessità teatrale, che valorizzino specificità e differenze.

Quanto alla Storia delle donne, non ha tenuto in considerazione le attrici in quanto soggetti da indagare, non lo fanno nemmeno i volumi curati da Georges Duby e Michelle Perrot per Laterza, che costituiscono un approdo importante per una disciplina nata alla fine degli anni Settanta.¹ Il volume Laterza sulla vita privata nell’Ottocento è diviso in quattro parti così intitolate: *Si alza il sipario, Attori, Scene e luoghi, Dietro le quinte*, ma le attrici non ci sono.² Non le considera nemmeno Franca Pieroni Bortolotti, la prima autorevole studiosa del femminismo e fa lo stesso la Storia in generale, anche se «pochi luoghi come il teatro possono offrire la possibilità di avvicinare contemporaneamente un frammento di società, ciò che chiamiamo pubblico, [...] [e] un insieme di rappresentazioni sociali, politiche, nazionali o di genere in costruzione sulla scena»: lo spazio sia pur virtuale che sta fra interpreti e audience è «ben più diretto e immediato di quello compreso ad esempio tra il romanzo e i suoi lettori».³ Il compito tutt’altro che facile di investigare il rapporto elusivo tra produzione e ricezione delle rappresentazioni collettive si complica ulteriormente se non si parte dal testo e dal pubblico ma da chi agisce sulla scena: la scarsa considerazione del teatro si esprime infatti più radicalmente nell’omissione delle fonti attoriche, anche a causa della loro labilità: sono invece preziose per capire le dinamiche culturali, sociali ed economiche di un’epoca, come dimostra il caso di Adelaide Ristori.

D’altro canto, la Storia delle donne, che ha approfondito temi quali la relazione fra sfera pubblica e sfera privata, la conquista della cittadinanza, il potere e il patronage/matronage, la famiglia, la maternità, il lavoro, il corpo ecc. offre strumenti e spunti essenziali. Le attrici lavorano, guadagnano in base alla loro bravura (anche più degli uomini), possono guidare la compagnia, sono figure pubbliche, godono di libertà pure sessuali, ma le loro vite sono difficili (per la maternità e i cicli del corpo – non raccontati perché ritenuti dati di fatto, naturali e privati – e per i doveri familiari), più numerose le loro battaglie: come

1. La *Storia delle donne in Occidente*, in cinque volumi, è uscita fra il 1990 e il 1992; il volume *L’Ottocento* è stato curato da G. FRAISSE e M. PERROT.

2. Cfr. *La vita privata. L’Ottocento*, a cura di P. ARIÈS e G. DUBY, Roma-Bari, Laterza, 1986.

3. *Scene di fine Ottocento. L’Italia fin de siècle a teatro*, a cura di C. SORBA, Roma, Carocci, 2004, p. 10.

donne, per opporre alla cattiva fama un'immagine di sé socialmente accettabile; come attrici, perché al protagonismo scenico non corrisponde un'offerta varia di personaggi e la scrittura rimane per secoli prerogativa maschile; come persone attraversate dal conflitto fra i doveri e i limiti imposti e/o assunti in quanto figlie, mogli o nubili, madri o non madri, e l'esercizio di una professione che occupa il tempo, mette in gioco il corpo e comporta l'esibizione. Dunque, per le attrici può valere la definizione di «biografia teorica» proposta da Hannah Arendt: valida per casi particolari che configurano «una forma della vita». ⁴ E non è una forma della vita quella dell'attrice?

Il rapporto con l'oggetto di studio non è mai neutro. Il mio è segnato da un femminismo maturato nell'ambito della Storia orale e della Storia delle donne, alimentato dalla passione per le storie di vita, per le relazioni che creano, ben esplicitate da Adriana Cavarero in *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*. ⁵ Può trattarsi quasi di ossessioni, come è stata quella di Teresa Viziano per Adelaide Ristori, di Mirella Schino per Eleonora Duse, o la mia per Giacinta Pezzana. ⁶

2. Donna-teatro e donne mondiali

'Uomo-teatro' è diventata una formula usuale per definire Artaud e Barrault, Eduardo De Filippo e Carmelo Bene, ⁷ a indicare vite talmente possedute dal teatro che l'artista in sé è teatro, «capolavoro» dice Bene, «fuor dell'opera». ⁸ Questo concetto, che conosco declinato al maschile per il Novecento, è applicabile a un'attrice dell'Ottocento? E come? Ci è utile?

Che la vita di Adelaide Ristori sia dominata dal teatro è indubbio. Come Prima attrice è il perno di ogni spettacolo e si occupa di tutto: compagnia, repertorio, scelta degli/delle interpreti, processo drammaturgico, messa in scena – dalla scenografia ai costumi –, musiche. E, anche se l'organizzazione e

4. H. ARENDT, *Rahel Varnhagen. Storia di un'ebrea* (1959), Milano, il Saggiatore, 1988.

5. Il libro è stato pubblicato da Feltrinelli nel 2001.

6. I volumi *La Ristori. Vita romanzesca di una primadonna dell'Ottocento* di Viziano (San Miniato [Pi], La conchiglia di Santiago, 2013), *Il teatro di Eleonora Duse* di Schino (Roma, Bulzoni, 1992) e *L'attrice del cuore. Storia di Giacinta Pezzana attraverso le lettere* della sottoscritta (Firenze, Le Lettere, 2005) non costituiscono esiti isolati, accompagnati come sono da numerosi saggi che si susseguono negli anni delle stesse autrici su quelle attrici.

7. Lo stesso Barrault scrive di questo 'homme-théâtre' capace di essere lui solo e totalmente spettacolo, anche nella vita e in relazione alle altre arti (*Nouvelles réflexions sur le théâtre*, Paris, Flammarion, 1959, p. 267). Sul suo 'teatro totale' vedi F.R. RIETTI, *Jean-Louis Barrault: artigiano teatrale*, Roma, Bulzoni, 2010.

8. C. BENE, *Autografia di un ritratto*, in ID., *Opere*, Milano, Bompiani, 1995, p. xxxvii.

l'amministrazione sono in altre mani lei se ne interessa attivamente, mentre della promozione è il fulcro: guida «ogni cosa colla risolutezza ed autorità di un generale d'armata».⁹ Forse è lo stesso anche per Tommaso Salvini e Ernesto Rossi, che però non hanno obblighi familiari e di cura comparabili. D'altro canto, la questione non riguarda tanto l'accumulo di competenze e responsabilità quanto il modo di vivere l'arte e di essere considerati.

È significativo il fatto che non riducano la centralità del teatro per Ristori né il matrimonio d'amore con un nobile né l'imperativo di essere accettata nella società come una donna 'normale'. Di fatto esercita un doppio ruolo di comando, nella compagnia e in famiglia, poiché l'organizzazione familiare e il tenore economico dipendono da lei, al suo fianco un membro della nobiltà parassitaria romana si trasforma in un manager capace chiamato talora Monsieur Ristori. L'attrice coniuga l'esercizio anomalo del potere con l'attività di cura riservata alle donne: una cura delle persone, dei processi, dei dettagli, che può diventare bisogno di controllo totale. La sfera privata sembra fagocitata dalla dimensione pubblica, come se la vita fosse una sola, sempre esposta ma inevitabilmente fatta anche di ombre, crepe, segreti. C'è una dimensione divistica e non superomistica, un modo diverso di essere "uomo teatro". Certo il suo più gran personaggio è lei stessa, la sua maggiore grandezza la capacità di comporre le contraddizioni e di dare una forma unitaria e armonica alla vita: l'«appassionata misura» e il «superbo rispetto dei limiti» che non pregiudica «nessuna delle grandi esperienze dell'anima», di cui scrive Apollonio.¹⁰ Persino il suo nomadismo diventa altro: non un fattore marginalizzante ma uno strumento al servizio dell'arte, da mostrare e non da attenuare.

Vanno inoltre ricordati due primati. È la prima a fare una tournée che inizia il 15 aprile 1874, finisce il 14 gennaio 1876 e passa per «Bordeaux, Rio Janeiro, Buenos Ayres, Montevideo, Valparaiso, Santiago, Lima, Messico, Puebla, Vera Crux, Stati Uniti, S. Francisco, Isole Sandwich, Nuova Zelanda, Sydney, Melbourne, Adelaide, Ceylan, Aden, Suez, Alessandria d'Egitto, Brindisi, Roma. [...] 35283 miglia di mare; 8365 di terra», con la famiglia al seguito e il generale Galletti come cronista.¹¹ Un giro del mondo di cui i documenti d'archivio più che le memorie della protagonista restituiscono onori e oneri, aspetti drammatici e momenti di scoperta. È già uscito, a ridosso del giro del mondo

9. A. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici* (1887), a cura di A. VALOROSO, Roma, Dino Audino, 2005, p. 81. Vedi anche, della stessa Valoroso, *Adelaide Ristori e lo specchio della scrittura. Messinscena delle memorie di una diva dell'Ottocento*, Roma, Carocci, 2022; nonché il dossier *Teatro e «Gender»* a cura di A. CECCONI e R. GANDOLFI («Teatro e Storia», XXI, 2007, 28, pp. 327-406), con il mio *Scritti di memoria e ri-velazioni sceniche: Adelaide Ristori, Eleonora Duse e le attrici dell'Odin*.

10. M. APOLLONIO, *Storia del teatro italiano*, Milano, Rizzoli, 2003, vol. II, pp. 650-655.

11. Cfr. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., pp. 94-106.

compiuto nel 1870 da George Francis Train, il celebre romanzo di Verne, ma quel gentiluomo viaggia leggero, con un cameriere accanto, e non deve allestire 312 spettacoli né recitarvi!

Nel 1887 Ristori pubblica *Ricordi e Studi artistici*, tradotto in inglese, francese, spagnolo, russo, che però non viene considerato negli studi letterari. Si fissa infatti l'inizio dell'autobiografismo femminile moderno nel 1906 con *Una donna* di Sibilla Aleramo, due anni dopo la pubblicazione di *La mia vita: memorie autobiografiche* della scrittrice Ida Baccini (1850-1911) e di *Venti anni di palcoscenico. Ricordi artistici* della ballerina Claudina Cucchi (1834-1913) mentre per l'Ottocento si registrano solo scritture private di vario genere e tentativi autobiografici frammentari e sporadici. A Baccini viene attribuito il merito di scrivere la propria storia e di renderla pubblica, di cercarsi e affermarsi in prima persona e di concepirlo come un lavoro che produce guadagno.¹² Quello che fa Ristori diciassette anni prima. Che una donna si riconosca soggetto degno di biografia è più che ardito, che lo faccia una figura pubblica è più accettabile ma ugualmente l'attrice deve giustificarsi, adducendo le insistenze degli editori per allargare la platea di lettori e lettrici. Ricordi di vita e studi dei personaggi, formalmente separati, si intrecciano in un flusso che prende la forma di un viaggio nel mondo e nei testi, con l'idea della pubblicazione simultanea in più lingue, di cui lei segue la traduzione. Anche se non frutta i guadagni sperati il libro svolge bene la sua funzione: fissare l'immagine di sé che Ristori vuol dare al pubblico e ai posteri, «artificiale» eppure a suo modo vera, preziosa per entrare nei misteri di una vita inscindibile dall'arte.¹³

«Mondiali» sono anche le sue donne. Divenuta marchesa, Ristori deve scegliere le pièces con attenzione data la sua posizione sociale; e, lanciata alla conquista dei mercati internazionali, deve interpretare personaggi famosi e attraenti al punto da sopperire alle differenze di lingua e di cultura.¹⁴ Ragionata da capocomico che conosce le aspettative del pubblico e da attrice sembra mossa da ragioni artistiche più che morali: rifiuta *La signora dalle camelie* per non incarnare una prostituta, seppure di buoni sentimenti, ma punta su Mirra che ama il padre e su Fedra che ama il figliastro, su Medea che uccide i figli e su Lady Macbeth che uccide il re, sulla crudele regina Elisabetta e sulla non im-

12. Cfr. L. CANTATORE, *Un'identità femminile moderna. L'autobiografia di Ida Baccini*, «Espacio, Tiempo y Educación», I, 2014, 1, pp. 31-54.

13. La bibliografia sul tema è ampia, cito qui C. MELDOLESI, *L'attore, le sue fonti, i suoi orizzonti*, in *Pensare l'attore*, a cura di L. MARIANI, M. SCHINO, F. TAVIANI, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 208-209.

14. A. D'AMICO, *Il rapporto conclusivo tra Grande attore e Verismo*, in *L'attrice marchesa. Verso nuove visioni di Adelaide Ristori*, a cura di A. FELICE, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 30-32.

peccabile Maria Stuarda, sua prediletta. Visto che Shakespeare dà poco spazio al protagonismo femminile ricava da *Macbeth* un potente assolo.

Si tratta sempre di figure mitiche o storiche, non donne borghesi in abiti contemporanei. In loro domina la violenza, secondo Schino, mentre Meldolesi parla di tratti primitivi, perché la passione non assume la cifra patetica ma si scatena ai confini «fra sentimenti rappresentabili e istinti irrepresentabili», «donne selvagge o tragicamente smarrite, impressionanti nei loro tratti ossessivi»: era come se l'ideologia si collocasse «fuori della sua arte: questa viveva del dramma dell'amore, quella del panico per il ritorno della barbarie»¹⁵. Incarna così lo spirito melodrammatico che segna la vita pubblica e privata e anche la politica nell'Ottocento, di cui scrive Sorba;¹⁶ e soddisfa il bisogno di emozioni e di passioni che viene soprattutto dal pubblico popolare e femminile, in una fase in cui le spettatrici diventano una componente accresciuta e visibile del pubblico.

Pratica un genere che sa d'antico, la tragedia storica, rispondendo a un interesse diffuso e lo incarna in grandi figure che esulano dalle dimensioni riservate ai personaggi femminili. Incita all'azione nei panni di Giuditta e, commuovendo in quelli di Maria Antonietta, fa discutere sulla violenza delle rivoluzioni. Partecipa alle battaglie risorgimentali essendo una 'donna mondo', che apre le porte dei mercati internazionali e propone un modello, recitando in trentatré stati di cinque continenti.

3. *Il corpo*

In questo gran teatro come è presente il corpo? Adelaide Ristori partorisce quattro volte – la prima con ventuno ore di doglie dolorosissime – e ama appassionatamente Giuliano Capranica. Soffre di crisi convulsive, svenimenti e attacchi d'ira. Dà quattro potenti pugni all'autore Meucci che sale sul palcoscenico durante le prove. Il padre parla di una sua irritazione alle corde vocali per la fatica e per il bisogno di sfogare urlando la rabbia provocata dalle contrarietà. È tanto presa dagli avvenimenti politici che nei momenti più caldi evita di andare in pubblico per non essere provocata «con delle assurdità sulle

15. SCHINO, *Una eredità rifiutata*, ivi, pp. 133-134; C. MELDOLESI-F. TAVIANI, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 273-276. Persino le tournée sono alimentate da un'attrazione per l'ignoto.

16. C. SORBA, *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Roma-Bari, Laterza, 2015.

sue opinioni politiche». ¹⁷ Per lenire il dolore provocato dalla scomparsa di Cavour, chiede qualcosa che ha tenuto in mano prima di morire.

Questo surplus energetico sulla scena diventa linguaggio. A Napoli, mentre recita Fedra, viene colta da vertigine e cade sulla ribalta, si ferisce un braccio fino all'osso. Altre volte sviene per la stanchezza. Durante il giro del mondo, giunta a Melbourne alle ore 18, dopo una gita di undici ore in cui percorre trecento miglia, la sera recita Elisabetta: «per la fatica la sua voce le sembrò risuonasse dentro un tubo, eppure ebbe successo». ¹⁸ Alle prove «sudava come se uscisse allora dall'acqua e questo sudore, secondo lei, era la fonte della sua salute». ¹⁹ Non poteva fare Medea due sere di seguito. La prima evidenza, dunque, è quella di un uso del corpo senza tregua né risparmio, di uno stato adrenalico continuato per non crollare. Il magnetismo sul pubblico nasce anche da questo fisico che può sembrare di una statua ed è invece percorso da umori e tensioni moltiplicati dal controllo.

Anche quando parla dei costumi e degli oggetti scenici è al corpo recitante che sta pensando. *Elisabetta regina d'Inghilterra* è un incubo per i cambi di costume, se non ha certe scarpe è peggio ancora. Ed è lo stesso quando racconta l'enorme fatica per imparare l'inglese e il francese, non per conversare ma per recitare. «Quella lingua contorta, piena di suoni gutturali, di elisioni» la studia per recitare l'intero *Macbeth* in originale in Inghilterra e negli Stati Uniti, e poi per Elisabetta, Maria Stuarda e Maria Antonietta, oltre che per la Lady; ²⁰ paura e sudore freddo la colgono prima di recitare in francese. Nei *Ricordi* descrive il «metodo speciale» usato per modellare fisicamente la voce, che trova riscontro nei segni tracciati nei copioni e nei quaderni:

Mercé linee ascendenti e discendenti, sapevo su quale sillaba della parola dovevasi alzare o smorzare la voce; mercé altre linee, ora curve ed ora convesse, conoscevo quando in una data sillaba dovesse la voce farsi cupa o sonora. Con alcuni dittonghi francesi riuscivo ad ottenere uno degli speciali suoni inglesi difficilissimi ad emettersi da gola italiana; talvolta al dittongo francese aggiungevo altra vocale, che accoppiata a quella dei dittonghi francesi *eu* ed *ou*, mi faceva riuscire a trovare la nota voluta e quella eufonia tanto necessaria ad ogni idioma. ²¹

Del dolore connesso a simili esercizi scrive ancora due secoli dopo Goliarda Sapienza, che conquista l'italiano dal catanese con un lavoro fisico di mesi: un

17. VIZIANO, *La Ristori*, cit., p. 151.

18. Ivi, p. 342.

19. Ivi, p. 130.

20. Ivi, p. 393.

21. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., pp. 109-110.

carico enorme che pesa sul corpo-mente di chi recita, causando talora malattie misteriose.²² La conoscenza e il controllo del corpo si conquistano lentamente e si mantengono con sforzo. Scrivendo una lettera a Giuseppe Monticelli, che sta componendo per lei *Camma*, Ristori elenca parole sintomatiche della sua «tessitura del personaggio»: passione, immobilità per reazione, corpo sezionato nervo per nervo, addoloramento del cuore, voce, dolore fisico, esaltazione dei sensi, rifiuto di certe parole

Io sono entusiasmata! Imbalsamata!... affascinata! [...] sembra che Montanelli abbia per un istante sezionato il mio corpo, onde conoscer bene quali erano i nervi che bisognava toccarmi, quali le parti del cuore che conveniva addolorarmi affine di trarne i lamenti, ed i suoi convenienti alle situazioni strazianti di cui è ripiena la tessitura di quel personaggio. Ora attendo il terzo atto. Attendo di vedere come mi farà andare in Paradiso... quel contrasto fra il dolore fisico, e l'esaltazione dei sensi ad una soluzione così opposta [...]. Già la mia parte è copiata a tutto il 2° atto, lasciando solo in bianco il verso del brulicar di vermi, essendomi proprio troppo indigesto. Se vuole lo dirò, ma non sentendolo, lo dirò male.²³

Giacometti scrive *Maria Antonietta*, seguito passo passo dall'attrice, ne fa una donna energica e commovente. Il testo viene presentato negli Stati Uniti, è in italiano, è lunghissimo, il pubblico entra alle 19.30 e esce all'una e un quarto, viene tagliato fino a raggiungere la durata di tre ore e mezza, la messinscena è assai curata: Adelaide Ristori lavora insieme al fratello Cesare per trasformare una massa di comparse in coro, scene e musica sono suggestivi, lei cambia sette costumi firmati da Worth. Lo sforzo fatto per formare il coro e la neve eccezionale, che fa ammalare tanti in compagnia, le provocano problemi alla voce e mal di gola, soffre per dolorosi lutti familiari, ogni giorno entra in teatro alle 17.30 e ne esce a mezzanotte, il giorno dopo magari riparte e la sera recita di nuovo, viaggi tutt'altro che rilassanti, e poi deve ricevere, essere a disposizione, ci sono gli impegni familiari e capocomici... Eppure *Maria Antonietta* supera tutte le avversità: le spettatrici «piangevano come Maddalene»

22. Del lavoro fisico sulla lingua Sapienza scrive più volte, ad esempio in *Il filo di mezzogiorno*, Milano, Garzanti, 1969; mentre attribuisce un carattere misterioso ai gravi problemi polmonari di Piera Degli Esposti (*La mia parte di gioia. Taccuini 1989-1992*, a cura di G. RISPOLI, Torino, Einaudi, 2013, pp. 112-114).

23. Lettera di Adelaide Ristori a Lauretta Cipriani Parra, Firenze, 4 gennaio 1857, conservata alla Biblioteca Labronica di Livorno, *Autografoteca Bastogi*. Debbo il documento a Giacomo Della Ferrera, che ringrazio vivamente. Cipriani Parra ha una storia che avrebbe dovuto scandalizzare Adelaide Ristori: lascia il marito e quattro figli per un altro amore, torna per i figli, divenuta vedova si lega a Montanelli che sposa clandestinamente nel 1848, condivide con lui la militanza e l'esilio parigino.

e tornavano a vederla più e più volte. Della fatica disumana patita dall'attrice resta traccia nel racconto di un sogno descritto al marito: «fra i miei sogni inquieti, mi pareva non vederti più... con una forbice mi tagliavano la testa!» e poco conta che si tratti della regina francese o di Maria Stuarda (fig. 1).²⁴

4. *La recitazione*

Il modo di declinare l'arte grandeattorica di Adelaide Ristori, al di là degli aspetti funzionali, riserva delle sorprese. La prima riguarda il Grottesco, un elemento apparentemente estraneo alle sue regine, epperò centrale per la 'poesia' attorica che nasce dall'intreccio di più fili, cerca il tragico insieme al comico e all'antierico e si manifesta per frammenti.²⁵ Nella scena del *Sonnambulismo* Lady Macbeth si presenta con i capelli sciolti sulle spalle, gli occhi fissi e il volto inespressivo, in una veste da notte bianca di pizzo che negli anni si trasforma in un camicione informe. Trascina i piedi come fosse una statua e ripete il gesto di cancellare la macchia di sangue che crede di avere sulla mano. Abolite le forme regali, l'attrice incarna il rimorso e la follia, ispirandosi alle persone spiate nei manicomi; materializza «le immagini oniriche [che le si rigirano] caoticamente nel cervello» (Georg Brandes).²⁶ Eleonora Duse dice di averla sentita russare leggermente, pare che anche la sua Maria Antonietta nella scena culminante, in cui crollava su una sedia piangendo per la morte del re, prendesse il fazzoletto per pulirsi distrattamente il naso con forza (Herman Bang), creando con questo dettaglio realistico una rottura imprevista. In una mezza dozzina di battute la sua Lady evocava una situazione di orrore e realizzava un'idea straordinaria: «rendere la respirazione sonora della dormiente come un affanno, un singulto di rimorso staccato che accompagna ogni parola. Per quanto vecchi si diventi, ci si ricorderà sempre di un simile geniale dettaglio», scrive Brandes.²⁷ Se ne ricorderà anche Verdi: nel suo *Macbeth* (1865) prevede «un lamento del corno inglese che supplisce benissimo al rantolo [di Ristori], e più poeticamente». ²⁸ La scena stimola la sperimentazione vocale, la sua bella voce di contralto si scontra con la situazione emotiva del personaggio, per cui occorre trovare suoni e non parole, rumori e non melodie (fig. 2).

24. VIZIANO, *La Ristori*, cit., pp. 236 e 69.

25. Per il concetto di 'poesia dell'attore' elaborato da Ferdinando Taviani vedi MELDOLESI-TAVIANI, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, cit., pp. 135-167.

26. La testimonianza di Brandes è in F. PERRELLI, *Echi nordici di grandi attori italiani*, Firenze, Le Lettere, 2004, p. 49.

27. Ivi, p. 70.

28. VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., pp. 210-211.

È «attraverso le attrici soprattutto che il volto umano diventa un paesaggio misterioso e dalle molteplici dimensioni» anche nei teatri poco illuminati dell'Ottocento, scrive Taviani.²⁹ Ristori possiede una tecnica mimica straordinaria, capace di rendere leggibili tutte le emozioni che attraversavano il volto, «giuochi di scena e di fisionomia» con una loro «nobiltà di stile architettonico e musicale»: Apollonio intravede in essi una «tecnica del cinematografo», quasi da primo piano, mentre «la sua drammaturgia può essere goduta solo a distanza» secondo Henry James.³⁰ La diminuita capacità di puntare sulla parola per comunicare all'estero con grandi platee stimola dunque il ricorso a tecniche precinematografiche: conservazione e modernità si intrecciano.

Dopo questa seconda peculiarità, la terza riguarda una delle domande di partenza: la differenza di vissuti dell'attrice ha ricadute sul linguaggio? Che peso ha il lavoro fatto per affrontare personaggi che possono scalfire l'immagine pubblica? Claudio Vicentini sottolinea che questo problema riguarda il 'Grande attore' in generale, se deve interpretare personaggi contrastanti con la sua realtà umana: è irrepresentabile «il personaggio macchiato da vizi morali, o comunque caratterizzato da atteggiamenti in grado di provocare il disgusto e la repulsione dello spettatore»; l'attore esperto reagisce «con una continua emissione di sotto-segnali – sguardi e gesti particolari – prodotti anche nei momenti più accesi dell'interpretazione», per rendere il personaggio e insieme mostrare «al pubblico di essere in pieno possesso del suo autocontrollo tecnico e psicologico, e che dunque tutto quello che fa e dice non è altro che "recitazione"». ³¹ Penso che l'attore abbia meno problemi dell'attrice a questo proposito. L'attrice deve render conto pure a sé stessa della scelta di incarnare la Lady o Medea, deve dissociarsi con comportamenti privati rassicuranti e a partire dal personaggio, in scena, con un 'di più'. L'identità femminile viene considerata più fragile, indeterminata, influenzabile di quella maschile che resta forte indipendentemente dai personaggi interpretati. Se Ristori dice no a Margherita Gautier e sì a donne che uccidono è perché nella prima è in gioco l'identità, nelle seconde si tratta delle conseguenze di passioni sconvolgenti,³² e per avere la libertà di interpretarle costruisce un'immagine di sé inattaccabile. Contraddizioni di questo tipo allenano alla complessità e all'immissione

29. *Enciclopedia del Cinema*, Roma, Treccani, 2002, pp. 322-337.

30. APOLLONIO, *Storia del teatro italiano*, cit., p. 654 e, per la citazione riguardante James, P. PUPPA, *Adelaide Ristori: splendori e miserie dell'attrice di corte e cortigiana*, in *L'attrice marchesa*, cit., p. 57.

31. C. VICENTINI, *Le teorie della recitazione. Il distacco dell'attore dal personaggio*, «Acting Archives Reviews», VI, 2016, 11, p. 14.

32. Contro la concezione della prostituzione come marchio identitario a vita si sono battute le emancipazioniste, che la ritenevano una scelta dettata dal bisogno da cui si poteva uscire.

di frammenti di 'sottorecitazione' e di 'antirecitazione', sia attraverso la mimica sia con la creazione di immagini indimenticabili o in opposizione: capacità che l'attrice ottocentesca sembra acquisire per il fatto stesso di essere donna.

Prendiamo un'immagine iconica di Ristori in *Medea*, quando dalla cima di una collinetta su cui sta faticosamente salendo guarda il pubblico, ha il figlio più piccolo tra le braccia e l'altro aggrappato al suo abito: ritta sul praticabile, che lei stessa ha voluto inserire, crea una rappresentazione dell'amore materno in condizioni difficili, che il pubblico si imprime nella mente prima di esperire la sua violenza. Non si tratta solo di un *tableau vivant* efficace ma di una «sfasatura» alla Gustavo Modena tra il personaggio recitato e il personaggio del testo letterario: stiamo vedendo proprio Medea, l'infanticida, o qualcos'altro? Questo dubbio sotterraneo influenza l'intera visione: tanti fili vi concorrono, ivi compresa la rappresentazione di una tenerezza che sembra fuoriuscire dal mito e appartenere anzitutto all'attrice nelle vesti private di madre. Quanto all'infanticidio l'attrice chiede all'autore che non sia visibile e sposta le emozioni del pubblico dai bambini uccisi al 'vero' colpevole: quando Giasone accorre e vuol sapere chi ha compiuto un'azione tanto orrenda, Medea si erge nella sua statura 'superiore', allunga il braccio verso di lui e risponde: «Tu!» (fig. 3).

5. Immagine pubblica e costruzione di sé

Il paradigma dell'attrice moderna è frutto di un'accorta politica di allontanamento dai percorsi battuti nelle famiglie d'Arte: lo incarna all'inizio del secolo Carlotta Marchionni, l'attrice romantica circondata da un alone di santità.³³ Anche Ristori sfrutta il patrimonio posseduto da figlia d'Arte ma ne prende le distanze per spiccare il volo: punta sull'arte e sull'abilità di imporsi come personaggio.

La costruzione dell'immagine pubblica è un'operazione complessa a causa della secolare scissione fra sfera pubblica (prevalentemente maschile) e sfera privata (prevalentemente femminile). Essendo anzitutto attrice – e dunque figura pubblica per il suo mestiere, con l'obbligo di essere seducente se Primadonna – e dovendo apparire 'normale' e rassicurante fuori dalla scena l'artista di teatro è attraversata nell'intimo dal conflitto fra il suo mestiere e la «natura femminile», un costrutto culturale invasivo e potente. Perciò l'attrice fatica più dell'attore a essere riconosciuta come borghese e cittadina, ma al tempo stesso

33. Cfr. S. GERACI, *Destini e retrobotteghe. Teatro Italiano nel primo Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 187-237.

offre risposte al problema della rappresentazione pubblica della borghese perché la sua professione viene riconosciuta pubblicamente da secoli.

A dispetto dell'apparenza, che rende schiacciante il modello di perfezione da lei incarnato, Ristori crea una tensione proficua tra arte scenica e immagine pubblica: affermando l'artisticità della professione e la sua dimensione imprenditoriale, la dignità dell'attrice e la sua capacità di proporsi come modello; occupando con sicurezza la sfera pubblica, forte anche dell'esposizione di momenti della vita privata, come fanno le regine; contribuendo ai destini della nazione e incarnando la patria per gli emigrati.³⁴ Poche attrici hanno avuto comportamenti di rottura tanto significativi, determinati dalle esigenze professionali e dall'interesse per la modernità, in contrasto con le ideologie professate. Tre secoli dopo Isabella Andreini, Ristori costruisce un'immagine pubblica di sé capace di incidere profondamente sulla percezione sociale del mestiere di attrice. Considera l'immagine pubblica non come una questione di facciata ma come costruzione complessiva di sé quale persona.

Il suo matrimonio col marchese Giuliano Capranica del Grillo, che presiede alla creazione della sua immagine pubblica, coronando il distacco dall'ambiente di provenienza, non rientra nel caso tipico dell'attrice che compie il salto di classe e cambia vita. Si tratta di un gesto politicamente pregnante quanto la militanza di Gustavo Modena:

La Ristori riuscì a sposare il marchese Capranica del Grillo prevalendo sull'ostile sgoamento dei suoceri. Fu una lotta durissima, che l'attrice dovette affrontare anche da ragazza madre e da scritturata inadempiente e che finì felicemente contro ogni previsione. Il '48 teatrale, tempo di ricongiunzione del teatro e della società, fu annunciato da questo caso sensazionale quanto dalla furia rivoluzionaria di Modena. [... D'altro canto,] c'è da pensare che, senza la spinta quarantottesca, la storia non avrebbe conosciuto «l'attrice regina» bensì una marchesa preoccupata di cancellare le tracce del suo passato irregolare.³⁵

È amore a prima vista, cementato nella distanza da lunghe lettere. «Mio amore... – le scrive Giuliano nel 1854 – O destino maledetto!!... fra le tue braccia ed a coprirne di baci di cui ho tanta nostalgia».³⁶ Un amore tormentato dalla gelosia, non a torto, visti i tradimenti fugaci del marchese nei camerini del Théâtre des Italiens e poi la sua perdita di desiderio: «non mi puoi persuadere

34. Anche lo spostamento di interesse dalla vita privata delle attrici alla loro qualità artistica è testimonianza di un processo emancipativo in una certa misura inevitabile. Si veda il libro pionieristico di G. CIOTTI CAVALLETTO, *Attrici e società nell'Ottocento. Problemi di storia dello spettacolo*, Milano, Mursia, 1978.

35. MELDOLESI-TAVIANI, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, cit., pp. 253-254.

36. VIZIANO, *La Ristori*, cit., p. 35.

che tu, dalla primavera fatale del 73, tu non abbia *mai più* avvicinato una donna, dal momento che io sono diventata un essere insignificante per te! Privata di qualsiasi attrazione!», gli scrive.³⁷ Il pubblico ignora le sofferenze nascoste dietro la facciata del matrimonio felice, che però non è falsa, visto che resta l'amore insieme alla devozione ammirata del marchese per la moglie. Oggi che ne veniamo a conoscenza dalle carte private ne ricaviamo una lezione: l'immagine pubblica basata sull'esercizio di un'arte amata e costruita con convinzione può servire a contrastare gli aspetti tirannici degli eventi privati.

L'altro nodo che Adelaide Ristori affronta riguarda il ruolo materno: non lascia i figli ai parenti e non li mette in collegio, li porta con sé (fig. 4). È significativo a questo proposito che nei paesi scandinavi il suo passaggio trionfale suscitò un dibattito di cui restano testimonianze letterarie significative: propone il modello spiazzante di una donna che concilia arte e amore, teatro e maternità, potere e femminilità tradizionale, senza sacrificare né la carriera né gli affetti privati.³⁸ Né si dimentichi che per tutto il secolo, affermare «la maternità come valore sociale ed il ruolo materno come funzione essenziale nell'organizzazione della società, significava assumere una posizione quanto mai avanzata», proiettata sulla richiesta di cittadinanza.³⁹

La sua immagine pubblica soddisfa tutti i gusti, presentando varie facce: dalla storia di un amore contrastato e ampiamente vittorioso, come in un romanzo rosa, all'esibizione di una vita privata armoniosa, dalla mondanità alla passione politica, dall'eleganza alla capacità di dialogare in più lingue. Adelaide Ristori è sempre disposta a esibire la sua persona e la sua famiglia, pensa faccia parte del suo lavoro: in Italia assume personale perché la sua casa sia sempre aperta all'accoglienza. Alle attrici e alle donne tutte, che la conoscono come spettatrici o per la sua fama, Ristori mostra un percorso che contempla autodeterminazione, successo e potere. La fama che conquista ha i caratteri del divismo, per l'ampiezza della sua incidenza a livello sia geografico che sociale. La compattezza del repertorio e la riproposizione di personaggi potentemente incarnati e universalmente comprensibili accresce la sua fama, alcuni spettacoli acquistano la capacità attrattiva che avranno i film qualche decennio dopo. Questo cominciano a chiedere i tempi, soprattutto nei paesi più industrializzati come gli Stati Uniti dove nel 1866, in tre mesi, Ristori ha più pubblico

37. Ivi, p. 364.

38. Ristori è presente in opere di Emilie Lundberg, Elin Améen, Frans Hedberg e Josefina Wettergrund quale incarnazione del desiderio femminile di dedicarsi all'arte. Debbo la segnalazione alla generosità di Franco Perrelli, che ringrazio.

39. A. BUTTAFUOCO, *Straniere in patria. Temi e momenti dell'emancipazione femminile italiana dalle Repubbliche giacobine al fascismo*, in *Esperienza storica femminile nell'età moderna e contemporanea*, a cura di A.M. CRISPINO, Roma, Unione Donne Italiane-Circolo «La Goccia», 1988, pp. 91-123.

di quanto ne sommi negli anni precedenti. Se Madame Moreau a Parigi dà il nome dell'attrice al nero per il trucco degli occhi, è soprattutto New York che la tratta come una diva: i principali giornali designano un giornalista che la segue tutto il giorno, la mattina anticipando il programma della giornata e la sera facendone il resoconto. La propaganda si serve di lei per promuovere caramelle, sigari, guanti, pettinature... c'è persino un valzer col suo nome.

Dunque, Ristori riesce a proporsi come modello femminile di moglie e di madre senza disconoscere la famiglia e l'ambiente di provenienza, concilia la figlia d'Arte con la marchesa, l'attrice con la donna, la nomade con la madre di famiglia e la donna di salotto. Nella sua immagine pubblica confluiscono l'artista che turba e commuove pubblici diversi, la sostenitrice delle istanze risorgimentali nelle finalità perseguite da Cavour, la portatrice di fatto di diritti femminili e del suffragio, un esercizio del potere legato all'autorevolezza. Un'identità molteplice e complessa basata su una solidissima struttura e sulla forza di volontà, più che su equilibrismi, un'energia che rende ridicola la definizione di 'sesso debole', un impegno che dal livello professionale e familiare si allarga alla politica.

L'attrice vive in prima persona molti eventi che portano all'unità d'Italia – dalla Repubblica romana del 1849 alla prima guerra d'indipendenza – e poi segue la vita della nazione anche durante le tournée. Le lettere che scrive a Giuliano nel 1848, da Milano, rivelano la sua capacità di osservare e raccontare dettagliatamente ciò che accade, in un intreccio stretto fra pubblico e privato, fra politica e teatro. La Storia ha infine dato il giusto peso al ruolo svolto da alcune donne nella Repubblica romana, da Jessie Withe Mario a Margaret Fuller, da Giulia Calame Modena a Giorgina Craufurd Saffi: straniere che si sono battute per la causa italiana, portatrici di costumi nuovi e di istanze di emancipazione.⁴⁰ Per una figlia d'Arte la cui fama doveva ancora esplodere, condizionata dalla famiglia clericale dei futuri suoceri, la situazione non era certo lineare, ma basta questo a spiegare il silenzio sulle attrici, che erano figure non omologate al pari delle 'straniere colte' e talora impegnate quanto loro? Il nome di Adelaide Ristori s'impone sempre più nel decennio successivo e viene gridato quasi quanto quello di Verdi dai pubblici patriottici mentre all'estero l'attrice rappresenta l'incarnazione dell'Italia. Cavour stesso, in una lettera famosa soprattutto in ambito teatrale, la definisce «il più efficace cooperatore dei negozi diplomatici».⁴¹

40. Cfr. F. PIERONI BORTOLOTTI, *Alle origini del movimento femminile in Italia 1848-1892*, Torino, Einaudi, 1963, p. 36.

41. La lettera del 20 aprile 1861 si può leggere in C. CAVOUR, *Epistolario*, a cura della Commissione nazionale per la pubblicazione dei carteggi del conte di Cavour, Bologna, Zanichelli, 1962-2012, vol. XVIII, pp. 948-949. Proprio con questa frase Matteo Paoletti intitola

A conclusione del convegno Ristori genovese, due esperte di fotografia – Samantha Marenzi e Marianna Zannoni – hanno mostrato come le centinaia di scatti di Adelaide Ristori realizzati dai maggiori studi fotografici di vari paesi possano contribuire alla storia non solo della fotografia e dei suoi rapporti con la scena. Lo stesso può avvenire in altri ambiti, a conferma dell'utilità delle fonti attoriche e del protagonismo delle attrici nella sfera pubblica. D'altro canto, una rilettura di Adelaide Ristori nel contesto della Storia delle donne consente approfondimenti che riguardano la centralità del corpo e le scelte di repertorio, la vita materiale e le relazioni pubbliche e private, la costruzione divistica come autocostruzione in cui vita e teatro, verità e finzione si confondono fino a diventare indistinguibili. La stessa femminilità quale costruito culturale da un lato risulta enfatizzata e, dall'altro, si relativizza all'interno di operazioni complesse in cui entrano in gioco elementi che la contraddicono.

il suo intervento al convegno genovese, in cui Ristori viene presentata come una potenziale precorritrice della diplomazia culturale.



Fig. 1. Napoleon Sarony, Adelaide Ristori in *Maria Antonietta*, Broadway (Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, *Fondo Adelaide Ristori*, AR 06_014).

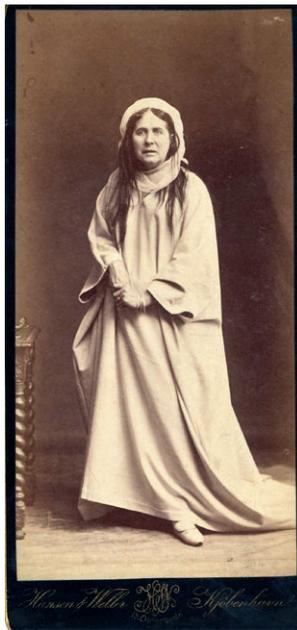


Fig. 2. Hansen & Weller, Adelaide Ristori in *Macbeth*, Copenhagen (Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, *Fondo Adelaide Ristori*, AR 12_014).



Fig. 3. Disdéri, Adelaide Ristori in *Medea* (Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, *Fondo Adelaide Ristori*, AR_029_028).



Fig. 4. La famiglia Capranica alle Cascate del Niagara (MBA, Fondo Adelaide Ristori, AR_036_010).

ROBERTO CUPPONE

ADELAIDE, 'BORN A DRAMATIC GIPSY'

Stento a pensare che la vita di Adelaide misuri trentotto metri lineari, quanto i giustificativi biografici che la deriva della storia ha disposto sugli scaffali del Museo dell'Attore di Genova¹. Non amando l'idea che un attore prediligga tramandarsi nei *rendiconti*, scelgo di occuparmi dei *ricordi* – di quell'infanzia quando in fondo Adelaide poteva essere 'imprenditrice' solo della propria *naïveté*; che del resto già Ferruccio Benini, altro veneto *imprestato*, le leggeva ancora nello sguardo celebrandone il compleanno al teatro Fenice di Trieste, con una *phoné* per molti versi a lei familiare:

savè: la ga ottant'anni e la xe sempre quela;
coi cavei quasi scuri e i *oci de putela*,
vivi, pieni de fogo, e co le man de fuso
e un *certo soriseto* che ghe schiarisse el muso...

A ricordarci la circostanza, *oci da putela* e quel *certo soriseto*, è un inaspettato biografo, Corrado Tumiati, in un ritratto in cui l'attendibilità filologica dell'autore si dimostra pari alla più nota competenza psichiatrica.²

1. Non perché non siano un utile punto di partenza per gli studi, semmai perché lo sono *troppo*: nella loro sistematicità rischiano di trasmettere più la volontà di autonarrazione dell'attrice che non la sua oggettività storica.

2. C. TUMIATI, *Un'attrice del Risorgimento: Adelaide Ristori*, in ID., *Collezione privata. Profili e ritratti*, Firenze, Vallecchi, 1965, pp. 13-42 (corsivi miei, come d'ora in poi all'interno delle citazioni). Per le due anime di Tumiati, precursore di Basaglia, mi permetto di rimandare a R. CUPPONE, *Tumiati, Corrado*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2020, vol. 97 (https://www.treccani.it/enciclopedia/corrado-tumiati_%28Dizionario-Biografico%29/). Ultima consultazione: 6 settembre 2023).

1. «Huaa!... Huaa!... Huaa!...: in compagnia Cavicchi»

Incrociamo ricordi diretti e indiretti, Adelaide vivente, pur nel loro diverso valore testimoniale e/o promozionale: Adelaide stessa ricorda che il ‘debutto’ involontario avviene ad appena tre mesi, nella primavera del 1822, quando i genitori, Antonio Ristori e Maddalena Ricci Pomatelli,³ sono ancora in tournée con la compagnia di second’ordine di Antonio Cavicchi. Ricordato come «l’ultimo a mantenere la commedia improvvisata con la maschera del Brighella»⁴ e, all’epoca sessantaduenne, forse già passato in alternanza alle parti da tiranno;⁵ con la figlia Prima Attrice e gli altri due, Luigia e Giovanni, accoglie i Ristori forse grazie all’intercessione della dinamica Teresa, nonna paterna, che essendo attrice di certo momento a Verona, alla notizia della gravidanza di Maddalena potrebbe essere stata tramite di questa *reunion* familiare. Complice, *ça va sans dire*, il vecchio Brighella: allusivo in questo senso appare l’aneddoto scelto da Adelaide per il suo debutto. Ne *Le regalie per capo d’anno*, vecchia farsa di Giovanni Giraud, Brighella, per fare accettare il bebè della padroncina al burbero nonno, durante il banchetto glielo serve in una cesta di vivande:

come fondo del quadro spicca la macchietta comica del buon servitore, che con aria furba e sorridente, stropicciandosi le mani, attende pazientemente l’esito della sua bella invenzione! [...] prima del tempo stabilito io mi misi a vagire: Huaa!... Huaa!... Huaa!... Chi non si figura quel curioso colpo di scena? Stupore generale!... Il padre trasecolato dà un passo indietro! Il buon servitore senza tante cerimonie solleva il bimbo dal paniere e lo pone fra le braccia del nonno sbalordito. Gli astanti rimangono a bocca aperta, i due sposi tentano giustificarsi, ma i miei vagiti in quel punto crebbero tanto che, fra le smascellate risa e il grandissimo baccano che il pubblico faceva in platea,

3. Antonio Ristori (Capodistria, 8 marzo 1796–Firenze, 3 settembre 1861), agli atti figlio di Giuseppe, ma forse invece di un Antonio (cfr. qui più avanti) vive di commercio a Fiume a casa di un padrino fino alla maturità (cfr. L. RASI, *I Comici Italiani. Biografia, Bibliografia, Iconografia*, Firenze, Bocca-Lumachi, 1897-1905, vol. II, pp. 362-363); Maria Maddalena Ricci Pomatelli (Ferrara, 20 ottobre 1795–Firenze, 26 maggio 1874) è figlia di un ufficiale napoleonico; i «due modesti artisti drammatici», come Adelaide li ricorda, si uniscono in matrimonio a Ferrara l’11 settembre 1820, dove abitano presso i nonni materni, quattordici mesi prima della nascita di Adelaide Teresa Gaetana in tournée (Cividale del Friuli, 29 gennaio 1822).

4. 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*, a cura di A. BENTOGGIO, Roma, Bulzoni, 2009, vol. I, p. 418.

5. Cfr. R. MOTTA, *Cavicchi, Giovanni (Antonio)*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. 23 (1979), https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-cavicchi_%28Dizionario-Biografico%29/ (ultima consultazione: 6 settembre 2023). La confusione fra i due nomi è ancora ottocentesca (v. COLOMBERTI, *Dizionario biografico degli attori italiani*, cit., vol. I, p. 418); pare più credibile che Giovanni sia invece il figlio.

la mia voce squillante non lasciava comprendere più nulla di quello che gli attori dicevano [...]. I miei polmoni non smentirono mai le splendide promesse da me date, uscendo dal panierino miracoloso... Questo primo famoso fatto della mia infanzia fu poi fonte costante di gaiezza per la mia buona mamma, che aveva le lagrime agli occhi per le risa ogniqualvolta me lo raccontava.⁶

Nel ricordo della «buona mamma» spiccano la «macchietta comica del buon servitore» in un improbabile controcena arretrato, più letterario che teatrale; un'entrée «prima del tempo stabilito»; l'epifania di una «voce squillante» che sembra lì apposta a dimostrare che quei piccoli polmoni «non smentirono mai le splendide promesse». Adelaide dunque si annette un debutto per così dire *en travesti*, in «bimbo», come esigevano forse convenzione e decoro; che si ripete a quattro anni, nel primo 'ricordo' probabilmente effettivo, quando, dopo un biennio di tournée nel Nordest (Istria, Dalmazia, Veneto) e in Italia centrale, durante il quale nasce la sorella Carolina (1823) e la famiglia recita nel fatiscente teatrino dell'Arena di Verona (1824), viene chiamata in *Bianca e Fernando* di Francesco Antonio Avelloni (1825) a farsi di nuovo vittima di Cavicchi, ormai spiaggiato nelle parti di tiranno. Questi

si getta sul *figliolletto* lasciato solo, lo afferra e minaccia di ucciderlo se la madre non si arrende ai suoi desideri; sgomento generale! In vano si tenta strapparmi alle braccia di colui. Le grida della povera madre arrivano al cielo. Quegli urli forsennati mi spaventano; *la commedia diventa per me una realtà*; comincio a piangere, a dimenarmi e a tormentare con le mie piccole mani il viso di quel brutto 'coso', *tirandogli la barba, graffiandolo perché mi lasciasse andare*. Infine tanto feci che potei scivolargli dalle braccia e, gridando a squarciagola: – Mi fa male! Mamma, mamma! Mi fa male! [...] Non riuscirono a trovarmi che nascosta fra le vesti della mamma e il pubblico dàgli a ridere, dimodoché *furono costretti a calare la tela*.⁷

Pur fra reazioni di maniera (il generale «stupore» diventa qui «sgomento»), ghermendo la barba di Cavicchi – non più finta della forza delle sue braccia – in questa identità *asessuata* Adelaide sembra avere una prima nitida percezione del palcoscenico come esperienza di lavoro minorile: «la commedia diventa per me una realtà» – o piuttosto la sua realtà diventa la *commedia* – nonostante o proprio per il fatto che il grafomane Avelloni, detto il Poetino,⁸ intendesse scrivere un dramma lacrimoso, forse un arrangiamento, finito in parodia, di

6. A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici* (1887), a cura di A. VALOROSO, Roma, Dino Audino, 2005, p. 29.

7. *Ibidem*.

8. «Gli si attribuiscono circa seicento fra commedie d'intreccio, drammi lacrimosi, fiabe, e allegorie» (M.L. SCAUSO, *Avelloni, Francesco Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol.

quel *Bianca e Fernando alla tomba di Carlo IV, duca d'Agrigento* di Carlo Roti, rappresentato qualche anno prima e pubblicato a Napoli quello stesso 1825, da cui si sviluppò l'anno dopo il libretto di Domenico Gilardoni per l'opera di Bellini.

Questo secondo successo *malgré lui* (e *malgré tous*) guadagna ad Adelaide il privilegio di annunciare nell'ultimo intermezzo i programmi della sera seguente; e di lì a poco, nel 1826, appena quattrenne, di essere protagonista di una favola, «her heading part at that early period»: ⁹ *La Giovannina dai bei cavalli e dalla bella carrozza ossia L'eredità*, di un altro autore di baule, del teatro all'antica italiana, August von Kotzebue, appena tradotta dal ferrarese Filippo Casari. L'anno dopo Cavicchi muore nel sonno a sessantasette anni: la compagnia si scioglie, le famiglie si dividono.

2. *Arie di baule: nonna Teresa, «donna sgherra»*

Per i tre anni successivi, 1828-1830, le biografie non riportano debutti né tournées per Adelaide; è a questo periodo stanziale che probabilmente si riferisce «L'arte» quando ci informa che «nelle cose più elementari venne istruita in un conservatorio di Viterbo». ¹⁰ Questa *slide door* di Adelaide, autentica scelta mancata, ci viene raccontata con più dettagli ed empatia da Katherine Field, la 'Kate' con cui l'attrice venticinquenne si confiderà come forse con nessun altro in vita fino a manifestarle quell'avversione al teatro tipica dei figli d'Arte:

despite her success, Adelaide was *very unwilling to act*. She showed much greater love for music, and there is little doubt that Ristori would have made a prima donna had she not been an actress, for nature endowed her with a magnificent mezzo-soprano voice, which of course has since been ruined by incessant speaking. As a girl, she was wont to introduce songs in certain comedies, accompanying herself upon the piano-forte, singing and playing entirely by ear, not knowing one note of music from another, yet producing more effect and throwing more feeling into her *canzoncine* than many a trained artist. ¹¹

4 [1962], https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-antonio-avelloni_%28Dizionario-Biografico%29/ [ultima consultazione: 6 ottobre 2023]).

9. K. FIELD, *Adelaide Ristori*, «Harper's New Monthly Magazine», xxxiv, 1867, 204 (pubblicato anche come estratto: *Adelaide Ristori. Biography*, Paris, Morris père et fils, 1873).

10. *Biografia della tragica italiana Adelaide Ristori*, «L'arte», VIII, 1858, 97 (omaggio della rivista nata nel 1851, pubblicato anche come estratto: Firenze, tip. Mariani, s.d., p. 11). Secondo Tumati (*Un'attrice del Risorgimento*, cit., p. 16) vi sarebbe stata educata «dai sei ai dodici», dopo i primi sei a Ferrara nella casa dei nonni materni.

11. FIELD, *Adelaide Ristori*, cit., pp. 3-4; Mary Katherine Keemle Field (1° ottobre 1838-19 maggio 1896), talvolta con lo pseudonimo Straws Jr., è la singolare figura di giornalista, editrice e poligrafa («she seemed ready to give an opinion on any subject»), nubile ed eccentrica, cui

Questa passione infantile per la musica o meglio per il canto Kate la riscontra, con quel filo di *naïveté* americana, nei fuori programma dell'Adelaide adulta, quando «the old passion still remains, and Ristori will go to the piano and sing the Italian popular songs with admirable expression»; e la spiega, anche qui un po' convenzionalmente, col fatto che «this musical taste was inherited from her father, who possessed so wonderful an ear that he played upon several instruments without the slightest knowledge of any».¹² Con buona pace de «L'arte» («se tu la sentissi sposare alle soavi melodie del piano la incantevole sua voce diresti essere quello il frutto di molti d'anni di studio»)¹³ Kate ci ricorda invece che lo studio (poco) cui Adelaide accettò di sottomettersi fu merito di qualcun altro:

Adelaide's grandmother and *first teacher* – who had been a fine actress in her day – looked with no favour upon the old guitar which a little pupil preferred thrumming to memorizing parts, and as a punishment for not studying, would put her granddaughter in an open trunk during meal-times.¹⁴

Ecco: a insegnare ad Adelaide cosa siano la musica e lo studio – e il baule del trovarobe – entra in scena la «first teacher», nonna Teresa. Cui in verità nessuno nega questo strategico ruolo di iniziazione; *in primis* Adelaide che non a caso ne porta il ricordo fin dal suo secondo nome:

mia nonna era figlia dei conti Canossa di Verona. Fece un matrimonio d'inclinazione con un giovane della borghesia Sig. Ristori. Da tale matrimonio ebbe un figlio ed una figlia. Il figlio Antonio, era mio padre, la figlia Luigia. Mio padre si sposò con una giovane ferrarese della borghesia di nome Pomatelli e ne ebbe 11 figli, me compresa. In seguito a critiche vicende politiche si dedicarono all'arte drammatica. La femmina si maritò con Francesco Augusto Bon della nobiltà veneta scrittore, autore ed artista di prim'ordine. Da questo matrimonio nacquero due figli ed una femmina. Mia nonna rimasta vedova del mio nonno Ristori, si rimaritò con un artista che si chiamava Mariani dal quale ebbe due maschi ed una femmina. Il primo dei due vive a Venezia ed è D.re in medicina. L'altro è morto da un anno. Mai dal mio povero padre intesi pronunciare il nome del nostro nonno. Ma dei Ristori ve ne sono molti in Italia ed anche so che vi è un Marchese Ristori, che io non conosco. Mia nonna è morta nel '57. Il mio povero pa-

Adelaide si confida per la tournée americana – forse anche in virtù del fatto che Kate ha trascorsi di attrice.

12. Ibid.

13. Ibid.

14. Ibid.

dre nel '61. La mia mamma nel '75. Mia zia con mio zio Augusto Bon morirono da tanti anni e anche il loro figlio.¹⁵

In famiglia di Adelaide, dunque, il nome del nonno è *impronunciabile*: e in effetti Francesco Augusto Bon, che pure ricorda la futura suocera in compagnia a Lucca, del marito di lei dice solo ch'era «un attore mediocre».¹⁶ Ma un *estraneo*, Pompeo Dalla Riva, quel nome del nonno che Adelaide non fa in tempo a conoscere, se lo lascia scappare in un profilo biografico di Luigia, zia di Adelaide: «da Antonio e Teresa Ristori nacque in Torino Luigia allorché la di lei madre figurava al fianco di De Marini in qualità di prima attrice nella compagnia condotta allora da Enrico Paganini [...] rimasta orfana del padre fu dalla madre iniziata ancor fanciulletta nell'arte drammatica».¹⁷ Che questo Antonio, secondo Adelaide sposato «per inclinazione», morto ante 1820, quando Luigia e Antonio *jr.* avevano già un patrigno¹⁸, abbia trasmesso il nome al suo primo figlio può essere plausibile: tanto più perché il mistero familiare sul nome del nonno è forse da associare al dubbio che il *marito di Teresa* non sia per forza il *padre di Antonio jr.*¹⁹ Il dubbio è dovuto alla intensa vita affettiva di Teresa, su cui i contemporanei non lesinano le allusioni *prudes*:

15. Questa *Genealogia della mia famiglia*, ms., «scritta negli ultimi anni di vita», definita da Viziano «non del tutto ortodossa», è in F.A. BON, *Scene comiche, e non comiche della mia vita* (ante 1858), ediz., introd. e note a cura di T. VIZIANO, Roma, Bulzoni, 1985, p. 159n. (già in «Teatro archivio», 1979, 1, pp. 33-112; 1979, 2, pp. 172-277; 1980, 3, pp. 265-294).

16. Ivi, p. 129.

17. P. DALLA RIVA, *Luigia Bon*, «Strenna teatrale europea», 1844, p. 68.

18. Così Viziano in BON, *Scene comiche*, cit., p. 159n.

19. Quando Capranica del Grillo (*La genealogia di Adelaide Ristori*, «Teatro archivio», 1984, 8, pp. 120-122) negli atti di morte del padre di Adelaide – civile (Firenze, Archivio di stato, *Stato civile, Comunità di Firenze*, morti dell'anno 1861, b. 2194, atto n. 3926) e religioso (conservato nella parrocchia di San Marco) – legge «figlio di Giuseppe e di Jacopa Canosi» non si accorge di tre incongruenze che mi vengono segnalate da Anna Bogo, insostituibile risorsa della Biblioteca di Casa Goldoni a Venezia. La prima riguarda la madre: anche ammesso che il cognome sia «Canosi», il nome potrebbe tranquillamente essere letto «Teresa» (fig. 1); in secondo luogo, proprio sotto a questo (ma in riferimento al defunto successivo!) si legge nettamente «Ristori Teresa»; infine a fianco, nella colonna del coniuge, anziché Maddalena Ricci Pomatelli, come ci aspetteremmo, figura una sconosciuta «Ciulli Rosa». È dunque quasi certo che il «curato» che li firma, stendendo contemporaneamente i quattro atti della pagina, abbia pasticciato, invertendone due e forse anche ripetendo i nomi di battesimo. Che Capranica abbia potuto ritrovare gli atti civile e religioso «perfettamente identici» si spiega con una trascrizione *meccanica* dall'uno all'altro (all'epoca i religiosi avevano spesso mandato ufficiale dalle anagrafi civili); il nome del padre, «Giuseppe», in attesa di verifiche, ci riporta al dubbio fra paternità naturale e legale; quanto alla madre, Capranica tira una conclusione sbagliata («si può ipotizzare che Jacopa fosse il primo nome di battesimo e Teresa un secondo nome usato nella sua attività artistica») e una inutile («che sempre per esigenze artistiche il cognome Canosi sia stato modificato in quello più

Teresa Ristori, *donna sgherra*: uso pretto vocabolo toscano: stava sulla vita amorosa e non pativa penuria di sospiranti, *né molto li lasciava sospirare*; era anzi tenera che crudele; le si assegnava dovizia di adoratori e si susurrava non tenesse a rigidità di costumanze spartane. Anzi, si buccinava che, non ostante essa fosse andata giovanissima a marito, la figlia Luigia, sposata a Luigi Bellotti, e poi al Bon, *dovesse riconoscere per padre un banchiere israelita*; e Antonio, il quale fu padre alla gloriosa Adelaide, avrebbe potuto ripeter la sua origine da un Console spagnolo. È certo che a Teresa Ristori sarebbe avvenuto dire de' figliuoli da lei nati: – son figliuoli di alcuni signori!²⁰

Rasi, in quello che ancora oggi mi sembra il profilo più attendibile di Teresa – non fosse altro perché si dichiara in possesso di alcuni manoscritti che la riguardano, forse avuti proprio da Adelaide – la ricorda «nata nel 1777, e sposa a un Ristori comico» (che fa risalire forse alla schiatta secentesca di un improbabile Tommaso di 132 anni; ma che Adelaide invece ricorda semplice «giovane della borghesia»); «artista drammatica di grande valore per le parti di *prima donna* così nella tragedia, come nel dramma e nella commedia» e ottimamente recensita dal «Giornale de' teatri» (Venezia 1820); quanto ai *gossip* di Jarro, aggiunge che il banchiere si chiama Sacerdote, che Teresa sposa in seconde nozze tal Bonagamba (in luogo – *od oltre a?* – quell'«artista» Mariani ricordato invece da Adelaide) e che un compagno d'Arte di lei, Luigi Forti, allude con poco rispetto alla sua «prodigalità». Infine la fa ritirare dalle scene a casa della vedova Tommasini, sorella del genero Francesco Augusto Bon, a Venezia, nella parrocchia di San Bortolamio, dove muore «quasi improvvisamente per bronco-emorragia nel 1842»²¹ (per Adelaide nel 1847).

Fra tutte, dunque, l'affermazione della nobiltà della nonna da parte di Adelaide è quella di più difficile contestazione, sia perché è così netta e da lei anteposta a tutto, sia perché Rasi la accredita, Adelaide vivente.²² Infine perché arriva ora l'atto di battesimo di una «Rosa Theresia Gabriela de Canossa», da

risonante di Canossa»), perché l'equivalenza fra le varie accezioni del patronimico (Canossa, Canosa, Canossi, Canosi) è normalmente attestata; ad esempio già nel 1637 un Giovan Paolo Canossa, «essattor» dell'accademia Filarmonica di Verona, è agli atti in tutte e quattro le forme (*Atti dell'Accademia Filarmonica di Verona*, vol. III. 1637-1733, a cura di M. MAGNABOSCO e L. OCH, Verona, Accademia Filarmonica di Verona, 2015, *Indice dei nomi*).

20. JARRO [pseud. di Giulio Piccini], *Memorie di una prima attrice (Laura Bon)*, Firenze, Bemporad e figlio, 1909, p. 1.

21. RASI, *I comici italiani*, cit., vol. II, pp. 363-382.

22. In fin dei conti anche le frequentazioni di un «banchiere israelita» e di un «console spagnolo» sembrano attagliarsi a tale profilo.

me rinvenuto presso l'Archivio diocesano di Verona,²³ effettivamente «figlia dei Canossa di Verona» (marchesi, però, e non conti).

Rimando ad altra occasione l'analisi dell'atto, perché al momento, pur fra significative concordanze (il nome Teresa, come quello della madre, altrettanto avventurosa; il fatto che si dedicò all'arte drammatica «in seguito a critiche vicende politiche» - i Canossa, tradizionalmente integralisti cattolici, si trovarono a giocarsi un ambiguo ruolo di sostegno a Napoleone), suscita altrettante questioni (ad esempio un matrimonio nobile in Orti Manara di Busolo privo di riscontri tanto in Jarro che in Rasi; o l'anno della morte, 1851, ancora diverso dai due proposti da Rasi e da Adelaide). Resta comunque l'evidenza che nonna Teresa, ben più dell'innominabile nonno Antonio, sia il vero *omen* di Adelaide, per essere *sghe*ra, spavalda e determinata, e per quel suo appartenere alla più grande aristocrazia italiana.

Arriviamo così alla paradossale conclusione che ben prima di sposarsi Adelaide avrebbe potuto vantare una nobiltà autentica, non acquisita, ma di sangue; longobarda medievale (Canossa) anziché romana rinascimentale (Capranica); rigorosamente illegittima. Ma da vero *roman comique*, alla stregua del nobile pezzente Sigognac nel *Capitaine Fracasse*, in fuga dal suo Château de la Misère. E che forse l'intera carriera di Adelaide (matrimonio compreso) potrebbe essere vista così come un'implicita emulazione di questa figura matriarcale, di donna indipendente, autrice del proprio destino.

3. *Ingenua, ma non troppo: in compagnia Rosa-Tranquilli*

Il 26 dicembre 1831 per il carnevale al teatro Pantera di Lucca, e dunque presumibilmente per il resto della stagione, Adelaide è in locandina per le parti di ingenua con la sorella Carolina; «all'età di 10 anni mi affidarono di preferenza parti di piccoli servi»,²⁴ ricorda (dunque di nuovo *en travesti*: constatazione banale se non fosse che Adelaide in seguito rifiuterà programmaticamente il travestimento in teatro). La compagnia, quella di Luigi Rosa, padre e tiranno, e Pasquale Tranquilli, primattore, ha qualche velleità in più rispetto alla

23. Per cui ringrazio il direttore, don Guglielmo Bonfante. La famiglia Canossa di Verona è ramo cadetto di quella della celebre Matilde: tra il 1797 e il 1814, Napoleone e il viceré Eugenio Beauharnais sono ospiti a Verona di palazzo Canossa; Bonifacio (fratello di Teresa), autore del progetto di bonifica delle Valli Grandi Veronesi, è a Parigi nel 1810 per le nozze dell'imperatore con Maria Luisa d'Austria e riceve da lui numerose onorificenze; grazie a lui il soppresso convento dei SS. Giuseppe e Fidenzio viene assegnato a un'altra sorella di Teresa, Maddalena, fondatrice dell'ordine delle Canossiane e successivamente (1988) santificata da Giovanni Paolo II.

24. A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 30.

Cavicchi; comprende talvolta un corpo di ballo, presenta drammi lacrimosi, un autorevole repertorio italiano (Goldoni, Alfieri) e – se si accetta che la «Comica Compagnia Rosa» da me individuata *in tournée* al teatro Eretenio di Vicenza tra il 21 e il 29 ottobre 1832 sia la stessa – soprattutto un accattivante cartellone di novità francesi.

1832. 21 8bre

Comica Compagnia Rosa

Per recite n. 8

1. *Malvina ovvero il matrimonio per inclinazione*, di Scribe – *Il marito di mia moglie*, di Rosier
2. *La famiglia di Riquebourg*, di Scribe – *Le gelosie di Lindoro*
3. *La fidanzata*, di Scribe (nuova prima) – *Don Desiderio disperato per eccesso di buon cuore*, di Giraud
4. *Filippo*, dramma in 2 atti di Scribe – *Il barbiere castellano*, farsa
5. *La separazione*, di Melesville – *Il casino di campagna*, farsa
6. *Un odio ereditario*, di Cosenza – *La fanciulla e la vedova*, farsa
7. *Gli innamorati* – *La fidanzata di Fiume*
8. *Amore ed equivoco* di Casari – *Madama di Saint'Agnès*, di Scribe.²⁵

Come si vede, Scribe vi fa da padrone, con ben cinque *pièces* in otto sere, aprendo e chiudendo la tournée; con *Malvina ovvero il matrimonio per inclinazione*, pubblicata appena due anni prima; *La famiglia Riquebourg ovvero il matrimonio mal combinato*, commedia in due atti, e *La fidanzata*, annunciata ufficialmente come «nuova prima», naturalmente per l'Italia (Auber nel 1829 ne aveva già ricavato l'*opéra-comique* in tre atti *La fiancée*); *Filippo*, dramma in due atti cofirmato con Melesville (Anne-Honoré-Joseph Duveyrier) e Jean-François Bayard, anch'esso di recentissima traduzione italiana (1831); e in conclusione con l'ormai classico *Madama di Saint'Agnès* (1827). Praticamente contemporanei sono i testi di Joseph Bernard Rosier, *Il marito di mia moglie* (appena tradotto per i tipi dei Filodrammatici di Milano) e *La separazione*, commedia in tre atti di Melesville e Carmouche, addirittura in una traduzione manoscritta di compagnia.²⁶ Gli italiani sono rappresentati, oltre che da Goldoni (*Le gelosie di Lindoro* e *Gli innamorati*, probabilmente in adattamenti liberi, come d'uso), dal 'classico' Giovanni Giraud (*Don Desiderio disperato per eccesso di buon cuore*, 1807), dal versatile Giovanni Carlo Cosenza (*Un odio ereditario*, già rappresentato come *La discordia domestica*, Napoli, 24 luglio 1823, compagnia Fabbrichesi) e da Casari, forse in repertorio per la recente scomparsa dell'autore (*Amore*

25. *Elenco delle commedie recitate nel teatro Eretenio di Vicenza dal 1823 al giugno 1838*, ms., Vicenza, Biblioteca civica Bertoliana, Fondo Eretenio (fig. 2).

26. *La separazione. Commedia in tre atti dei signori Milesville e Carmouche. Tradotta da G.[aetana] R.[osa]. Maggio 1831*, ms., Torino, Biblioteca civica, MS B.89.

ed equivoco, 1827). Quanto alle farse (*Il barbiere castellano*, *La fanciulla e la vedova*, *La fidanzata di Fiume*, *Il casino di campagna*), l'unica che riesco ad attribuire è l'ultima, al ben conosciuto Kotzebue.

Mi piace pensare che forse a questo periodo, alla varietà di questo repertorio, seppure *o forse proprio in quanto* vissuto da 'ingenua', potrebbe risalire da un lato la versatilità di Adelaide tra comico e tragico, così ottocentesca e *mélo* («sino al 1846 nessuna attrice fu più di lei applaudita sui teatri d'Italia nel recitare la commedia: *La locandiera*, *Gl'innamorati*, *Zelinda e Lindoro* del Goldoni, *La lusinghiera* e *La fiera* del Nota da lei rappresentate lasciarono ricordi imperituri. Il suo nome reso per tal modo popolare veniva dall'avvocato Gherardi del Testa posto a titolo d'una commedia, *Il regno di Adelaide*);²⁷ ma anche la grande empatia che avrebbe poi saputo ispirare ai francesi: «ciò che maggiormente contribuisce a farla ammirare dai Francesi si è che la Ristori passa con grandissima facilità dalle lacrime al riso dalla morte alla vita dalla tragedia alla farsa [...] e la stessa Rachel quantunque somma non è mai stata veduta recitar la umile e brillante commedia».²⁸

4. 'Primattrice' per caso: in compagnia Moncalvo

La progressione artistica e professionale di Adelaide & famiglia è ben rappresentata dalla traiettoria folgorante che ha in compagnia Moncalvo:²⁹ bambina, ingenua, seconda donna giovane e infine primattrice; più cambi di ruolo che stagioni, che sono in effetti solo tre, dal 1834 al 1836. «Era l'idolo di un pubblico intelligente, la perla di una delle migliori Compagnie che allora girassero l'Italia».³⁰

27. [F. LINATI], *Adelaide Ristori*, Parma, Tipografia Rossetti, 1858, p. 7; gli editori dichiarano di essersi ispirati a un testimone francese e a MONTAZIO [Enrico Valtancoli, et al.], *La Ristori: cenni critici biografici*, Milano, Volpato e C., 1855 (sostanziale riedizione di *Adelaide Ristori: cenni*, «Rivista di Firenze», 1845, 38 (estratto: Firenze, Tipografia Mariani, 1845; ampliato e tradotto dall'autore in occasione della tournée francese; con l'aggiunta da parte degli «editori» dell'accoglienza fatta al teatro Carcano).

28. *Biografia della tragica italiana Adelaide Ristori*, cit., p. 17.

29. Per Giuseppe Moncalvo (Reggio Emilia, 4 luglio 1781-Milano, 29 agosto 1859), attore e autore, rimando qui soprattutto alla sua autobiografia (*Autobiografia del vecchio artista Giuseppe Moncalvo con alcuni cenni drammatici, sue osservazioni e testamento*, Milano, Coi tipi di Luigi Brambilla, 1858; rist. Pavia, Biblioteca universitaria, 2011) e ai saggi di A. BENTOGGIO, *Giuseppe Moncalvo, Meneghino, attore e impresario*, in *Lingua e lingue nel teatro italiano*, a cura di P. PUPPA, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 167-187; e di L. CAVAGLIERI, *Giuseppe Moncalvo: «attore politico rivoluzionario?»*, in *L'officina letteraria e culturale dell'età mazziniana (1815-1870)*, a cura di Q. MARINI et al., Novi Ligure, Città del Silenzio, 2013, pp. 313-322.

30. *Biografia della tragica italiana Adelaide Ristori*, cit., p. 6.

egli diresse per primo la mia educazione artistica, che sebbene ciò dovesse parer strano per essere Moncalvo un famoso Meneghino, pure aveva tale intelligenza ed era così profondo conoscitore dei veri precetti dell'arte, che i suoi insegnamenti erano ammirabili.³¹

C'è da credere che non sia un'attestazione di stima così formale: Regli le conferisce un contenuto più tecnico affermando che Moncalvo «la educò alla verità ed è per questo che formò la sua fama nella commedia» proprio in quanto erede e distillato di una tipizzazione comica di secolare tradizione italiana, «quintessenza di tutte le maschere passate e future».³² Quanto ai debutti, nonostante in principio la gavetta non sembri finita («grazie a una statura slanciata, mi camuffano da donnina, destinandomi le particine di servetta»; «a quello che pare si erano fitti in capo che o come uomo o come donna non fossi tagliata che per rappresentare tale genere di personaggi»),³³ già il 15 novembre 1834, Torino, al teatro d'Angennes, ospita la prima «beneficiata della ragazza Adelaide Ristori» (dodicenne) con la commedia *La bandiera parlante*, forse dello stesso Moncalvo.³⁴

E una seconda l'anno dopo, il 18 luglio 1835, in pomeridiana, in un altro luogo tipico di incroci del teatro popolare, quel Circo Sales fondato sei anni prima da Giovanni Battista Sales burattinaio inventore di Gianduja³⁵ («giunta a 13 anni, essendo io sviluppata della persona, mi assegnarono anche qualche parte di seconda donna! Vera mostruosità; ma ciò non si badava nelle piccole Compagnie»). Questa volta il testo è certamente di Moncalvo, che le affida così una propria creazione, una «strampalata bizzarria spettacolosa, come lascia intendere il titolo stesso [...] in tempi che siffatta roba inondava le scene»,³⁶ di cui Deabate riporta l'annuncio della «Gazzetta piemontese» affidato al «poeta di buon gusto» Felice Romani:

il dramma che la giovinetta Ristori ha scelto per sua serata è nuovo affatto per Torino, se devesi prestar fede al manifesto: è intitolato: *Il delitto punitore*, attenti bene, ossia

31. Cit. in A. BERLOTTI, *Giuseppe Moncalvo artista comico. Notizie e documenti*, Milano, Ricordi, 1889 (anche in «Gazzetta musicale di Milano», 11 agosto-6 ottobre 1889).

32. 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, pp. 448-450.

33. A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 31.

34. Cfr. G. DEABATE, *I primi passi di Adelaide Ristori*, «Nuova antologia», 1906, 126, pp. 70-78.

35. Torino 1773, 4 febbraio 1849, nel teatro, poi Circo Milano e poi cinema, attuale Casa Hollywood in corso Regina, si svolgevano svariate forme d'intrattenimento, comprese le corse di cavalli.

36. Cit. in DEABATE, *I primi passi*, cit., p. 72.

le *Due figlie spettri*, più attenti ancora, con *Meneghino servo spaventato dalle ombre!* [...] Venite, o lettori. Trattasi di far beneficio ad un'Amorosa giovane e il beneficio che ella si aspetta sarà corrispondente alla vostra cortesia. [...] Vedetela là! Ella è appena uscita dall'adolescenza: età felice, età del coraggio, delle speranze, della bellezza; ella è graziosa, disinvolta, gentile; ella recita con verità, con passione, con brio, promette di diventare un'attrice di cartello.³⁷

La profezia di Romani si avvera subito; di beneficiata in beneficiata, fra tubanze che non sappiamo quanto sue piuttosto che paterne, nel 1836, a quattordici anni appena, Adelaide debutta a Novara come prima attrice in *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico³⁸ – testo scritto per Carlotta Marchionni ventun anni prima e ormai avviato, per un complesso di ragioni romantico-politiche, a diventare tema europeo, con traduzioni in francese e in inglese (nella versione di D'Annunzio si misureranno in seguito le più grandi, da Sarah Bernhardt a Eleonora Duse). Porterà il ricordo di quel debutto come quello di una nuova, forse definitiva *prima volta*. «Io fui Francesca» forse Adelaide non lo disse mai, come Eleonora invece disse «Io fui Giulietta»;³⁹ ma lo *fece dire*, in occasione del suo debutto in Francia il 22 maggio 1855:

finalmente Francesca da Rimini *comparve*. *Comparve sotto le spoglie della Ristori*. Ella parlò d'amore, di dovere, di fedeltà, *di memorie d'infanzia* con quella voce soave e carezzevole, con quell'accento dolcemente commosso, con quella sensibilità che il cuore solo può dare; e il pubblico, preso da incanto, *cessava di respirare per ascoltarla*, per intenderla ancora, perché una non sfuggisse delle sue imbalsamate parole all'aveide ed attonite orecchie. *Di poi all'idillio, all'elegia, al canto di dolore seguì la tragedia vera coi suoi impeti e coi suoi furori; ché se Francesca seppe toccare e suscitare le dolci emozioni, meglio ancora ella seppe colpire di terrore e ispirare spavento.*⁴⁰

37. Ibid.

38. Sua prima tragedia di successo, composta tra il 1813 e il 1815, rappresentata per la prima volta al teatro Re di Milano il 18 agosto 1815 e pubblicata clandestinamente (*Francesca da Rimini, tragedia*, Londra, s.e., 1818).

39. Su questo momento iniziatico cfr. R. CUPPONE, «Io fui Giulietta». *La prima volta di Eleonora*, in *Voci e anime, corpi e scritture*. Atti del convegno internazionale per i 150 anni dalla nascita di Eleonora Duse (Venezia 1-4 ottobre 2008), a cura di M.I. BIGGI e P. PUPPA, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 21-38.

40. MONTAZIO, *La Ristori*, cit., pp. 26-27; ripreso tre anni dopo quasi parola per parola da [LINATI], *Adelaide Ristori*, cit., pp. 9-10: «compariva sulle scene di Parigi la *Francesca da Rimini*. Col labbro della Ristori essa parlò di fedeltà d'amore e le sue parole parvero di persona che non fosse terrena: all'idillio, all'elegia successe il tumulto della vera tragedia ed il pubblico incantato frenò il respiro perché nessuna le sfuggisse di quelle ispirate parole. Fra la sorpresa e l'ammirazione scoppiarono gli applausi e quando al cader del sipario fu loro concesso libero lo sfogo le ripetute chiamate palesarono che la Ristori aveva vinto». Chi può dire se questa iterazione, invece di sminuire l'eccezionalità del debutto, piuttosto non la sottolinei?

Diffidiamo pure dell'enfasi promozionale di questa testimonianza differita. Resta un fatto che da allora Adelaide ne fa un cavallo di battaglia fra i suoi prediletti, tanto da confessare inopinatamente l'immane sforzo, e non solo artistico, che le è costato (di nuovo affida a Kate un racconto, che potrebbe essere letto in prima persona: «she was so tall and thin that it required every possible artifice to convert the undeveloped girl into a woman»);⁴¹ da sceglierlo per la sua prima grande tournée all'estero, per la prima volta allo scoperto dal riparo della lingua madre;⁴² da disegnarsi da sola, e con quali appassionate, adolescenziali finiture, il costume per il debutto parigino, e a restarvi in seguito fedele;⁴³ da riprenderlo tutte le volte che può, e perfino, quando ormai l'età non glielo consente più, ritornando al dettato dantesco: declamando il v canto dell'*Inferno* almeno tre volte: nel 1865 per il centenario dantesco, riformando il cast di Parigi, con Ernesto Rossi (Paolo) e Tommaso Salvini (Lanciotto); l'anno dopo a braccetto di Tommaso per commemorare Ernesto Rossi, nel frattempo scomparso, al teatro Costanzi di Roma e ancora due anni dopo al Carignano di Torino per l'Esposizione⁴⁴ (non a caso, forse, a cavallo della fatidica decisione di occuparsi dei suoi *Ricordi*). Poco si ricava dal confronto della parte levata col testo originale: a parte qualche scempiamento ('gli' diventa spesso 'li', 'giubbilar' 'giubililar', 'cuor' 'cor'), riduzione di enfasi ('tutto... svelarti' diventa 'tutto svelarti') o altra semplificazione sottesa più a obiettivi fonetici che drammaturgici (fig. 3).⁴⁵

Quale allineamento di circostanze può avere determinato in Adelaide una così profonda impressione? Forse l'inaspettata accelerazione di carriera (e di vita) che la mette in condizione di diventare lei il decisore dei destini di famiglia, fra nobiltà perdute, patronimici 'smarriti' e guittalemme? Forse il debutto finalmente in un Teatro Nuovo, qualcosa di più ambizioso delle arene, teatrini

41. FIELD, *Adelaide Ristori*, cit., p. 4; e pensare che «a diciotto anni non sapeva ancora cosa fosse l'amore», afferma con certezza Viziano (p. 3) sulla scorta dell'«esame cranioscopico» (!) cui venne sottoposta nel 1840 dal medico inglese Castle.

42. Forse anche perché pochi mesi prima si erano celebrati i funerali di Silvio Pellico (Compagnia Reale, 11 marzo 1854).

43. «Un modello che sia adattissimo per lunghezza e larghezza alla mia figura»; Adelaide interpreta Francesca «rimanendo fedele negli anni a un costume [...] senza alcuna estrosità di forme e la cromia è volutamente tenue. Il colore è il segno che Ristori non cambia nel tempo»; b. n. [Bruna Niccoli] in *I costumi di Adelaide Ristori. Teatro e alta moda (guida alla mostra)*, a cura di L. CAVAGLIERI, D. PARODI e G. RICALDONE, Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, 2022, p. 18.

44. Cfr. T. SALVINI, *Discorso in commemorazione di Adelaide Ristori tenuto da Tommaso Salvini al Circolo Filologico di Firenze la sera del 17 dicembre 1906*, Firenze, Tip. Barbera, 1906, p. 14; T. VIZIANO, *La Ristori: vita romanzesca di una primadonna dell'Ottocento*, San Miniato (Fi), La conchiglia di Santiago, 2013, p. 406.

45. Le 218 parti levate conservate al Museo Biblioteca dell'Attore di Genova in sei buste e due cartelline non recano data.

in legno e spazi polivalenti fino ad allora frequentati?⁴⁶ Forse finalmente una storia che la colloca potenzialmente nella Storia, fra Dante e Risorgimento?⁴⁷

5. *Le memorie del diavolo... (per finire in burletta)*

È noto come questa ‘rivelazione’ artistica e professionale spaventi il padre che, nel conseguente passaggio alla Compagnia Reale Sarda, nel 1837, chiede e ottiene da Gaetano Bazzi un paradossale ‘arretramento’ di ruolo per lei, accettando un contratto da ingenua (e da generico primario per sé: per totali seimila lire). Ben raccontato da lei stessa è il *ricominciamento* con Carlotta Marchionni, iniziato da lì a poco (1838) col rapido passaggio al ruolo di prima donna giovane: ne ricava non il ripudio dell’esperienza di figlia d’arte, ma l’utilizzo di questa in una strategia artistica più ampia: «allora comincio realmente la mia educazione artistica, allora fu che acquistai cognizioni, regole che mi ponevano in grado di discernere i pregi che qualificano il vero artista».⁴⁸

A partire dall’ultima recita di Marchionni (Torino, teatro d’Angennes, 2 febbraio 1840) Adelaide è definitivamente prima attrice, in alternanza con Amalia Bettini; come tale la sua prima beneficiata è forse *I due fantasimi*, «produzione tratta dal francese da Giovanni Borghi in allora primo attore brillante d’Italia».⁴⁹ Ma l’‘adolescenza’ non finisce qui: nell’economia di questo miniromanzo di formazione, può rientrare un ultimo aneddoto che Adelaide non a caso si perita di *ricordarci*. Incapace di stare lontana dal teatro, vi si reca la sera del debutto di una novità francese, una *comédie-vaudeville* in tre atti di Etienne Arago e Paul Vermont;⁵⁰ e, complici la giornata di riposo, la musica, una festa nella festa e *le maschere*, perpetra una «ragazzata»:

il capriccio mi prende d’entrare in scena anch’io in mezzo a quelle comparse per sorprendere il primo attore. [...] Indossare un domino, coprirmi il volto con la mezza mascherina nera, fu affare di un minuto! Mi presento sulla scena in mezzo ai figuranti. Allo scatto di mezzanotte, tutti dovevano smascherarsi. Che visaccio mi fece il primo

46. Il teatro Nuovo di Novara (poi Sociale, poi Coccia) era stato inaugurato nel 1779 su progetto dell’architetto pontificio Cosimo Morelli, appunto più raccolto e finalizzato al teatro piuttosto che agli spettacoli circensi e di arte varia.

47. Cfr. F. FARINA, *Francesca da Rimini. Storia di un mito. Letteratura, arti visive e musica tra XIV e XXI secolo*, Rimini, Maggioli, 2019 (frutto delle ricerche del Centro internazionale di studi Francesca da Rimini, dal 2006 con sede a Los Angeles [UCLA Center for Medieval and Renaissance Studies] e a Rimini [rivista «Romagna arte e storia»]).

48. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 32.

49. MONTAZIO, *La Ristori*, cit., p. 27.

50. Con musica di Joseph-Denis Doche, Parigi, Théâtre du Vaudeville, 2 marzo 1842.

attore, accorgendosi della mia presenza! Ma io immobile, soffocando le risa, non mi scompono affatto. Il pubblico, accortosi della *burla*, proruppe in un forte applauso.⁵¹

Chi conosce i figli d'Arte, sa che 'burletta' è quella replica in cui, spesso a fine *tournee*, in circostanze di troppo entusiasmo o troppa noia, la compagnia decide di sfidare il pubblico, esasperando le battute, giocandosi scherzi in scena e insomma, *semel in anno*, dimostrando sdegnosamente l'indipendenza propria e del proprio *mestiere* da quel pubblico che li ha invece resi oggetto di una vita non scelta. Insomma, una burla non tanto ai colleghi, ma al pubblico; una vendetta. Davvero qualcuno può credere che sia una coincidenza che il titolo di quella *comédie-vaudeville* fosse proprio *Le memorie del diavolo*?

6. Tutte le prime volte di Adelaide

Se tentiamo di ipotizzare quale possa essere l'eredità tecnica di tutte queste *prime volte*, un primo esito sembra innanzitutto il pragmatismo – 'realismo' interpretativo piuttosto che *naturalismo*, ricerca degli «effetti prima che degli affetti», come direbbe Flaminio Scala, fin quasi al limite dell'anticonvenzionalità: al clou dell'orazione funebre Salvini ricorda che «provenne da modesti artisti comici» e che «crescendo con questi acquistò facilmente *la pratica della scena*», per cui

nulla di convenzionale, nulla di mendicato, di perplessa e di difettosa si osservò nel suo porgere, nell'incedere nel gesto [...] *Il vero fu sempre la sua guida, il suo istinto, ed è ciò tanto esatto che sul principio della sua luminosa carriera preferiva il Dramma e la Commedia al componimento tragico, perché nei primi aveva un campo a seminarvi la naturalezza e la verità, mentre nell'ultimo, doveva contrastare con le esigenze del verso, con la convenzione dell'incedere e del gesto, e con argomenti e passioni non consoni al suo modo di sentire.*⁵²

Questa «*pratica della scena*», l'attraversamento di drammaturgie così varie, l'acquisizione delle conseguenti competenze attoriali (maschera, tipo fisso, personaggio), è anche ciò che forse intende Adelaide quando si riferisce all'apprendimento delle «transizioni», che appunto non significa solo saper cambiare registro (minimo sindacale per un attore), ma *rendere credibile il processo, a pubblici diversi in situazioni diverse*. Si parla di drammaturgia d'attore:

51. RISTORI, *Ricordi*, cit., pp. 33-34.

52. SALVINI, *Discorso*, cit., p. 4.

*appresi a ben distinguere e delineare le passioni comiche e drammatiche: la mia indole mi faceva inclinare maggiormente alle tenere, alle gentili. [...] Imparai a curare le transitorie, solo per meglio fondere i contrasti fra loro, studio capitale, difficile, minuzioso, talvolta tedioso, ma della massima importanza e necessità. Le transizioni, in una parte in cui siano in gioco due estreme opposte passioni, sono quello che nella pittura è il chiaro-scuro per fondere le tinte, e per tal modo raggiungere la verità senza che l'artificio vi trasparisca.*⁵³

È evidente come 'realismo' e «transizioni» non siano che un precipitato di quelle strategie di adattamento che i figli d'arte dovevano elaborare per sopravvivere quotidianamente alla sfida loro posta dalla estrema difformità degli spazi recitativi (dal teatrino di legno in Arena alle arene all'aperto, dai politeama ai teatri all'italiana), per cui la sintassi elementare di questa drammaturgia d'attore è fatta in fondo di «entrate», «uscite» e «voltate» (finte uscite):

alcuni [...] non si peritano affatto calcare quelle tavole presumendo poterlo fare *al pari di un attore cresciuto su quelle*. Errore madornale! Una delle principali difficoltà che si incontrano è il *saper camminare sopra un palcoscenico che per il sensibile pendio della sua costruzione facilmente fa vacillare il piede, massime quello di un principiante e specialmente alle entrate ed alle uscite*. [...] Sebbene fossi stata dedicata all'arte dall'infanzia ed istruita con la più grande cura giorno per giorno dalla mia ava paterna, pure all'età di 15 anni i miei movimenti non avevano ancora acquistato tutta quella scioltezza e quella naturalezza necessaria a rendermi padrona della scena e *quelle voltate or ora accennate sempre mi impensierivano*.⁵⁴

A questi tratti artistici aggiungiamo pure una consapevolezza *storica* del fattore illuministico (si veda fra l'altro, aldilà del *glamour*, l'importanza data ai costumi): la generazione di Adelaide è quella che attraversa tutte le fasi dell'illuminotecnica moderna, dalla fiamma viva, al gas (1833) e finalmente all'elettricità (1883) – sullo sfondo l'epopea dei teatri diurni.⁵⁵

53. Ivi, p. 32. In generale va notato che, se la versatilità, ivi comprese le cosiddette 'transizioni', appare questione topica della recitazione ottocentesca, sviluppata dai maggiori interpreti della scena, è anche e soprattutto perché in fondo *lo è sempre stata per l'attore*; per questo è tanto più significativo che proprio i figli d'Arte ne facciano un motivo identitario, di orgoglio professionale, prima e oltre qualsiasi teorizzazione formale e letteraria.

54. Ibid.

55. Quanto a questo attraversamento di situazioni illuminotecniche diverse da parte di questa generazione di attori (per cui è opportuno rimandare ad approfondimenti specifici) si intreccia ovviamente con le frequentazioni di spazi scenici difformi, fra alto e basso, culto e popolare, storico e d'occasione; e quindi interessa qui ancora una volta nell'ottica di un mestiere teatrale inteso come arte della 'sopravvivenza'.

In conclusione, i 'ricordi' entro cui Adelaide iscrive il proprio romanzo di formazione⁵⁶ e i riscontri fattuali che ci è ancora possibile associare confermano certo la prevedibile strategia eufemistica dei figli d'arte, di minimizzazione (fino alla rimozione) della miseria, della fatica, del primo inesprimibile sopruso: l'ossimoro di un'arte imposta. Nel passaggio dalla *naïveté* dell'infanzia alla malizia dell'adolescenza, vince Ristori e Adelaide si nasconde sotto la maschera. Ma lasciandoci intravedere ancora, sotto il domino, *oci da putela* e quel *certo soriseto*.

56. L'autonarrazione degli attori meriterebbe ben più ampio discorso; rimando a M. DE MARINIS, *Recitazione, memoria e scrittura: le autobiografie degli attori fra XVIII e XX secolo*, in ID., *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Roma-Bari, Laterza, 2004, pp. 143-171; e, quanto ad Adelaide, al mio *Incenso e Mirra: ipotesi sulla grande attrice ottocentesca*, in *L'attrice marchesa. Verso nuove visioni di Adelaide Ristori*. Atti del convegno *Adelaide Ristori 1906-2006 a cento anni dalla morte* (Cividale del Friuli, 25 marzo 2006), a cura di A. FELICE, Venezia, Marsilio 2007, pp. 107-114.

Fig. 1. Atto di morte di Antonio Ristori (Firenze, Archivio di stato, Stato civile, Comunità di Firenze, morti dell'anno 1861, b. 2194, atto n. 3926).

Fig. 2. Registro degli spettacoli della «Comica Compagnia Rosa» in *Elenco delle commedie recitate nel teatro Ereteno di Vicenza dal 1823 al giugno 1838, 1823-1838*, ms. (Vicenza, Biblioteca civica Bertoliana, Fondo Ereteno).

Fig. 3. Inizio della parte levata di *Francesca da Rimini*, s.d., ms. (Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, Fondo Adelaide Ristori).

GIULIA BRAVI

LE 'MAESTRE' DI ADELAIDE RISTORI:
TRACCE DI UNA TRASMISSIONE GENERAZIONALE
DEL MESTIERE

È difficile addentrarsi nella dimensione spettacolare immediatamente precedente il fenomeno del Grande Attore.¹ La prima metà del XIX secolo resta zona di scavo ancora fertile, così come i suoi protagonisti, anche a fronte dei recenti studi su figure 'portanti' del periodo come Carlotta Marchionni e Gustavo Modena.² L'analisi delle fonti dirette e indirette dell'epoca è terreno

1. Per il contesto storico teatrale del primo Ottocento si vedano almeno W. MONACO, *La repubblica del teatro. Momenti italiani 1796-1860*, Firenze, Le Monnier, 1968; *Teatro dell'Italia unita. Atti dei convegni* (Firenze 10-11 dicembre 1977; 4-6 novembre 1978), a cura di S. FERRONE, Milano, il Saggiatore, 1980; G. LIVIO, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e del Novecento*, Milano, Mursia, 1989; *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di R. ALONGE e G. DAVICO BONINO, II. *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Torino, Einaudi, 2000; C. MELDOLESI, F. TAVIANI, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 2003; S. FERRONE, *Introduzione a Commedie e drammi borghesi* (1979), a cura di S. F., Imola, Cue Press, 2019, vol. I, pp. 6-43. Riguardo alla questione generazionale nel teatro del XIX secolo, si veda A. PETRINI, *Discontinuità generazionali nel teatro ottocentesco. Tre esempi: Modena, Emanuel, Duse*, «Biblioteca teatrale», n. s., 2018, 127-128, pp. 143-156.

2. Per notizie biografico-artistiche su Carlotta Marchionni, oltre alle rispettive voci nell'*Enciclopedia dello spettacolo* e nel *Dizionario biografico degli Italiani*, cfr. 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, pp. 301-303; L. RASI, *I Comici Italiani. Biografia, Bibliografia, Iconografia*, Firenze, Bocca-Lumachi, 1897-1905, vol. II, pp. 77-82; G. CIOTTI CAVALLETTO, *Attrici e società nell'Ottocento italiano*, Milano, Mursia, 1978, pp. 28-37, 122-126; S. GERACI, *Carlotta Marchionni in effigie*, «Teatro e storia», XVIII, 2004, 25, pp. 347-376; F. SIMONCINI, A. TACCHI, *Marchionni, Carlotta* voce in *Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI)*, Firenze, Firenze University Press, 2010, <https://amati.unifi.it/app/#/view/attore/detail/11> (ultima consultazione: 3 settembre 2023), poi in F. SIMONCINI, A. TACCHI, *Carlotta Marchionni*, «Drammaturgia», XII/n.s. 2, 2015, pp. 201-222; L. MARIANI, *L'Ottocento delle attrici*, «Acting Archives Review», VII, 2017, 14, pp. 1-26. Su Gustavo Modena si vedano almeno C. MELDOLESI, *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, Roma, Bulzoni, 1971 e i più recenti A. PETRINI, *Gustavo Modena. Teatro, arte, politica*, Pisa, ETS, 2012; F. TAVIANI, *La poesia dell'attore ottocentesco*, in ID., *Le visioni del teatro. Scritti sul teatro dell'Otto e Novecento*, a cura di M. SCHINO, Roma, Bulzoni, 2021, pp. 81-111.

sconnesso, disseminato di notizie disordinate e contaminate che impediscono di cogliere a pieno le trame intricate del tessuto teatrale. Le tracce della storia d'attore, poi, si delineano in controluce, adombrate dalla sorgente dei Grandi Attori da cui è difficile distaccarsi nel tentativo di evitare confronti fuorvianti.³ Date le premesse metodologiche in queste poche pagine proveremo a recuperare solo alcuni dei fili storici possibili, guardando ai punti di contatto tra Adelaide Ristori e la generazione di attrici a lei precedente.⁴

L'imponenza artistica e storiografica della Ristori, amplificata sia dalla stampa coeva sia dalla ricchezza del suo lascito documentario, dà le vertigini. Basandosi sugli indizi che lei stessa ha voluto tramandare dovremmo limitarci a identificare Carlotta Marchionni quale sua «eccellente Maestra»⁵ e Carolina Internari⁶

3. Per il fenomeno del Grande Attore e il suo contesto storico teatrale si vedano almeno V. PANDOLFI, *Antologia del grande attore* (1954), Bologna, Cue Press, 2020; S. D'AMICO, *Tramonto del Grande Attore*, con una presentazione di L. SQUARZINA e un saggio di A. MANCINI, Firenze, La casa Usher, 1985; *Il Grande Attore nell'Otto e Novecento*. Atti del convegno di studi (Torino, 19-21 aprile 1999), a cura di L. ALLEGRI et al., Torino, DAMS, 2001; R. ALONGE, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 2004; M. SCHINO, *Racconti del Grande Attore. Tra la Rachel e la Duse* (2004), Bologna, Cue Press, 2016; C. MELDOLESI, *Fondamenti del teatro italiano, la generazione dei registi*, Roma, Bulzoni, 2009; A. TINTERRI, *Il "Grande attore" e la recitazione italiana dell'Ottocento*, «Acting Archives Review», 2012 (suppl. n. 18), pp. 1-27.

4. La bibliografia sulla Ristori è ampia. Ci limitiamo qui a segnalare i testi più significativi per un quadro generale sulla sua carriera e sulla biografia artistica. Si vedano almeno T. VIZIANO, *La marchesa Capranica del Grillo nata Ristori*, in *La passione teatrale. tradizioni, prospettive e spreco nel teatro italiano: Otto e Novecento. Studi per Alessandro d'Amico*, a cura di A. TINTERRI, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 509-566; ID., *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una compagnia drammatica dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2000; ID., *La Ristori: vita romanzesca di una primadonna dell'Ottocento*, San Miniato (Pi), La conchiglia di Santiago, 2013. Un interessante *excursus* è offerto, inoltre, da 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, che contiene un paragrafo dedicato al rapporto tra la Ristori, la Marchionni e l'Internari.

5. A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici* (1887), a cura di A. VALOROSO, Roma, Dino Audino, 2005, p. 32.

6. Per notizie biografico-artistiche su Carolina Internari, oltre alle voci dell'*Enciclopedia dello spettacolo* e del *Dizionario biografico degli italiani*, si vedano C. CALVI, *Notizie biografiche di Carolina Internari*, Firenze, Tipografia delle Murate, 1859; REGLI, *Dizionario biografico*, cit., pp. 262-264; M. CONSIGLI, *Biografia della celebre attrice livornese Carolina Internari con appendice di poesie a lei dedicate e di XVI lettere inedite di G.B. Niccolini*, Livorno, Tipografia P. Vannini e Figlio, 1878; RASI, *I comici italiani*, cit., vol. I, pp. 1054-1062; CIOTTI CAVALLETTO, *Attrici e società nell'Ottocento italiano*, cit., pp. 38-50, 127-129; G. DONATEO, *Carolina Internari. La voce dell'Alfieri nel primo '800*, Livorno, Nuova Fortezza, 1995. Alcune lettere della famiglia Internari sono conservate alla Biblioteca nazionale di Firenze dove è depositato anche l'Album di Carolina Internari. Si veda in merito, oltre a DONATEO, *Carolina Internari*, cit., passim, anche JARRO [pseud. di Giulio Puccini], *L'album di un'attrice*, «La Nazione», 25 aprile 1892 e ID., *A proposito dell'album di una prima*

«carissima amica»,⁷ nonché «musa»⁸ ispiratrice per la tragedia. Così fosse, sarebbe impossibile anche solo provare a individuare le tappe di un percorso formativo incerto e non istituzionalizzato come quello dei figli d'arte del primo Ottocento, la cui ricostruzione è destinata a restare frammentaria. Gli anni in cui la Ristori scrive i propri *Studi artistici* sono forieri di un confronto nuovo che investe la sua generazione in rapporto alle più giovani glorie del teatro italiano: i cosiddetti Mattatori. Già 'traditi' dalla generazione di mezzo, i Grandi Attori si trovano a fare i conti con l'evoluzione delle prassi e della drammaturgia teatrale e con interpreti eccelsi quali Eleonora Duse ed Ermete Zacconi, nell'alveo di un'Italia già diversa da quella pre e primo unitaria. La Ristori si inserisce consapevolmente nella schiera di coloro che, alla fine del secolo, ancora teorizzano il passato, in nome di un'arte che sembrano voler ancorare con forza alla propria generazione.⁹ Risulterà diversa allora la prospettiva con cui guardare, attraverso gli occhi di Adelaide Ristori, nella direzione di coloro che sono state dalla stessa tramandate come 'maestre', in un'epoca in cui, nonostante si possa già parlare di scuole, il mestiere teatrale si impara ancora 'a bottega'. C'è, dunque, una volontà celebrativa nel fissare su carta, per renderlo evidente ai lettori, il filo di trasmissione pedagogica generazionale che la Ristori sente essersi interrotto con le più giovani.¹⁰ Il concetto di trasmissione del mestiere permette di allargare quello di famiglia d'Arte che, a queste altezze cronologiche, comprende anche i legami artistici non consanguinei. Per la generazione dei fondatori – Ristori, Salvini e Rossi – il rispetto e il riconoscimento per i padri e le madri d'Arte sembra essere imprescindibile, ma è un riconoscimento consuntivo. Una necessità che le generazioni successive non sembrano avvertire nel contesto mutato di fine secolo. Resta da chiarire quanto questa esigenza testamentaria sia stata effettivamente tradita dai più giovani, quale sia la causa,

donna, «La Nazione», 2 maggio 1892; ma anche B. MANETTI, *Nuclei di documentazione femminile della Biblioteca nazionale Centrale di Firenze (XIX-XX secolo)*, in *Carte di donne. Per un censimento regionale della scrittura delle donne dal XVI al XX secolo*. Atti della giornata di studio (Firenze, 3 febbraio 2005) a cura di A. CONTINI e A. SCATTIGNO, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2007, vol. II, pp. 105-117 (schede del censimento a pp. 407-431).

7. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 187.

8. Ivi, p. 188.

9. L'espressione 'teorizzare il passato', diversamente declinata, è presa da C. MOLINARI, *Teorie della recitazione: gli attori sull'attore. Da Rossi a Zacconi* in *Teatri dell'Italia unita*, cit., p. 76.

10. Per indagini sul filo generazionale Ristori-Duse si veda M. SCHINO, *La Duse e la Ristori*, «Teatro archivio», 1984, 8, pp. 123-181; ID., *Eleonora Duse e Adelaide Ristori. Documenti di un dialogo* in ID., *Il teatro di Eleonora Duse*, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 407-453. Si vedano anche gli appunti di Claudio Meldolesi, con riguardo particolare al frammento 'CM_c6_25' ora in C. SCHEPIS, *Ipotesi inedite di Claudio Meldolesi intorno alla pre-regia dell'attore-artista*, «Mantichora», 2016, 6, pp. 66-67.

quale la conseguenza, e chi siano realmente i soggetti propulsivi del confronto/scontro generazionale.

Al contrario degli attori attivi a inizio secolo, la cui memoria andava perdendosi nel tempo affidata – almeno nei casi più illustri – alla leggenda, la generazione dei Grandi Attori riesce a fissare la propria effigie. Se da una parte questa permette loro di non ‘morire’, dall’altra crea un modello monolitico ingombrante per gli attori più giovani. Non è un caso se a emergere successivamente saranno proprio coloro che usciranno dal tracciato. Nel sondare il capitolo precedente alla Ristori è utile avvalersi, perciò, di una messa a fuoco per «vivi contrasti».¹¹ Non potendo parlare di veri e propri maestri possiamo solo ipotizzare che a formare la Ristori abbiano contribuito un insieme di stimoli provenienti dagli insegnamenti familiari – il padre, la madre e in particolare la nonna Teresa –, e dagli insegnamenti diretti e indiretti delle attrici e degli attori con cui si misura nei primi anni di carriera, praticando quel principio di imitazione che sta all’origine dell’arte attoriale. Quanto emerge dalla ricognizione delle fonti documentarie permette di recuperare qualche frammento del rapporto umano e artistico intercorso tra la Ristori, Carlotta Marchionni e Carolina Internari. Se la sua narrativa racconta di una precoce quanto indimostrabile attenzione agli insegnamenti della prima e di un successivo confronto cardine con la seconda, le lettere pervenute rendono conto i tentativi di recuperarne, almeno in parte, l’eredità artistica e materiale.¹²

Nate in Toscana negli anni Novanta del XVIII secolo dalle sorelle Elisabetta e Anna Baldesi, Marchionni e Internari sono tra le maggiori prime attrici del loro tempo. Mentre la prima corona i suoi allori nella Reale Sarda, per ritirarsi dalle scene nel 1840 senza cedere mai alle parti di madre, la seconda vive un percorso itinerante, più ‘regolare’ per l’epoca, passando di compagnia in compagnia e affrontando il capocomicato dal 1825 quando, rimasta vedova e madre di due figli, è costretta ad assumere la gestione della compagnia del marito, Mario Quinto Internari. Percorsi diversi, personalità diverse, stili recitativi e repertori differenti. La prima più portata a esaltare le parti sentimentali anche nelle drammatiche, la seconda va man mano specializzandosi nella tragedia tradendo i principi della buona prima attrice.

11. F. TAVIANI, *Il volo dello sciancato: evoluzioni teatrali italiane*, in *La cultura italiana*, IX. *Musica, spettacolo, fotografia, design*, a cura di U. VOLLI, Torino, UTET, 2009–2010, pp. 213–343.

12. Ne sono prova i riferimenti ai costumi teatrali di Carlotta Marchionni contenuti nella lettera da questa inviata alla Ristori da Torino il 19 giugno 1852 e, probabilmente, a quelli della Internari nella lettera da questa inviata alla Ristori da Firenze il 3 maggio 1855, Genova, Museo Biblioteca dell’Attore, *Fondo Adelaide Ristori* (d’ora in avanti MBA, *Fondo Ristori*), *Corrispondenza*.

1. *I «sacri precetti»¹³ di Carlotta Marchionni*

Adelaide Ristori conosce Carlotta Marchionni quando entra, appena quindicenne, come prima attrice giovane nella Compagnia Reale Sarda (1837-1840). Di quanto e con quali modalità le sia stata maestra non avremo risposta, è sicuramente per lei la più significativa ed eletta rappresentante di un modo di recitare riconosciuto da tutti i livelli della fruizione e della produzione spettacolare del primo Ottocento. Marchionni è la «vergine-attrice»,¹⁴ un vero modello per le più giovani; frequenta la Scuola fiorentina di Antonio Morrocchesi e incarna il connubio perfetto tra immagine pubblica e privata. Da questa, probabilmente, la giovane Adelaide apprende l'infaticabile ricerca del bello morale, non sempre evidente nelle eroine della drammaturgia contemporanea.

Sono quarantasette le lettere senza risposta, conservate nel fondo genovese, che Carlotta Marchionni invia alla Ristori databili tra il 1850 e il 1861 pochi mesi prima della morte dell'attrice.¹⁵ Da esse emerge un rapporto umano, ancor prima che artistico, nel quale le due si scambiano informazioni pertinenti alla sfera lavorativa e a quella intima. La Ristori è attenta a tenere aggiornata la 'maestra' sui propri successi e sulle tappe delle tournée; la Marchionni, d'altro canto, sembra vivere della gloria riflessa della sua Adelaide, per la quale matura un sentimento materno molto forte. Dalle prime alle ultime lettere i toni si fanno sempre più intimi, lasciando trapelare sovente lo sguardo magistrale della Marchionni costantemente attenta, seppure distante, alla carriera di Adelaide la quale, d'altro canto, non si sottrae dal tenerla aggiornata: «di continuo ricevo giornali ripieni dei tuoi trionfi, [...] e sempre son tocca da emozione sì viva, che quasi la crederei invidia, ma questo senso tace quando penso che quel miracolo fu operato dalla mia Adelaide; siine superba, e godine».¹⁶ Tra le righe ricolme di emozione l'attrice lascia trapelare, talvolta, qualche consiglio da 'madre d'arte' – «ricordati per altro cara, di non metter tanto a prova le colossali tue forze per non avere il dolore di sentirtele infievolire: quando

13. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 36.

14. SIMONCINI-TACCHI, *Carlotta Marchionni*, cit., p. 213.

15. A esse si aggiungono le lettere della cugina di Carlotta Marchionni, Teresa Bartolozzi detta 'Gegia' che continua a scrivere alla Ristori anche dopo la morte dell'attrice. Degna di nota e d'interesse è senz'altro la lunga lettera che 'la Gegia' scrive a Adelaide narrandole dettagliatamente l'ultimo giorno di vita della cugina. Nelle lettere successive, inoltre, la Bartolozzi fa riferimento ad alcuni anelli della Marchionni ereditati dalla Ristori. Le lettere sono pubblicate in L. PASQUINI, *Il baule del Grande Attore. Letteratura e teatro nell'Italia del Risorgimento*, Lanciano (CH), Carabba, 2016. A partire dai documenti la monografia di Pasquini affronta il rapporto intercorso tra le due attrici nel contesto storico culturale del tempo.

16. Lettera di Carlotta Marchionni a Adelaide Ristori, Torino, 24 maggio 1858, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*.

avrà a sufficienza formata la tua fortuna, abbi pensiero di te col riposarti sui mietuti allori, e goderti in pace il bel frutto de tuoi onorati sudori»¹⁷ – e rare quanto preziose suggestioni sulla sfera drammatica – «l'invidia la recitazione di Stuarda nel luogo ov'ebbe vita la grande infelice, ma l'ultimo atto della tragedia dovrà troppo commoverti [sic] ne sono certa poiché a me fa male nel pensarvi soltanto».¹⁸

Esaltata da tutti ma al contempo irrigidita nella preziosa cornice della Compagnia Reale Sarda, negli ultimi anni Carlotta Marchionni esercita uno stimolo minore per la rampante Ristori che si rivolge in modo più evidente alla cugina Carolina Internari. Nel prossimo paragrafo proveremo a dare conto, perciò, di questo secondo scambio, poco indagato.

2. «Il bello incantatore»:¹⁹ Carolina Internari

Le descrizioni tramandano l'Internari non bella, la voce corrotta da una deviazione nasale procurata da un incidente avvenuto in palcoscenico quando era bambina: «est tout à fait au-dessous de lui sous le rapport des avantages extérieurs; elle est d'une taille élevée, mais dépourvue de grace. Rien de son aspect ne rappelle son sexe; elle ressemble à un homme très-laid, d'autant plus que ses traits ont été défigurés par un accident».²⁰ Potente nelle parti tragiche, meno nelle commedie, a eccezione di alcune giovanili interpretazioni goldoniane come *La donna bizzarra*,²¹ e nelle parti sentimentali. Tra i suoi cavalli di battaglia le eroine classiche – *Mirra* e *Antigone* di Vittorio Alfieri, *Fedra* di Jean Racine, *Medea* del Duca di Ventignano, *Rosmunda* nelle due versioni di Alfieri e Giovan Battista Niccolini che la riscrive per lei –²² e le regine storiche *Maria Stuarda* di Friedrich Schiller ed *Elisabetta I* di Giuseppe Cecchetelli.²³ Tra le sue

17. Lettera di Carlotta Marchionni a Adelaide Ristori, Torino, 10 gennaio 1860, ivi.

18. Lettera di Carlotta Marchionni a Adelaide Ristori, Pino Torinese, 30 luglio 1858, ivi.

19. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 261.

20. *Souvenirs de l'Italie. N. IX Théâtres de Rome*, «Revue Britannique, ou Choix d'articles traduits des meilleurs écrits périodiques de la Grande-Bretagne», Parigi, Donday-Dupré père et fils, 1828, to. 24, p. 291.

21. Si veda la fig. 1 a corredo di questo saggio nella quale una giovane Carolina Internari è ritratta mentre si accinge a leggere la commedia di Goldoni.

22. Come testimoniano le lettere intercorse tra l'attrice e il drammaturgo conservate alla Biblioteca nazionale di Firenze, ora in M. CONSIGLI, *Biografia della celebre attrice livornese Carolina Internari*, Livorno, Tip. P. Vannini e figlio, 1878, ampiamente sondate da Siro Ferrone nel saggio *Il poeta del dubbio e l'attrice alfieriana*, «Paragone», xxxiii, 1982, 392, pp. 52-62.

23. Si vedano in proposito le miniature della figura 2 che ritraggono Carolina Internari in alcune delle sue più apprezzate interpretazioni: la *Rosmunda* di Alfieri, *Medea* del Duca di

qualità preminenti, oltre alla grandezza nella tragedia, è l'abilità nelle controscene, riconosciuta cifra stilistica della recitazione della Ristori.²⁴

La collaborazione tra Adelaide Ristori e Carolina Internari inizia nel 1852, quando la giovane scrittrice la più anziana nella Compagnia Alberto Nota come madre nobile.²⁵ Le lunghe trattative avvengono tramite lo scambio epistolare tra la stessa Ristori, l'Internari, il figlio Giovanni, a cui la madre affida l'aspetto economico e burocratico della scrittura, e il direttore della compagnia Giovanni Pisenti. Una decina le lettere della Internari conservate a Genova che vanno dal 1852 al 1858, a oggi senza risposta. Il contratto – di cui il fondo conserva una copia manoscritta, firmata dalle parti – è stipulato nel marzo dello stesso anno: l'Internari chiede che le vengano risparmiati le farse, a conferma della sua decisione di assecondare il temperamento tragico anche in età più avanzata.²⁶ Tra gli omaggi della Ristori vi è l'invito a proporre alcuni titoli e a valutare le proposte della capocomico. A differenza di quanto farà la Ristori in tarda età e della Marchionni che si ritira intorno ai quarant'anni, la Internari già da qualche anno è passata al ruolo di madre. Le motivazioni sono pratiche e chiaramente espresse in una lettera che l'attrice invia alla Ristori il 5 aprile 1852. In questa si discute la proposta di mettere in scena la tragedia *Giovanna Gray* del Duca di Ventignano, nella quale la cinquantenne Internari avrebbe vestito i panni di Maria Tudor, secondo quanto proposto dalla capocomico e dal direttore:

se avessi venti anni di meno il Carattere di Maria Tudor mi piacerebbe sebben non mi piaccia la tragedia. Ma alla mia età sarebbe impossibile il rappresentare una parte come quella. Scrisse il Pisenti che si varierebbe qualche verso. È il carattere tutto, è quella continua alternativa di ambizione e di amore che bisognerebbe cambiare, e poi resterebbe sempre una giovane Regina Rivale d'una fanciulla di sedici anni e con tutte le passioni e l'ardore della gioventù in contrasto. Ciò che in una Donna giovane è sopportabile sarebbe schifoso in una vecchia, ed essendo la Tudor il personaggio principale della Tragedia, l'esito, (se si eccettua la parte

Ventignano, *Gismonda da Mendrisio* di Silvio Pellico e *Maria Stuarda* di Schiller. Si tratta di una stampa dedicata dai cittadini bolognesi all'attrice nel 1842. Da queste uniche quanto rare fonti iconografiche si possono trarre informazioni preziose sui costumi dell'attrice, tenendo presente la loro indimostrabile affidabilità.

24. C. BORDIGA, *Cronaca fiorentina*, «Il buon gusto», 15 maggio 1853.

25. Si veda l'elenco degli scritturati conservato a Genova: *Elenco compagnia Alberto Nota*, MBA, *Fondo Ristori, Avvisi ed Elenchi artistici* [1852] (fig. 3).

26. In realtà una locandina della compagnia rivela la sua presenza nella farsa *Eutichio e Simfarsa* di Giovanni Giraud a fianco di Maddalena Arcelli, Gaetano Mariani, Giulio Buti, Giovanni Sabatini e Cesare Arcelli, in scena il 24 giugno 1852 al teatro del Verzarò di Perugia, MBA, *Fondo Ristori, Programmi di sala*, RISPRS 22.

di Giovanna) ne rimarrebbe non solo freddo, che di lungaggine e freddezza pecca per se medesima, ma certo ancora spiacevole.²⁷

Passa poi a suggerire le produzioni di sua scelta: *Caterina dei Medici* di Filippo Meucci che ha posto in repertorio da qualche tempo e a lei gradito perché regina madre, non troppo giovane che pone in evidenza lo storico contrasto tra l'Italia e la Francia,²⁸ *Polinice* di Alfieri, *Matilde di Maran*²⁹ di Francesco Gandini e, ancora, *La povera cieca di Lorena*, tradotta per lei dal figlio Giovanni; «e di caratteristiche [...] metterei volentieri in scena la *Nonna di Casari* e *L'Importuno e l'astratto* di Bon».³⁰ Le parole dell'Internari ci permettono di riabilitarne la memoria artistica, recuperando un frammento della sua personalità d'interprete, tutt'altro che assente, celato all'ombra dei Grandi Attori e definitivamente schiacciato dagli interventi storiografici del primo Novecento.

Il rapporto tra la Ristori, trentenne, e l'Internari si consuma quando la prima può dirsi già formata e matura; un confronto diverso da quello precedentemente intercorso con la Marchionni. Nonostante l'Internari sia subordinata alla prima attrice, si avverte un grande rispetto da parte della più giovane che inserisce il nome della madre nobile a caratteri evidenti sotto quello della prima attrice, sfruttando a suo favore la presenza della più anziana celebrità. Ristori, capocomicca, le permette inoltre di selezionare una serie di personaggi di madre o seconda donna che la mettano in luce senza svilirne il primato artistico, come Elisabetta I nella *Maria Stuarda* di Schiller, Cecri nella *Mirra* di Alfieri, la Contessa Limberg in *Teresa di Valdemberg* di Empis (pseud. di Adolphe D.F.J. Simonis) e Margherita nella commedia *L'anello della madre* di Tommaso Gherardi del Testa.³¹ Nelle serate a beneficio le concede di recitare *Medea*,³² personaggio che più la caratterizza ma che recita con minor piacere,

27. Lettera di Carolina Internari a Adelaide Ristori, Firenze, 5 aprile 1852, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*.

28. Il personaggio storico è rivalutato in questi frangenti da alcune biografie e saggi storici. Si veda in proposito il saggio J.L.A. HUIILLARD-BRÉHOLLES, *Sul carattere e l'influenza di Caterina De' Medici, regina di Francia*, Firenze, T. Baracchi, 1847. L'anno prima, nel 1846, Francesco Gandini aveva curato la traduzione e le note al volume H. DE BALZAC, *Cristoforo Lecamus ovvero Caterina de' Medici e Maria Stuarda regine di Francia*, Milano, Borroni e Scotti, 1846.

29. Si riferisce probabilmente al dramma *Matilde*, tratto dal romanzo di Eugène Sue e liberamente ridotto per le scene italiane da Francesco Gandini. Cfr. *Florilegio drammatico ovvero scelto repertorio moderno di componimenti teatrali italiani e stranieri*, a cura di F. JANNETTI, Milano, Tipi Borroni e Scotti, 1845, a. I, vol. VIII, pp. 5-62.

30. Lettera di Carolina Internari a Adelaide Ristori, Firenze, 5 aprile 1852, cit.

31. Si vedano le locandine della Compagnia Alberto Nota (1852-1853) ordinatamente conservate in MBA, *Fondo Ristori, Programmi di sala*.

32. Si tratta della *Medea* del Duca di Ventignano. Il *Fondo Ristori* conserva la locandina di una beneficiata, datata 26 giugno 1852, al teatro del Verzaro di Perugia (MBA, *Fondo Ristori*,

come confesserà l'attrice stessa in una lettera inviata alla Ristori nel dicembre 1855.³³ Nel dicembre 1852 la Ristori si lascia convincere a mettere in scena *Mirra* di Alfieri, progetto tanto dibattuto dall'attrice quanto elucubrato in alcuni studi recenti.³⁴ Nell'autobiografia la Ristori attribuisce a Carolina Internari il merito di averla spronata; ma, non mettendo in dubbio l'interesse della veterana, dobbiamo rendere merito in prima battuta all'intervento di Mariano Somigli, impresario del teatro del Cocomero. Ne è prova il *Post Scriptum* di una lettera inviata dallo stesso alla Marchesa il 21 aprile 1852: «sarebbe bene che tu potessi mettere nel tuo repertorio la *Mirra* d'Alfieri Tragedia che sarà vent'anni che non è stata fatta al Cocomero e dove vi sarebbe anche una Magnifica parte per l'Internari; tu sai che nel Carnevale una buona Tragedia per settimana fa molto bene per il Nostro Teatro».³⁵ In questa prima occasione alla Internari si riserva la parte della madre Cecri; ancora una volta una rivale, una regina ma anche una madre.

Sia in questa, sia nella *Maria Stuarda* l'incontro/scontro tra le due personalità femminili rivali dà modo alle attrici di sorprendere il pubblico, creando un duplice livello di spiazzamento: l'uno dato dal *pathos* del dialogo scritto, l'altro dal confronto generazionale tra modalità espressive diverse che investono gli spettatori più attenti come Luigi Alberti che, a seguito delle recite fiorentine, scriverà un lungo e denso articolo dal titolo *Le due scuole*, pubblicato in due volte.³⁶ Entrambi i personaggi principali erano stati, fino a pochi anni prima, cavalli di battaglia della Internari, questo è stimolo per un ulteriore spiazzamento da parte del pubblico più maturo. Inoltre, nella *Maria Stuarda* l'immagine di

Programmi di sala, RISPRS 24).

33. Cfr. lettera da Carolina Internari a Adelaide Ristori, Adria, 4 dicembre 1855, MBA, Fondo Ristori, *Corrispondenza*. In questa celebre lettera, citata anche da Viziano (*Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., p. 131), non solo rende conto delle proprie scelte nella scena finale della tragedia del Duca di Ventignano, ma suggerisce alla Ristori di non metterla in scena, in favore di Rosmunda, Fedra e Antigone. Sull'interpretazione di Medea si veda G. TELLINI, *Storie di Medea. Attrici e autori*, Firenze, Le Lettere, 2013. Della *Medea* del Duca di Ventignano recitata dalla Internari esiste la recensione dettagliata di uno spettatore straniero ora in *Souvenirs de l'Italie*, cit., pp. 290-292.

34. Tra i più significativi basti citare R. ALONGE, *Mirra l'incestuosa. Ovidio Alfieri Ristori Ronconi*, Roma, Carocci, 2005 e S. ONESTI, «Disperate parole indarno nuovi». *Interpreti di Mirra nel primo Ottocento*, «Danza e ricerca», XIII, 2021, 13, pp. 55-71.

35. Lettera di Mariano Somigli a Adelaide Ristori, Firenze, 21 aprile 1852, MBA, Fondo Ristori, *Corrispondenza*.

36. Cfr. *Le due scuole*, ritaglio stampa senza testata e senza firma, MBA, Fondo Ristori, *Ritagli stampa*, vol. 1 (l'articolo risulta incompleto). Si v. VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., p. 25n.

una regina ancora giovane ed energica viene rafforzata dalla contrapposizione con una Elisabetta anziana e appesantita ma pur sempre grande:³⁷

Ne poco dovremmo dire della grande attrice *Carolina Internari* che ci ha fatto gustare quanto ancora sia vivo in lei il genio e la potenza dell'arte, specialmente allorché sostenne la parte di *Elisabetta* nella *Maria Stuarda*, altra parte personificata mirabilmente dall'altra esimia attrice Signora *Ristori*, e tanto al vivo fu rappresentata quella superba *Regina* e la infelice *Maria*, che ne fu richiesta ed ottenuta la replica dell'atto terzo.³⁸

Confronto tra personaggi, confronto tra ruoli, confronto tra stili recitativi, confronto tra generazioni. Suggestive le recensioni di chi, nel dicembre 1852, si reca al teatro del Cocomero per assistere alla recita di *Mirra*. A fianco della *Ristori*, *Carolina Internari* è «antica attrice»,³⁹ rappresentante di «una scuola e un'epoca»⁴⁰ al tramonto che «raramente recita, ma quando recita come ieri sera [...] ci apparisce [sic] cinta di raggi e di luce come un sole che volge al tramonto in un bel giorno d'estate».⁴¹

Già alla fine del 1852 la *Ristori* matura i propositi di recarsi a Parigi, come dimostrato da alcune lettere risalenti a quel periodo, e forse non è un caso. Difatti proprio l'*Internari*, con cui collabora in questi frangenti, aveva tentato per prima di 'conquistare' Parigi nel 1830 insieme a Francesco Paladini. Ma lo aveva fatto in un periodo politico inquieto, all'alba della Rivoluzione di luglio che aveva costretto alla fuga la Duchessa de Berry, loro protettrice. Lo aveva fatto senza adoperare quelle cautele di cui parlerà Giuliano nelle molte lettere intercorse tra lui e la moglie durante il suo soggiorno parigino del 1855, nel quale il Marchese lavora a una intricata rete di conoscenze e strategie pubblicitarie volte a ottenere un sicuro successo sulle scene francesi.⁴² Oltre al periodo storico

37. Sulla *Maria Stuarda* ristoriana si vedano F. SIMONCINI, *Due regine per un'attrice: Maria Stuarda e Elisabetta I nell'interpretazione di Adelaide Ristori*, «Italice Wratislaviensia», x, 2019, 2, pp. 223-237; ID., *Iconografia e interpretazioni: 'Maria Stuarda' di Adelaide Ristori*, «Drammaturgia», xviii/n.s. 8, 2021, pp. 29-41.

38. F. BOSI, *Teatri*, «Gazzetta di Ferrara», 23 novembre 1852, MBA, *Fondo Ristori, Ritagli stampa*, vol. 1.

39. Ritaglio stampa senza autore e senza titolo, «Il genio», 21 gennaio 1853, ivi. È probabile che l'articolo sia stato scritto da Luigi Alberti.

40. Ibid.

41. Ibid.

42. Della tournée parla anche Antonio Colomberti nelle sue memorie. Il racconto dell'attore è filtrato dall'arezza provata in seguito alle diatribe legali consumatesi tra lui e i capocomici *Internari* e *Paladini* in merito alla malattia e alla conseguente morte della moglie. Si veda a proposito A. COLOMBERTI, *Memorie di un artista drammatico*, a cura di A. BENTOGGIO, Roma, Bulzoni, 2004. Sulla tournée parigina della *Internari* si veda A. MANZINI, *Attori italiani a Parigi. Da Carolina Internari a Tommaso Salvini*, «La lettura», xxix, 1929, 7, pp. 539-546; ma anche V.

sfavorevole, l'Internari e Paladini sono andati incontro al fallimento anche per l'assenza di una strategia complessa e completa come quella operata da Capranica negli anni precedenti la tournée della Reale Sarda. Nonostante i numerosi tentativi della Internari di intessere relazioni politiche con Parigi – favorite dalle sue amicizie italiane, come quella con Angelica Palli Bartolomei di cui resta traccia nelle lettere conservate a Livorno e Firenze – la tournée s'interrompe.⁴³ Non è un caso se, meditando il suo progetto parigino per il 1855, la Ristori tenta di scritturare l'Internari più volte senza riuscirci. In questo mare di documenti a senso unico, l'unica testimonianza diretta di Adelaide Ristori la ricaviamo da una lettera che questa invia a Giovanni Internari il 17 maggio 1854:

Mi ha fatto un vero dispiacere il sentire che la mamma abbia rifiutato la mia proposta. È vero che la ragione ch'essa adduce è troppo severa, per aver cuore da trovarvi a ridir sopra. Ma mio Dio, il caso è così remoto! [...] Solo dico che l'impegno l'avrebbe per breve tempo, che la responsabilità avrebbe poca, che le tragedie sarebbero 3, [...] *Mirra* – *Oreste* – forse *Giulietta e Romeo* e null'altro. Il viaggio vi sarebbe anche pagato da Torino andata e ritorno. Godrebbe d'una magnifica circostanza e procurerebbe a me il piacere di recitare ancora una volta con lei. Starebbe in famiglia con noi se le piacesse. [...] La decisione su questo contratto sarà presa quanto prima. Bisognerebbe adunque trattar presto questa cosa con la mamma, onde potere, se mai si ostinasse nel suo brutto proposto, sostituirla, meno male che sia possibile. Ma voglio sperare che si ammenderà alle vostre persuasioni e credo ancora che facendo economia possa benissimo condurre anche voi, e così rimaner tranquilli anche da questo lato. Io, certo, per parte mia faciliterò più che posso perché abbia effetto il contratto.⁴⁴

Siamo a un anno preciso dalla tournée; seppure il riferimento a Parigi non sia esplicito i vari indizi sembrano portare in quella direzione. Un'altra lettera inviata da Adelaide al marito Giuliano nel marzo 1855 scioglie il dubbio sulle sue intenzioni nei confronti dell'attrice:

Si è fatta una gran rivista sulle madri, e ti accerto che è un affare serio! Non ve ne sono! La Internari sta a Zara! La Marchionni ha ricusato.... Chi si piglia!!! Tutti son

BESIA, *Il tricolore alla ribalta. Teatro drammatico e politica nel Risorgimento tra Italia e Francia*, Tesi di dottorato in Storia contemporanea, Università degli Studi di Urbino Carlo Bo e Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, ciclo xxx, 2018, tutor: Massimo Baioni e Xavier Tabet, pp. 212-247.

43. Di questa prima interessante esperienza si possono raccogliere molte testimonianze nei giornali parigini del tempo. Alcuni notano, ad esempio, che «sa diction est rude, sa voix un peu enrouée, mais ces défauts lui procurent les moyens de produire beaucoup d'effet dans les passages où l'action devient forte et tragique» (*Théâtre Royal Italien. Représentation d'ouverture*, «Journal des Comédiens», 8 luglio 1830).

44. Lettera di Adelaide Ristori a Giovanni Internari, Trieste, 17 maggio 1854, Firenze, Biblioteca nazionale centrale, *Carteggi Vari*, 430-n.166.

provveduti, né si staccano dalle compagnie per due mesi! Se ci troveremo disperati, mi prenderò l'assunto di imboccar la Borghi in casa fino a tanto che si approssimerà il più possibile al mio modo di dire!⁴⁵

Carolina Internari fa parte della sua strategia per l'estero ma questa non accetta, seppur augurandole di ottenere «quel utile [sic] che la fatalità a me tolse». ⁴⁶ Adelaide è costretta ad accontentarsi di Adelaide Borghi e le sue parole tradiscono un senso di appartenenza, forse anche di superiorità, a una schiera di artisti eletti di cui fanno parte sicuramente l'Internari e la Marchionni.

Nel 1858 la Ristori richiama ancora una volta l'antica gloria a recitare al Cocomero di Firenze, città eletta da quest'ultima a sfondo del suo tramonto umano e artistico. Sono ancora in scena con *Mirra*. Questa volta l'Internari veste i panni della nutrice Euriclea, come a chiudere ciclicamente una carriera professionale il cui debutto più significativo era avvenuto negli stessi panni accanto alla sua maestra, la Fiorilli Pellandi:

Accolta fino dal suo primo apparir sulla scena da lunghi e clamorosi applausi, non vi fu concetto o frase qualunque da lei [Internari] declamata che non sollevasse il pubblico [sic!] a quel fanatismo che oltre ad essere un giusto omaggio al merito, poteva ancora interpretarsi come un ringraziamento alla somma artista per averci anche una volta data occasione di apprezzarne il sublime talento.⁴⁷

Quel filo drammaturgico che si interromperà con le generazioni successive è qui ricucito e ostentato dalla Ristori. A distanza di anni, così imprimerà su carta l'emozione di aver recitato ancora una volta a fianco di Carolina Internari:

Lo avermi accanto quella vera incarnazione della tragedia, Carolina Internari, mi diede tale impulsiva forza, tale slancio, e la mia anima si senti così compresa da quel bello incantatore, che pel magnetismo comunicatomi dal concetto di quella Donna, il sangue mi bolliva nelle vene, l'immaginazione mi trasportava, ed ero tutta investita delle miserande vicende di *Mirra*.⁴⁸

La percezione senile del forte legame col passato, così enucleata, si fa punto di contatto tra prima e dopo nella storia del teatro italiano. Tra le pieghe della narrazione mitopoietica di sé e del proprio contesto di appartenenza possiamo scorgere, annidato, l'unico dato di fatto innegabile: la trasmissione del me-

45. Lettera di Adelaide Ristori a Giuliano Capranica, Torino, 15/16 marzo 1855, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*.

46. Lettera di Carolina Internari a Adelaide Ristori, Firenze, 3 maggio 1855, ivi.

47. Firenze, «La fama», 16 dicembre 1858, p. 399.

48. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 261.

stiere avviene nello scambio artistico tra generazioni che si avvicendano sullo stesso palco. Quando queste si incontrano vecchio e nuovo si innestano senza la necessità di un luogo altro dal palcoscenico. Dalla generazione precedente i Grandi Attori ereditano quel guizzo di genialità che, a sprazzi e in modo assai meno 'raccontato,' si è evoluto nei secoli attraverso il tramandarsi disordinato di stili e tecniche apprese imitando. Tra queste la capacità di portare il pubblico a sé, catalizzando l'attenzione sul personaggio, che conduceva il pubblico a simpatizzare per l'Internari-Medea, a discapito di Paladini-Giasone;⁴⁹ o, ancora, nella *Mirra*, il giovane spettatore Ernesto Rossi a «dimenticare che Ciniro era suo padre» e pensare: «Stolto! Abbracciala!».⁵⁰

Dal lacunoso e ambizioso confronto tra queste due generazioni emerge con forza la consapevolezza della Ristori che, sul viale del tramonto, si interroga su cosa tramandare ai posteri. Essa – come i suoi contemporanei – devia la parabola discendente che ha investito gli artisti precedenti, flettendo la curva che l'avrebbe condannata alla leggenda. L'occasione di riflettere sulla propria arte e la pubblicazione dei propri studi sono la vera conquista generazionale.

Gli ultimi anni di vita di Carlotta Marchionni e Carolina Internari sono animati da grandi preoccupazioni umane e materiali, dettate dalla necessità di sopravvivere. Le morti stesse delle due attrici, di cui resta traccia nelle lettere di Antonio Ristori e della 'Gegia',⁵¹ lasciano scorgere lo spettro dell'ombra dalla quale i Grandi Attori intendono uscire: la morte dei guitti. Sia l'Internari, sia la Marchionni muoiono all'alba di una nuova Italia, unita, restando scolpite in quel prima del 1861, prima dell'Unità, prima del Grande Attore.

49. Cfr. *Milano. Teatro Re*, «I teatri», 1830, parte I, pp. 314-317.

50. E. ROSSI, *Studi drammatici e lettere autobiografiche*, precedute da un proemio di A. DE GOUBERNATIS, Firenze, Le Monnier, 1885, p. 48.

51. Cfr. lettera di Antonio Ristori a Adelaide Ristori, Firenze, 26 marzo 1859 e lettera di Teresa Bartolozzi [Gegia] a Adelaide Ristori, s.l., 8 maggio 1861, entrambe in MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*.

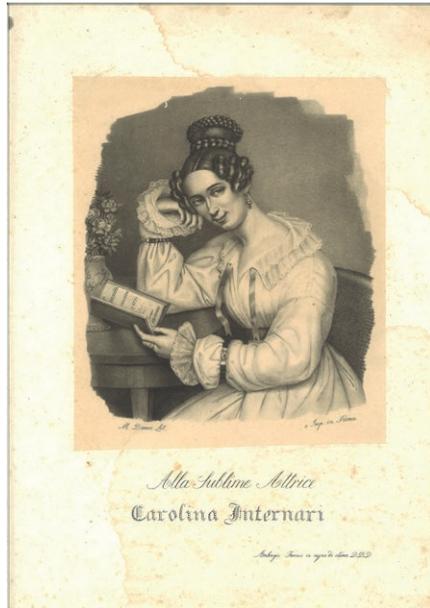


Fig. 1. Ambrogio Ferrari, *Alla sublime attrice Carolina Internari*, s.d., stampa (Roma, Biblioteca museo teatrale SIAE, inv. c13/044).



Fig. 2. *Carolina Internari*, 1842, stampa (Roma, Biblioteca museo teatrale SIAE, inv. c13/042 [riproduzione parziale]).

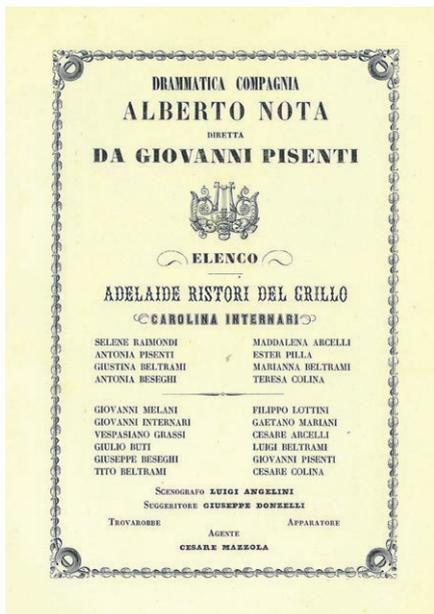


Fig. 3. Elenco della compagnia Alberto Nota diretta da Giovanni Pisenti, 1852 (Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, Fondo Adelaide Ristori).

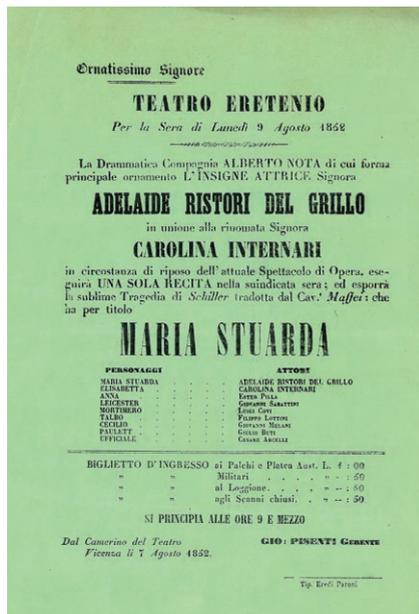


Fig. 4. Locandina dello spettacolo *Maria Stuarda* di Friedrich Schiller messo in scena dalla compagnia Alberto Nota il 9 agosto 1852 a Vicenza presso il Teatro Eretenio (Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, Fondo Adelaide Ristori, inv. RISPRS 33).



Fig. 5. Locandina dello spettacolo *Mirra* di Vittorio Alfieri messo in scena dalla compagnia Alberto Nota il 10 dicembre 1852 a Firenze presso il teatro del Cocomero (Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, Fondo Adelaide Ristori, inv. RISPRS 98).

FRANCESCA SIMONCINI

GENERAZIONI DI ATTORI. IL CARTEGGIO DI ADELAIDE
CON MADDALENA RISTORI E GLI AFFANNI DELLA
CAPOCOMICA

Mia carissima mamma
Pare impossibile.
Io scrivo come Sant'Agostino,
e tu ti lagni che non ti scrivo!
Da Catania ti ho mandato sempre notizie.
Di passaggio da Messina ti ho scritto.
Appena arrivata qui ti ho scritto di nuovo,
ed ora ti riscrivo.¹

Nel ricco giacimento del Fondo Adelaide Ristori del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova è conservato il carteggio di Antonio e Maddalena Ristori con la figlia Adelaide. Le 305 lettere del padre alla figlia, comprese nell'arco cronologico 1849-1861, anno della morte di Antonio, sono purtroppo prive di responsive, mentre l'epistolario tra Adelaide e la madre, che si estende dal 1851 al 1874, anno della morte di Maddalena, comprende 759 documenti, redatti con andamento regolare nel tempo e ben articolati tra missive e responsive: per la precisione sono 466 le lettere della madre alla figlia e 293 quelle di Adelaide alla madre.² Di questo cospicuo corpus epistolare sono state da me trascritte fino ad oggi 133 lettere, relative al carteggio del triennio comico 1862-1865. L'intenzione è però quella di portare presto a compimento l'operazione con una completa trascrizione dei documenti e dare a questi una dignitosa veste

1. Lettera di Adelaide Ristori a Maddalena Ristori, Palermo, 19 settembre 1864, Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, *Fondo Adelaide Ristori* (di seguito MBA, *Fondo Ristori*), *Corrispondenza*.

2. Colgo qui l'occasione per ringraziare Danila Parodi, Paola Lunardini e Gian Domenico Ricaldone, esperto personale del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, per la cordiale accoglienza e la pazienza con cui mi hanno assistita nelle ricerche. Un ringraziamento particolare va a Gian Domenico Ricaldone per aver favorito l'accesso alle carte d'archivio del *Fondo Ristori* e per gli utili consigli forniti.

editoriale. I motivi di interesse che già emergono da un primo sondaggio sono infatti molti e stratificati, come molti sono gli spunti offerti per ulteriori approfondimenti da condurre in maniera più estesa e capaci di aggiungere dirette e importanti informazioni sulle prassi artistiche e operative di Adelaide Ristori.

I genitori, come noto, erano infatti entrambi attori e, anche se il loro livello artistico non fu mai di primaria importanza, avevano speso in arte gran parte della loro esistenza e conseguentemente – come era prassi per ogni famiglia d'Arte dell'epoca – avevano avviato i figli, soprattutto la loro promettente primogenita, al mestiere.³ Il linguaggio che innerva tutto l'epistolario non è quindi esclusivamente quello di una ovvia confidenza privata ma anche quello degli affari teatrali, della quotidiana fatica del palcoscenico, della vita nomade di compagnia, delle solide e complesse relazioni tra attori, della consuetudine tra compagni d'Arte. In poche parole, la conversazione familiare, chiaramente presente, cede spesso il passo a quella squisitamente teatrale e il portato della professione, nella sua naturale trasmissione generazionale, si intreccia costantemente con la narrazione delle vicende private e familiari facendo di questo

3. Antonio Ristori (Capodistria, 5 marzo 1796-Firenze, 3 settembre 1861) e Maria Maddalena Pomatelli (Ferrara, 20 ottobre 1795-Firenze, 26 maggio 1874), attori modesti, militano in Compagnia Cavicchi quando, il 29 gennaio 1822, nasce Adelaide. Nel 1832 li troviamo con le figlie Adelaide e Carolina, entrambe impiegate nelle parti ingenue, nella mediocre Compagnia di Luigi Rosa e Pasquale Tranquilli dove recitano l'uno come generico, l'altra come madre e seconda donna. Nel triennio teatrale 1834-1836 la famiglia è scritturata in Compagnia di Giuseppe Moncalvo. Nel 1840 Antonio ed il figlio Enrico figurano come generici negli elenchi della Compagnia Reale Sarda dove Adelaide militava già dal 1837, scritturata per le parti di amorosa ingenua (Cfr. G. COSTETTI, *La Compagnia Reale Sarda e il teatro italiano dal 1821 al 1855*, Milano, Max Kantorowicz, 1893, pp. 127-128). Dal 1841 la famiglia Ristori è in Compagnia Romualdo Mascherpa dove Adelaide è prima attrice. Difficile capire l'esatto impiego di Maddalena mentre Antonio e il figlio Enrico ricoprono il ruolo di generici. Gli altri due fratelli di Adelaide, Cesare e Augusto, sono impiegati per le parti ingenue. Cfr. l'elenco di compagnia della Quaresima del 1842 riportato in L. RASI, *I Comici Italiani. Biografia, Bibliografia, Iconografia*, Firenze, Fratelli Bocca, 1897-1905, vol. I, p. 110 (voce *Mascherpa Romualdo*). La scrittura di Adelaide con Mascherpa si scioglie nel 1846 dopo una causa legale intentatele dal capocomico che non presta fede ai certificati di malattia presentati dalla prima attrice. Antonio ed Enrico rimangono probabilmente in compagnia. Dal carnevale del 1847 Adelaide passa nella Domeniconi-Coltellini come prima attrice assoluta con contratto biennale. Il padre, già dal 1846, è invece in Compagnia Tommaso Zocchi dove Adelaide, con il fratello Enrico, lo raggiunge nella stagione dell'autunno e del carnevale 1846-1847 in attesa dell'avvio del contratto con Luigi Domeniconi. Da allora, dopo quelle della madre di Adelaide, si perdono anche le tracce della militanza artistica di Antonio Ristori. Sparse notizie su Antonio e Maddalena Ristori sono rintracciabili in M.A. CAPRANICA DEL GRILLO, *La genealogia di Adelaide Ristori*, «Teatro archivio», 1884, 8, pp. 72-74; T. VIZIANO, *La Ristori. Vita romanzesca di una primadonna dell'Ottocento*, San Miniato (Pi), La conchiglia di Santiago, 2013, pp. 1-9. Si veda anche la voce *Ristori Antonio* in RASI, *I Comici Italiani*, cit., vol. III, pp. 362-363.

corpus documentario un caso, forse il vero caso esemplare, della storia di una famiglia d'Arte ottocentesca.

Ma non è soltanto la trasmissione generazionale del mestiere a emergere. Dalle lettere si sviluppano temi che vanno oltre il teatro e che investono argomenti di ampio respiro come quello della narrazione privata di sé, spesso raccontata in antitesi a quella pubblica,⁴ che Adelaide, con puntualità – direi quasi con ‘pungiglio’ cronachistico – riporta alla madre, affidando il riscontro dei suoi trionfi, nazionali e internazionali, ora alla brutale e numerica rendicontazione degli incassi, ora a descrizioni più diffuse, intime ed emotivamente vissute. Emerge inoltre, inevitabilmente, il tema del viaggio, condotto per mare e per terra, spesso subito, quasi sempre faticoso e avventuroso con i relativi timori e disagi che lo accompagnano, sia per chi lo vive in prima persona sia per chi attende notizie di approdi più o meno sicuri. C'è, inoltre, l'ansia per una comunicazione che si rivela talvolta fragile, spesso interrotta, condotta attraverso lettere che, percorrendo lunghi e tortuosi itinerari, si perdono, tardano ad arrivare, si accavallano tra loro e quindi vengono numerate e citate una ad una affinché il labile percorso di una comunicazione frantumata e lontana, ma che si pretende invece lineare e continua, non interrompa il suo filo e rimanga tempestiva, efficace e completa. E, ancora, c'è il racconto delle tournées, articolato attraverso le varie piazze e città visitate, ognuna diversa e a tratti descritta, soppesata per la sua accoglienza, per l'empatia che riesce a suscitare, per la sua ricettività. Non manca il racconto dei debutti, della riuscita dei copioni appena entrati in repertorio e allestiti in fretta durante il viaggio. C'è, infine, la storia della compagnia, della difficile conduzione di formazioni comiche che si scompongono e ricompongono in funzione dei presenti e dei futuri programmi di lavoro, del carattere o della qualità degli attori, delle loro esigenze e delle loro pretese.

Su quest'ultimo e unico aspetto, data l'impossibilità ad affrontarli tutti, concentreremo la nostra attenzione. Si tratta infatti di un terreno che mette in primo piano il lavoro, meno studiato, certamente meno esibito, di Adelaide Ristori colta nella sua veste di capocomico e direttrice di compagnia, posta nella

4. Sotto questo aspetto le lettere si segnalano come un opportuno ‘controcanto’ alle memorie pubblicate dall'attrice nel 1887 dopo aver abbandonato le scene (*Ricordi e studi artistici*, Torino-Napoli, L. Rioux e C., 1887; ediz. moderna cura di A. VALOROSO, Roma, Dino Audino, 2005). A differenza dei *Ricordi*, redatti a consuntivo di una gloriosa carriera retrospettivamente rivisitata con intenti mitopoietici, il racconto biografico si origina, in sede epistolare, attraverso il tono della immediata confidenza privata, si svolge dando conto del tempo reale degli avvenimenti vissuti e ne registra non solo l'ordinata sequenza, ma anche le immediate ricadute emotive e artistiche. Sulla pubblicazione delle memorie di Adelaide Ristori e sulla loro storia editoriale si veda il recente A. VALOROSO, *Adelaide Ristori e lo specchio della scrittura. Messinscena delle memorie di una diva dell'Ottocento*, Roma, Carocci, 2022.

condizione di dover scritturare attori, soprattutto attrici, con l'affanno di chi deve agire da lontano, mentre le tournées sono ancora in corso. Ciò che negli anni presi in esame sembra maggiormente preoccuparla è la ricerca di un'attrice giovane da inserire in formazioni già affiatate, che sappia affiancarla degnamente in scene importanti, senza però avanzare eccessive pretese contrattuali. Nell'attrice-capocomico domina la diffidenza, generata probabilmente da una scarsa fiducia riposta verso le più giovani artiste drammatiche. Le giungono numerose proposte, ma non sa decidersi. A più riprese, allora, chiede aiuto e consiglio alla madre. La pregressa esperienza di attrice di Maddalena, la ricca rete di rapporti che aveva saputo stabilire, e mantenere, con i vecchi compagni d'Arte, la stabile residenza a Firenze, dove frequenta abitualmente attori ormai a riposo e l'impresario del teatro Niccolini, Mariano Somigli, fanno di Maddalena una perfetta 'basista'. Maddalena è informata, pronta nell'esaudire le ripetute richieste della figlia, a dividerne maternamente le lamentele, sollecita e affidabile nell'eseguire i compiti assegnateli: «non ho mai dubitato che tu non eseguisca puntualmente le mie commissioni perché anzi sei esatta come il telegrafo»,⁵ le scrive la figlia il 20 settembre 1864 da Palermo.

Del resto, qualche anno prima, nel novembre del 1851, quando ancora i trionfi parigini di Adelaide dovevano compiersi, Maddalena aveva saputo rassicurare la figlia circa le qualità artistiche della sua più temuta rivale, la Rachel, che aveva visto recitare a Firenze al teatro del Cocomero (poi Niccolini):

Tutti sono dispiacenti che tu non abbi[a] sentito la Rascel [sic!]. Io ci fui con la madre Somigli che Mariano mi fece dare il passo, che si faceva la Fedra [...]; senti Adelaide merito ce n'è in lei non si può negare, ma il metodo Francese non mi piace perché urla immensamente e preferisco il vedere una tragedia da le nostre Italiane che da lei, un contorno poi di cani e impossibile, così dice chi se ne intende e dicano che ha riunito l'infimi comici per comparire lei; ti dirò che in quella sera vi fu applausi; ma non a furore come siamo avvezzi noi. Basta quando verrai ti racconterò.⁶

Ma torniamo agli affanni della capocomico per la composizione della sua compagnia. In una lettera scritta il 7 gennaio 1865 da Costantinopoli Adelaide confida alla madre le sue preoccupazioni: «adesso ci preoccupa la formazione di questa compagnia, cioè il rimpasto. Fra noi la parte più grande dell'arte nostra è composta di cani, e vi danno anche tanto da pensare per riunirne dei meno stucchi!».⁷

5. Lettera di Adelaide Ristori a Maddalena Ristori, Palermo, 20 settembre 1864, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*.

6. Lettera di Maddalena Ristori a Adelaide Ristori, Firenze, 20 novembre 1851, *ivi*.

7. Lettera di Adelaide Ristori a Maddalena Ristori, Costantinopoli, 7 gennaio 1865, *ivi*.

Nella lettera alla madre Adelaide Ristori non ne fa menzione, ma a rendere particolarmente complesso «il rimpasto» della compagnia, e più difficoltosa la selezione degli scritturati, dovette contribuire il progetto che i coniugi Capranica Del Grillo, con grande tenacia, coltivavano ormai da alcuni anni e che li avrebbe condotti, di lì a breve, a effettuare la prima trionfale tournée in Nord America. La tournée, che si svolse dal 20 settembre 1866 al 17 maggio 1867, aveva richiesto una lunga e difficile preparazione, ma ormai appariva imminente. Il 19 settembre 1865, infatti, pochi mesi dopo lo sfogo di Adelaide con la madre, Mauro Corticelli, amministratore della Compagnia Drammatica Italiana, firmò con l'impresario americano Grau un contratto già molto dettagliato.⁸ Ogni nuovo reclutamento avrebbe dovuto tener conto anche di questa lunga e impegnativa trasferta oltreoceano, una novità anche per i coniugi Capranica Del Grillo, abituati ormai da tempo a compiere lunghi giri artistici, ma limitatamente ai confini europei. Una preoccupazione in più dunque per la capocomico.

La ricerca di nuovi scritturati impegnò la Ristori soprattutto per le parti femminili. Pia Marchi,⁹ la amorosa giovane in compagnia, destinata ad avere

8. Sulla tournée si veda E. BUONACCORSI, *Adelaide Ristori in America (1866-1867). Manipolazione dell'opinione pubblica e industria teatrale in una tournée dell'Ottocento*, «Teatro archivio», 1981, 5, pp. 156-188; VIZIANO, *La Ristori. Vita romanzesca di una primadonna dell'Ottocento*, cit., pp. 133-136, 160-168, 207-244 ; F. SIMONCINI, *La consécration d'Adelaide Ristori aux États-Unis, entre tradition et modernité (1866-1868)*, «Chaiers de littérature française», 2020, 19, pp. 83-100. Di utile lettura, ma tendente soprattutto all'aneddotica, il libro di E. MONTAZIO, *La Ristori in America. Impressioni, aneddoti, narrazioni di un touriste*, Firenze, Tipografia e libreria teatrale Galletti, Romei e C., 1869 ora ristampato a cura di L. PASQUINI col titolo *Adelaide Ristori in America e a Cuba*, Lanciano (Ch), Rocco Carabba, 2015.

9. Pia Marchi (Vicenza, 13 novembre 1847-Roma, 29 aprile 1900), figlia d'arte, recita fin da bambina con i genitori Cesare e Carlotta Dones. Dopo aver ricevuto l'istruzione scolastica presso un collegio milanese, nel 1863, è scritturata come amorosa giovane da Adelaide Ristori. Segue la Grande Attrice in tournée a Parigi, Londra e Barcellona. Dal 1864 al 1879 è nella Compagnia Drammatica Lombarda di Alamanno Morelli dove recita come prima attrice. Con lo stesso ruolo lavora negli anni successivi nella Ciotti-Lavaggi (1870-1871) e nella Ciotti-Lavaggi-Marchi (1871-1873) amministrata e co-diretta dal padre Cesare. Passa quindi, dal 1873 al 1879, sempre come prima attrice, nella Bellotti-Bon n. 2 dove recita, fra gli altri, con Ermete Novelli. Dopo il fallimento e il conseguente suicidio di Bellotti-Bon rimane in compagnia con il marito, Luigi Monti, che ne era divenuto il direttore. Dal 1895 al 1900 è capocomico prima della Marchi-Maggi e soci poi della Marchi-Maggi-Della Guardia. Muore il 29 aprile 1900 all'età di 54 anni. Considerata tra le maggiori attrici della generazione successiva a quella di Adelaide Ristori, si distinse per un personale stile di recitazione venato da ironia che la fece eccellere nel genere comico. Per approfondimenti biografici sull'attrice si vedano: RASI, *I comici italiani*, cit., vol. II, pp. 74-76; C. ANTONA TRAVERSI, *Le dimenticate. Profili di attrici*, Torino, Formica, 1931, pp. 21-27; A. COLOMBERTI, *Dizionario Biografico degli attori italiani [...]*, a cura di A. BENTOGGIO, Roma, Bulzoni, 2009, vol. II, p. 384; E. AGOSTINI, *Pia Marchi*, voce in Archivio

un buon avvenire come prima attrice, non pareva intenzionata a rinnovare il contratto che l'aveva legata per un triennio alla Compagnia Drammatica Italiana. La sua fuoriuscita lasciava un vuoto difficile da colmare. Lo comprende, forse prima degli altri, Maddalena che, attenta ai movimenti della compagnia della figlia, chiede informazioni sullo scioglimento del contratto. In una lettera del 3 aprile 1863, Adelaide Ristori ne spiega così le cause:

Circa a quello che vuoi sapere riguardo alla figlia di Marchi ecco la verità, il resto è fantasia. Il padre Marchi senza dir nulla [...] ha scritturato sua figlia definitivamente con Morelli per l'anno venturo [...]. Cosa che ha fatto montare in furore Pezzana il quale ha speso e spanto fino ad ora per quella ragazza in vestiari, in educazione, in tutto e poi perché sa che la non è ancora capace a cuoprire il posto per cui l'hanno scritturata. Ha disperata la madre Marchi per vedersi forzata a separarsi dalla figlia e rende dolente la ragazza per andar via da questa compagnia per andare col padre e per trovarsi tanto poco esperta ancora in ciò che deve fare [...]. Che se ne vada o no dopo il suo triennio io non lo so, non essendone mai venuti in discorso. Farà quello che vorrà. Per noi ci è indifferente né ci lagnerissimo d'aver avuto una cattiva azione essendo nel suo diritto.¹⁰

Nonostante l'atteggiamento di sufficienza tenuto da Adelaide con la madre, rimpiazzare Pia Marchi in compagnia non sarà facile e la ricerca si rivelerà estenuante. Lo capisce presto, nel gennaio del 1864, anche la capocomiche che così, ancora in affanno, scrive da Torino:

Non ho ancora preso altre donne perché la signora Paladini con sua madre voleva 9000 fr. di paga!! La famiglia della famosa Rizzoli 30 fr. il giorno! Come si fa dico io a trattare su queste basi! Vi è una giovine qui che credo farà il caso mio, con una voce una figura ed una espressione proprio fatte per me e per quello che mi occorre. Appassionata per l'arte, che ha marito, ma per la grande smania di questa giovane la lascerebbe far carriera. Ma non ha vestiario... basta vedremo. Sarebbe, proprio al caso mio.¹¹

Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI), Firenze, Firenze University Press, 2020, <https://amati.unifi.it/S100?idattore=67> poi in ID., *Pia Marchi Maggi*, «Drammaturgia», xvii / n.s. 7, 2020, pp. 189-207; G. BRAVI, *Pia Marchi Maggi e la specializzazione comica femminile nel teatro di fine Ottocento*, «Arti dello spettacolo/Performing arts», vii, 2022, 8, pp. 75-87; della stessa autrice si veda anche *Evoluzione dei ruoli femminili nel teatro italiano dell'Ottocento: verso la Prima attrice comica*, tesi di dottorato in Storia delle arti e dello spettacolo, Università degli studi di Firenze, XXXII ciclo, 2020, tutor: prof.ssa Francesca Simoncini (in corso di stampa).

10. Lettera di Adelaide Ristori a Maddalena Ristori, Firenze, 20 settembre 1864, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*.

11. Lettera di Adelaide Ristori a Maddalena Ristori, Firenze, 18 gennaio 1864, *ivi*.

Non sappiamo a chi si riferisca Adelaide Ristori perché la trattativa non si concluderà; sarà invece Clelia Rizzoli¹² a essere scritturata «per tutte le parti di prima donna giovane e amorosa»¹³ a partire dal marzo 1864. La giovane attrice non incontra però né la simpatia né i favori della capocomico. Resisterà in compagnia appena un anno:

La Rizzolina è sempre la stessa, sfiatata, smorfiosa e buona da poco. Pel serio poi è insopportabile. L'anno venturo se ne va [...]. Sto cercando di rimpiazzarla. Fa sapere a tutti che Majeroni le ha telegrafato se vuol andare con lui sotto la Cazzola con 6000 fr. di paga ed una serata di 1000 fr. Io non lo credo. Povero Majeroni se dovesse scritturarla per altro che per ingenua! Non ha memoria, non petto, non vestiario e non capacità. Smorfiosa e null'altro.¹⁴

Altre attrici vengono passate in rassegna ma nessuna sembra soddisfare le esigenze della capocomico: «La Patti mi converrebbe ma ha un padre e una madre che non fanno nulla e che ci costerebbero un orrore con i nostri viaggi».¹⁵ Le ricerche, incalzanti e improduttive, coinvolgono sempre di più Maddalena: «stammi in traccia di questa amorosa»,¹⁶ le scrive Adelaide, da Alessandria d'Egitto, il 21 novembre 1864. Nel febbraio del 1865, alle soglie del nuovo anno comico, il nodo non si è ancora sciolto. Così scrive Adelaide da Napoli:

12. Clelia Rizzoli figura negli elenchi della Compagnia Drammatica Italiana a partire dal marzo 1864. Nei cartelloni dei teatri, pubblicati in occasione delle rappresentazioni di Adelaide Ristori per l'anno comico 1864-1865, il suo nome appare in posizione di rilievo, centrale e a caratteri cubitali, subito sotto quello di Adelaide Ristori, stampato in corpo maggiore (cfr. I cartelloni del teatro Apollo di Roma del 28 marzo 1864, del teatro Bellini di Palermo del 2 giugno 1864, del Real Teatro Vittorio Emanuele di Messina del 6 giugno 1864). Dal contratto di scrittura, stipulato a Torino il 27 gennaio 1864, la Rizzoli risulta impegnata «per tutte le parti di prima donna giovane e amorosa» dalla Quaresima 1864 al Carnevale 1867 insieme allo zio Cesare, impiegato per le parti di «generico primario ed altre parti primarie». Il contratto dovette però subire una brusca interruzione poiché nei cartelloni teatrali dell'anno comico successivo, quello del 1865-1866, il suo nome non compare più, sostituito da quello di Carolina Caracciolo-Ajudi che, dalla Quaresima del 1865 al Carnevale del 1867, è scritturata come «seconda donna e madre». A sostituire Clelia Rizzoli nelle parti di prima attrice giovane fu Annina Zanon scritturata dalla Quaresima del 1865 al Carnevale del 1868 per le parti di «prima donna giovane e prima amorosa». I cartelloni teatrali e i contratti di scrittura cui faccio riferimento sono conservati, e sono stati da me consultati, presso MBA, *Fondo Ristori*.

13. Il contratto di scrittura è conservato presso MBA, *Fondo Ristori, Scritture*, n. 64.

14. Lettera di Adelaide Ristori a Maddalena Ristori, Palermo, 20 settembre 1864, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*.

15. Lettera di Adelaide Ristori a Maddalena Ristori, Alessandria d'Egitto, 1° novembre 1864, *ivi*.

16. Lettera di Adelaide Ristori a Maddalena Ristori, Alessandria d'Egitto, 21 novembre 1864, *ivi*.

Fammi il piacere di dirmi subito che cosa sono marito e moglie Cerini che credo siano a Firenze, che statura hanno, che figura e quale abilità hanno così pure [...] per suggeritore un certo Ninfa Priuli figlio di quel capo-comico Ninfa Priuli morto poco fa. Ha una moglie. Dimmi che cosa sono.¹⁷

Sollecita e puntuale la madre risponde:

Appena che in questo punto ho avuto la cara tua mi affretto a risponderti per informarti di ciò che mi chiedi. I Cerini sono a Firenze con Internari all'Alfieri, ma non so come te li abbiano esibiti mentre è già da un mese che sono scritturati con Sivori che fa compagnia, ma non so se anche fosse stati liberi faceva per te; perché il giorno di S. Antonio li 17 gennaio fui invitata a pranzo dal Sivori [...] e vi era anche questo Cerini. È magrino e non molto grande, la moglie piccola, mi dicono, perché aveva partorito e non v'era, ma però non sono di gran abilità, così mi dissero, e poi con la scarsezza di morosi, ora quasi in fine di Carnevale non aveva scrittura [...]. Mi pare che ti offrono questi corrispondenti certi Rostii [...] che al fianco tuo ci vole abilità e figura [...]. Questa moglie di Ninfa chissà cosa sarà perché sai che questi giovani si maritano anche con delle ganze e poi le scritturano e le fanno passare per attrici. Dunque è meglio che aspetti quando sarai a Firenze che se vorrai informazioni di attori vi sono tanti comici che te le potranno dare e non resterai ingannata.¹⁸

Date le premesse anche l'affare con i coniugi Cerini sfuma. A subentrare è un'altra coppia. Stavolta si tratta di madre e figlia, Antonietta e Annina Zanon,¹⁹ effettivamente poi scritturate dalla Quaresima del 1865, l'una come «prima donna giovane e prima amorosa», l'altra come semplice generica. Le informazioni di Maddalena non erano state però incoraggianti:

Ecco le conferme sincere che ebbi delle due Zannone [...]. La ragazza è piccola, non brutta, ma [...] con voce troppo chiara, la madre è vecchia e piccola; fu a

17. Lettera di Adelaide Ristori a Maddalena Ristori, Napoli, 3 febbraio 1865, ivi.

18. Lettera di Maddalena Ristori a Adelaide Ristori, Firenze, 7 febbraio 1865, ivi.

19. Annina e Antonietta Zanon figurano nella formazione della Compagnia Drammatica Italiana in alcuni cartelloni teatrali conservati nel *Fondo Ristori* del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, e.g. il cartellone del teatro Valle di Roma per la stagione di carnevale 1865-1866. Presso lo stesso fondo è consultabile anche il contratto, datato 28 febbraio 1865, che lega «Annina Zanon e i coniugi Vincenzo e Antonietta Zanon» alla Compagnia Drammatica Italiana per un triennio comico, dalla quaresima del 1865 al carnevale del 1868. Annina è scritturata per «le parti di prima donna giovane, prima amorosa e altre parti primarie», mentre i genitori, Vincenzo e Antonietta, «per tutte le parti di generici». Anche in questo caso però, come in quello di Clelia Rizzoli, il contratto deve essersi interrotto anzitempo poiché la famiglia Zanon non fece parte della formazione che il 1° settembre 1866 salpò da Brest per New York. Sulla formazione comica che partì per la tournée negli Stati Uniti cfr. SIMONCINI, *La consécration d'Adelaide Ristori aux États-Unis, entre tradition et modernité (1866-1868)*, cit.

trovarmi conoscendomi fino che eravamo con Zocchi a Treviso il primo anno che vi era anche suo marito vivo. Chi è stato quel caro corrispondente che te l'ha esibita per serva? È appena buona nella tua compagnia per seconda caratteristica. Sono quasi sempre a spasso in Firenze e anzi ora sono in un piccolo paese a fare il Carnevale [...]. Altre informazioni delle Zannoni, che qui non le hanno volute, né alla Piazza Vecchia, né Gagliardi che ha fatto compagnia e mi dice questa persona che la madre può dimettere di recitare e che la figlia ha una figura esile e una spalla un poco alzata e che sarebbe appena buona per una seconda morosina; ecco le più recenti informazioni, non di persone dell'arte, ma da uno che li ha fatti scritturare con i dilettanti di un piccolo paese, che sai che per quelli tutto serve.²⁰

La situazione appare sconfortante. Adelaide ne deve essere stata particolarmente preoccupata poiché la sua prima tournée negli Stati Uniti diventava sempre più imminente. La necessità e la ristrettezza dei tempi spingono la capocomico ad allargare il raggio delle sue ricerche. Si rivolge dunque a un'altra attrice della generazione a lei precedente, Carolina Gabusi Malfatti²¹ che, ritirata dalle scene, dal 1851 insegnava recitazione, prima alla Accademia Filodrammatica di Torino, poi privatamente. Era una maestra stimata e apprezzata e tra i suoi allievi può vantare, per citare solo i più famosi, Giovanni Emanuel e Giacinta Pezzana che su di lei scrisse una breve biografia. La richiesta, pressante, è sempre la stessa. Questa la risposta dell'ex attrice e maestra datata 6 gennaio 1865:

Cara Adelaide

Soltanto questa mattina ricevei la carissima tua lettera in data del 26 dicembre. Io mi affretto a risponderti temendo che tu abbia a partire da Costantinopoli prima che ti giunga questa mia. Circa alle giovani che mi chiedi, una è quella di cui ti inviai il ritratto. Questa è M.a Leotard la quale per le sue vicende, non comuni, e di cui a miglior tempo te ne farò il racconto, vorrebbe darsi all'arte. Esordì qui al Teatro Carignano

20. Lettera di Maddalena Ristori a Adelaide Ristori, Firenze, 21 gennaio 1865, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*.

21. Figlia di un macchinista teatrale, Carolina Gabusi Malfatti nacque a Piacenza nel 1809. Fu scritturata col padre nella Compagnia Reale di Napoli diretta da Fabbrichesi. Dopo tre anni passò in quella di Bazzi e Righetti che divenne più tardi la Compagnia Reale Sarda dove la Malfatti militò come generica. Nel 1851 venne nominata maestra nell'Accademia Filodrammatica di Torino. Ebbe come allieve Adelaide Tesserò, Luigia Robotti e altre giovani che divennero poi famose prime attrici. Licenziata dall'Accademia continuò privatamente a insegnare a giovani dilettanti che ebbero poi successo. Tra questi Giovanni Emanuel e Giacinta Pezzana. Nel 1859 fondò il Comitato femminile per il soccorso ai feriti di guerra. Morì a Torino ultraottuagenaria. Su di lei si vedano G. PEZZANA, *Carolina Gabusi-Malfatti, Cenni biografici dell'allieva Giacinta Pezzana*, Torino, Stamperia Reale della Ditta G.B. Paravia, 1893 e RASI, *I Comici Italiani*, cit., vol. III, pp. 60-61.

con la parte di prima donna [...] e piacque moltissimo [...]. Parla l'inglese, lo spagnolo, ed è capace di recitarti anche in francese. Desiderando entrare nell'Arte non vi sarebbe niente di meglio che venire sotto alla Maestra dei Maestri. Alta quanto te, e come vedi bella: con una voglia prepotente di fare; bella voce e bel pianto. L'altra giovane io l'ho, che potrà servirti, dimmi per qual epoca ne avresti di bisogno, e dove vai.²²

Passato poco più di un mese la maestra ancora raccomanda affettuosamente l'allieva esaltandone le qualità e ponendosi come intermediaria tra la giovane attrice e la capocomicca:

Cara Adelaide

Feci leggere la tua lettera alla Signora Leotard la quale amando di dedicarsi all'arte [...] amerebbe entrare nella tua Compagnia, acciò studiare ed avere sotto agli occhi un gran modello come tu sei [...]. Ernesto Rossi l'intese [...] e voleva scritturarla subito ma essendo in casa mia, e mia scolara, accettò il mio consiglio e [...] preferirebbe venire con te.²³

La giovane e preparata allieva di Carolina Malfatti fu effettivamente scritturata da Adelaide Ristori a partire dal primo giorno di Quaresima del 1865, ma la sua permanenza in compagnia non oltrepassò l'anno comico.²⁴ Anche lei, come tutte le altre attrici citate e sdegnosamente ricusate dalla capocomicca, non fece parte della spedizione che partì per la tournée nordamericana.

Per concludere questo breve discorso epistolare, che molto più lungo avrebbe potuto essere, sono per ora almeno due le considerazioni che possiamo avanzare su questo caso di studio, l'unico che per motivi di spazio abbiamo potuto finora enucleare dal ricco carteggio consultato. Sono ipotesi ancora aperte e da verificare. La prima è che alle soglie della prima tournée statunitense le modalità con cui Adelaide Ristori costruiva le sue compagnie erano ancora ben radicate nel vecchio, consolidato sistema della tradizione del teatro ottocentesco italiano e nelle consuete prassi messe in atto da ogni famiglia d'arte. La seconda, che a noi qui più interessa e che sembra contraddire la prima, riguarda invece il rapporto artistico, evidentemente difficile, sicuramente mancato, tra

22. Lettera di Carolina Malfatti a Adelaide Ristori, Torino, 6 gennaio 1865, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*.

23. Lettera di Carolina Malfatti a Adelaide Ristori, Torino, 20 febbraio 1865, *ivi*.

24. Silvia Leotard figura negli elenchi della Compagnia Drammatica Italiana e nei cartelloni teatrali dell'anno comico 1865-1866 conservati presso il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova (cfr. Cartelloni del teatro Valle di Roma datati 7 e 15 dicembre 1865). Presso lo stesso fondo è consultabile anche il contratto, datato 25 febbraio 1865, che obbliga l'attrice, dalla quaresima del 1865 al carnevale del 1866, a «recitare tutte le parti ad esclusione delle ultime che alla direttrice Signora Adelaide Ristori o da chi sarà destinato a rimpiazzarla le verranno assegnate».

la Ristori e le giovani attrici di nuova generazione. Di queste, anche quando soggette a temporanea scrittura in compagnia, la capocomico poco si fidava e poco si curava, rinunciando a esercitare verso di loro una sia pur velata forma di pedagogia teatrale. L'insoddisfazione di Adelaide Ristori, ripetutamente manifestata in questi anni alla madre, potrebbe allora adombrare, e quindi parzialmente anticipare, un disagio, poi di fatto esplicitato, nei confronti delle attrici di nuova generazione con cui la Ristori non avvertiva continuità di formazione ed empatia artistica. Ormai unificata l'Italia, tramontata l'esperienza delle compagnie stabili, sopiti gli ideali risorgimentali che avevano coinvolto anche gli attori nell'utopia di una proposta culturale nazionale, sembra già precocemente prefigurarsi un'incolmabile interruzione nella trasmissione del sapere attorico, divenuta difficile ad attuarsi. La frattura, come è stato notato, sia pur consumandosi all'interno di un sistema teatrale che mantiene solide le sue strutture di base, acquista piena evidenza un ventennio dopo, negli anni Ottanta del secolo, con l'irruento avanzarsi sulla scena della generazione degli attori-mattatori e di Eleonora Duse in particolare.²⁵ L'atteggiamento, sprezzante e sfiduciato, con cui Adelaide Ristori gestisce il reclutamento delle giovani attrici in compagnia ne fa però già individuare i prodromi.

Allieva grata e devota della 'maestra' Carlotta Marchionni, costante nel mantenere i rapporti con l'altra grande primattrice che l'aveva preceduta, Carolina Internari,²⁶ la Ristori sembra riluttante a esercitare un analogo magistero. La scelta di fare di sé un'artista 'mondiale', la conseguente obbligata, continua e faticosa itineranza, la necessità di comporre e scomporre le compagnie in funzione delle tournées estere, che imposero ritmi frenetici e riduzioni e ridefinizioni di organico, le impedirono forse di perpetuare quella che fino a qualche anno prima era stata l'artigianale trasmissione del mestiere. Se ne lamenta l'attrice-manager, probabilmente inconsapevole di aver in prima persona determinato, con la sua nuova visione imprenditoriale dell'arte teatrale, il tramonto di quei più lenti e sedimentabili meccanismi artigianali propri del vecchio capocomicato. Questi però avevano invece consentito, a chi li aveva praticati, anche di attuare una costante forma di 'pedagogia militante' verso i più giovani compagni d'Arte. Anche Adelaide, in gioventù, ne aveva usufruito e ne aveva tratto indiscutibile vantaggio.

25. Sulle complesse e difficilmente decifrabili differenze stilistiche generazionali relative all'arte della recitazione e su alcuni giudizi di Adelaide Ristori relativi alla recitazione di attori e attrici che calcarono le scene dopo il suo ritiro rimando alle acute considerazioni leggibili in M. SCHINO, *Il teatro di Eleonora Duse. Nuova edizione riveduta e ampliata*, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 86-113.

26. Si veda in proposito, in questo stesso volume, il contributo di G. BRAVI, *Le 'maestre' di Adelaide Ristori: tracce di una trasmissione generazionale del mestiere*.

RAFFAELLA DI TIZIO

FANNY SADOWSKI: UNA RIVALE DELLA RISTORI*

1. *Un problema di memoria*

Anche se spesso omessa nelle ricapitolazioni dei più grandi nomi del teatro ottocentesco, Fanny Sadowski è stata una delle maggiori attrici del suo tempo. Nel 1888 Leone Fortis, che nel 1852 aveva scritto per lei *Cuore ed Arte*, non esita a paragonarla a Eleonora Duse, allora nel pieno della sua carriera. Oltre a sottolineare direttamente alcune somiglianze, scrive per la Sadowski quello che poi spesso si dirà della più famosa collega: che non era un'attrice, e che non era paragonabile a nessuna

Eppure non era una bellezza – nel senso accademico della parola – eppure la sua recitazione non era correttissima – eppure gli artificj dell'arte li curava poco – si può dire che non fosse una comica. – Ma aveva elegante e slanciata la figura, nobilissimo il portamento, e un insieme di dama e di straniera così nuovo, così insolito che ti colpiva. – Non la si poteva paragonare a nessuna delle altre celebri attrici sue contemporanee. – Era lei.¹

Simile, spiega, è il loro «individualismo artistico»,² la padronanza di uno stile personale ed efficace. Per la Duse si parlava allora di tratti 'nevrotici', la Sadowski aveva invece nel suo recitare un carattere di 'fantasticaggine'. Era un modo di provare a descrivere modalità di azione scenica nuove e difficilmente definibili, per cui mancavano parole precise, e che però sembravano fare l'essenza della diversa arte delle due attrici:

* L'articolo riprende la relazione *Fanny Sadowski: "Una rivale della Ristori". Strategie artistiche a confronto*, presentata in occasione del convegno *Adelaide Ristori e il Grande Attore. Radicamento, adattamento ed esportazione di una tradizione* (Genova, 2-4 novembre 2022, Milano, 10 novembre 2022).

1. L. FORTIS, *Prefazione a Cuore ed Arte*, in ID., *Drammi*, Milano, Civelli, 1888, p. 309.

2. Ibid.

Nelle parti, dirò così, fantastiche, era ciò che la Duse è in *Francillon* – ove la nevrosi prevale – insuperabile. – Ci metteva del suo ciò che nessun autore poteva mettere nel proprio personaggio – un certo smarrimento del volto, un certo languore della persona, un certo lampeggio dello sguardo – l'aria, la *ligne* – tutta sé stessa. [...] Al pari della Duse fu molto discussa – ebbe ammiratori entusiasti – e critici fieri. – Come donna e come artista segnò un solco luminoso lungo il suo passaggio. – Il suo fascino fisico era pari al suo fascino artistico. – Non lo si discuteva, lo si subiva.³

Figlia della tirolese Isabella Tacchi e di un capitano polacco al servizio dell'Austria (da qui il fascino esotico che sembra circondarla), la Sadowski era entrata in Arte con Gustavo Modena dopo aver recitato a Padova in compagnie filodrammatiche. Fu nella sua Compagnia dei Giovani, recitando con lui e con Tommaso Salvini, poi divenne Prima Attrice della Compagnia Drammatica Lombarda.⁴ Giunta a maturità artistica era lodata tanto per la libertà dai tecnicismi e l'uso sapiente della voce, che per la sua bellezza. Fortis parla per lei più di fascino che di tratti esteticamente canonici: la sua avvenenza, che molti ricordano, non era evidente nella vita privata come sulla scena.⁵ Ma sul palcoscenico era così invadente da essere a volte ricordata come tratto principale della sua recitazione, offuscando il ricordo delle sue abilità interpretative.

Secondo Antonio Colomberti, che la ebbe in compagnia a Napoli, «fu una delle migliori attrici della sua epoca».⁶ Potrebbe sembrare un parere di parte, se non fosse condiviso da Luigi Rasi, che a sua volta la presenta come «una delle maggiori attrici italiane».⁷ Ma se questi dati corrispondono al vero, perché la Sadowski non è al centro della memoria teatrale italiana?

Una prima risposta è nella sua biografia. Fortis nel 1888 parla al passato, eppure la Sadowski è allora viva e attiva. L'autore stesso l'ha incontrata pochi anni prima al teatro del Fondo, dove voleva affittare un palchetto: a soprintendere la vendita, racconta, c'era una donna curva, trascurata nel vestire (un

3. Ivi, pp. 309-310.

4. Per una biografia completa rimando a R. DI TIZIO, *Sadowski, Fanny*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2017, vol. 89, pp. 579-581. Si veda inoltre il recente volume ID., *Prima della Duse. L'arte teatrale di Fanny Sadowski rivale di Adelaide Ristori. Studi e documenti*, Pescara, Ianieri, 2023.

5. Cfr. P. BETTOLI, *Una dimenticata*, «La perseveranza», 3 gennaio 1905. Ma sulla bellezza della Sadowski si vedano anche le fotografie del *Fondo Salvini* del Museo dell'Attore di Genova (figg. 1-2), per cui ringrazio, come per le altre immagini di questo saggio, l'archivista Gian Domenico Ricaldone.

6. 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, vol. II, p. 513.

7. L. RASI, *I comici italiani. Biografia, Bibliografia, Iconografia*, Firenze, Bocca-Lumachi, 1897-1905, vol. II, pp. 473-476: 473.

tratto su cui si dovrà tornare), che annusava tabacco, dall'apparenza più vecchia della sua età. «In Fanny Sadowski – scrive, per averla vista così diversa dall'attrice di cui ricorda il fascino – la donna sopravvive da molti anni all'artista».⁸ La vita teatrale della Sadowski non è in realtà conclusa, ma il suo lavoro, in parte dal 1867 e poi del tutto dal 1870, è diventato principalmente quello di impresaria. Ed è così lontana dal periodo della sua massima gloria teatrale che già nel 1886, prima di compiere sessant'anni, si è guadagnata un posto nel volume che Giuseppe Costetti ha dedicato a *I dimenticati vivi della scena italiana*.⁹ L'arco della sua attività di attrice – che 'fiorisce', dice il Rasi, dal 1845 al 1865 –¹⁰ è stato quindi relativamente breve, e forse non sufficiente al sedimentarsi di una memoria duratura.

Alla difficoltà di mettere a fuoco il peso del suo agire artistico contribuisce il fatto che non è stato individuato, a oggi, un archivio Sadowski,¹¹ un fondo ricco di documenti come è quello di Adelaide Ristori, attrice che nella sua lunga parabola artistica ha agito anche in funzione del ricordo. Di questi aspetti non sembra che la Sadowski amasse occuparsi: Gaspare Di Martino, suo estimatore, alla sua morte la loda, tra l'altro, per essere stata «un mirabile esempio di serietà e rettitudine artistica, nel senso specialmente, che da quando ha stabilito di staccarsi dal teatro come attrice, di nulla più ha voluto occuparsi, di niente ingerirsi, né, come le sarebbe stato facile, far pesare la sua parola, la sua opinione, il suo metodo recitativo sulle cose e sugli studii del teatro, dal 1870 in qua».¹² La Sadowski non ha lavorato sulla comunicazione, sulla pubblicità e sul racconto del proprio lavoro, come diventerà tipico dei grandi attori del tempo: come Modena, di lei si ricorderà piuttosto l'uso di vesti modeste (fuori scena, ma anche spesso sul palco), o il carattere ribelle e indipendente. La sua è un'immagine di donna molto diversa da quella che, negli stessi anni, verrà resa famosa dalla più celebre Ristori.¹³

Ed è proprio la fama della Ristori, probabilmente, una delle ragioni del troppo rapido sbiadire nel tempo dell'immagine di Fanny Sadowski.

8. FORTIS, *Prefazione a Cuore ed Arte*, cit., p. 310.

9. Cfr. G. COSTETTI, *Fanny Sadowski*, in ID., *I dimenticati vivi della scena italiana*, Roma, Stabilimento grafico della Tribuna, pp. 50-63.

10. Cfr. RASI, *I comici italiani*, cit., p. 473.

11. Su di lei ci sono sparsi documenti, come quelli della *Raccolta teatrale Luigi Rasi*, custoditi dalla Biblioteca museo teatrale SIAE, o degli archivi dei teatri napoletani di cui è stata impresaria, come il teatro del Fondo. Rasi aveva fatto parte all'inizio degli anni Settanta dell'Ottocento delle compagnie di Cesare Rossi e di Luigi Monti, entrambe gestite a Napoli da Fanny Sadowski. Cfr. L. MANCINI, *Luigi Rasi. La declamazione come scienza nuova*, Milano, Mimesis, 2021, p. 14.

12. G. DI MARTINO, *Fanny Sadowski*, «Il proscenio», XIV, 1906, 34, pp. 1-2: 1.

13. Cfr. G. CIOTTI CAVALLETTO, *Attrici e società nell'Ottocento italiano*, Milano, Mursia, 1978.

2. Capovolgere la prospettiva

In una nota biografica del volume dedicato a Giacinta Pezzana, Laura Mariani ha descritto la Sadowski come l'«artista di riferimento prima della Ristori».¹⁴ È un'indicazione preziosa, che servirà di orientamento. La Pezzana nel novembre 1906 aveva assistito all'agonia dell'attrice: all'amica Sibilla Aleramo aveva scritto che la Sadowski, festeggiata e lodata a Napoli per molti anni, era infine morta «povera... poverissima» e che anzi «era già morta da 30 anni nel ricordo di questo pubblico che aveva delirato per lei!». Raccontandone la gloria, non aveva esitato a definire questa attrice, a cui si sentiva simile per carattere, «Rivale alla Ristori».¹⁵

L'attrice-marchesa era morta il 2 ottobre: in novembre «Il mondo artistico» scrisse che scompariva, poco dopo la Ristori, «un'altra grande attrice italiana, la Sadowsky che fu ai suoi tempi quanto la Ristori ammirata come una dea e festeggiata come una regina».¹⁶ «Una rivale della Ristori» è anche il titolo con cui si aprono alcune pagine dedicate da Giuseppe Cauda a Fanny Sadowski, dove si legge che «mentre Adelaide Ristori destava ovunque grande fanatismo e veniva proclamata regina, un'altra artista riusciva a sollevare l'entusiasmo dei pubblici e ad ottenere consacrazione della celebrità».¹⁷ Come è canonico, per evidenziare l'importanza di un'attrice considerata minore, si costruisce il paragone con un esempio ritenuto maggiore, noto a tutti e di sicura fama. Qui vorrei provare a fare l'opposto, osservando la Ristori (fig. 3) in controluce rispetto a questa sua contemporanea stimata e lodata, ma un po' presto dimenticata. Per rovesciare l'immagine non occorre alcuna forzatura: basterà scegliere un preciso contesto, dando all'analisi un focus geografico. Il primato della Ristori, stabilito a forza di successi artistici, non fu incontrastato. Mentre grazie alle sue tournée veniva riconosciuta regina entro e oltre il continente europeo, a Napoli le cose stavano diversamente. Napoli era il regno di Fanny Sadowski.

Le cronache non mancheranno di confrontare la Ristori e la Sadowski al momento delle loro morti, avvenute a poche settimane di distanza (il 9 otto-

14. L. MARIANI, *L'attrice del cuore. Storia di Giacinta Pezzana attraverso le lettere*, Firenze, Le Lettere, 2005, p. 611.

15. Lettera di Giacinta Pezzana a Sibilla Aleramo, Napoli, 3 novembre 1906, trascritta ivi, pp. 406-407: 407.

16. «Il mondo artistico», XL, 1906, 17-18, pp. 2-3, Roma, Biblioteca museo teatrale Burcardo, *Raccolta Rasi*. Le oscillazioni nella grafia del cognome sono tipiche della Sadowski, e non hanno facilitato la ricerca storica sul suo conto.

17. G. CAUDA, *Nel regno dei comici. Aneddoti. Ricordi. Impressioni. Indiscretezze*, Chieri, Asteano & Bertello, 1912, pp. 21-25: 21.

bre la Ristori a Roma, il 2 novembre a Napoli la Sadowski). Ma il paragone era diventato argomento comune molti anni prima, quando la Ristori, forte dei successi parigini e della vittoria sulla Rachel nel repertorio tragico, provò a conquistare un'altra capitale teatrale, quella Napoli che nell'Ottocento era una delle grandi città europee, per numero di abitanti e per la sua vita culturale.¹⁸ Napoli aveva allora un suo «tempio della prosa», «sovvenzionato dal governo borbonico»:¹⁹ il teatro dei Fiorentini, dove la Sadowski recitava con successo dal 1854, scritturata da Adamo Alberti e Colomberti. Nel 1855, mentre la Ristori si affermava a Parigi, inaugurando la fase delle grandi tournée all'estero con il supporto del marchese Giuliano Capranica del Grillo, che aveva sposato nel 1847, la Sadowski sposava (forse in seconde nozze) il nobile napoletano Vincenzo di Santorelli, scegliendo vita stanziale. Le due attrici, dalle diverse carriere, sono accomunate dal matrimonio 'nobilitante' (anche se la centralità della famiglia Capranica non sembra paragonabile al minore ruolo sociale del Santorelli),²⁰ un'ascesa sociale che non volle dire la rinuncia alle scene. Differenti erano le origini – figlia d'arte la Ristori, arrivata al primo grande riconoscimento di carriera con l'ingresso, nel 1837, nella Compagnia Reale Sarda – dilettante, come si è detto, la Sadowski, scritturata nel 1843 dal Modena (e forse legate alle origini saranno in parte le successive scelte di vita, di stanzialità e nomadismo). Nata a Mantova nel 1826, la Sadowski lascerà le scene nel 1870, continuando l'attività di impresaria fino al 1879. La Ristori, del 1822, continuerà a recitare fino al 1885 – scelta legata forse alla tipologia di testi in cui eccellevano, anche se alla più famosa attrice non mancò il sospetto che la rivale, su cui fece indagare un amico, si fosse tolta qualche anno.²¹ Più rilevanti delle coincidenze biografiche saranno per questa analisi gli incontri reali,

18. La città attraeva allora molti illustri viaggiatori, cfr. ad es. H.C. ANDERSEN, *Un mondo diverso. Diari di viaggio da Napoli*, a cura di B. BERNI, Napoli, Lagella, 2021. Ma cfr. anche T. VIZIANO, *Dall'Europa a Napoli: Adelaide Ristori*, in *Il teatro Mercadante, la storia, il restauro*, Napoli, Electa, 1990, pp. 165-191, che ricorda anche la presenza di Alexandre Dumas e che «Napoli aveva, allora, 500mila abitanti, una decina di teatri in gran parte dedicati alla musica, 2000 caffè e mille società serali» (ivi, p. 165).

19. Ibid.

20. Lo stato nobiliare del Sartorelli è incerto: nei documenti e nei resoconti biografici si trova di volta in volta descritto come cavaliere, marchese, o principe – forse per una progressiva assunzione di titoli di famiglia. Ernesto Rossi ha scritto ad esempio nelle sue memorie di un 'Cav. Sartorelli', accusando la Sadowski di un matrimonio scelto 'per emulazione' della Ristori. Cfr. V. SCOTTI, *Fanny Sadowsky*, «Arte drammatica», 10 novembre 1906.

21. Cfr. VIZIANO, *Dall'Europa a Napoli*, cit., p. 171. Sembra confermare l'illazione la data di nascita attribuita alla Sadowski da Colomberti (*Dizionario biografico degli attori italiani*, cit.), 1822, ma l'attrice stessa, dettando le sue memorie per Roux, confermò il 1826.

diretti e indiretti, tra le due attrici – tra le tournée napoletane della Ristori, e alcune scelte di repertorio.

3. *Adelaide Ristori: una rivale di Fanny Sadowski*

Il primo viaggio di Adelaide Ristori a Napoli avviene tra il 10 dicembre e il 5 febbraio 1857. In città c'è grande attesa per l'attrice italiana che ha conquistato Parigi e i palchi dei teatri sono prenotati da mesi.²² Il debutto, con *Medea* di Legouvé, è un trionfo. Il pubblico la acclama anche in *Pia de' Tolomei*²³ ed è colpito dalla sua Mirandolina. La Ristori non convince però sempre allo stesso modo quando (con testi come *Maria la schiava*, recitato insieme a *La tutrice* di Scribe) dalle altezze della tragedia 'discende' nel dramma.²⁴ Se a Parigi si era aperto un dibattito sulla sua arte in confronto a quella della Rachel, a Napoli è inevitabile il paragone con la Sadowski, che in questo genere eccelle. I giornali creano veri e propri schieramenti: è sempre pro Ristori, che incensa di lodi, «L'Omnibus» – ma «L'Omnibus» è il giornale di Vincenzo Torelli, e Torelli, con pochi altri della Società dei teatri di Napoli, è il principale promotore della tournée. È stato lui a decidere di chiamare a Napoli la Ristori dopo i trionfi parigini (con l'intermediazione iniziale dell'attrice Giuseppina Zuanetti), ed è riuscito a riservarsi una percentuale sui guadagni. Con la Sadowski (o con le imprese locali, come chioserà scherzosamente «Il Birrichino»)²⁵ si schiera invece «Il teatro», dove si potrà leggere che la Ristori è «una grande attrice con alcuni difetti»,²⁶ incensata con lodi esageratissime. Non convincono sempre i suoi quadri plastici, «che han più del mimico che del drammatico»,²⁷ e spesso non convince l'insieme della compagnia, giudicato ben al di sotto della prima attrice. Il coro di lodi è alto, ma non mancano critiche all'uso dei gesti, a una certa eccessiva 'maniera', o all'importazione di esagerati stili stranieri – come se la Ristori fosse stata negativamente influenzata da abitudini in voga in Europa, ma poco adatte alla scena italiana. Con ben altra naturalezza recita la Sadowski, che, a fronte dell'attenta concertazione dei dettagli della Ristori, ha dalla sua l'improntitudine, la capacità

22. Cfr. VIZIANO, *Dall'Europa a Napoli*, cit., p. 166.

23. Cfr. «Verità e bugie» 17 gennaio 1857, Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, *Fondo Adelaide Ristori* (di seguito MBA, *Fondo Ristori*), *Ritagli stampa*.

24. Cfr. *ibid.*

25. Del 13 febbraio 1857, MBA, *Fondo Ristori*, *Ritagli stampa*.

26. Il parere è riportato, e contestato, in una lettera aperta di Achille de Clemente a Nicola Sole pubblicata su «L'Iride», s.d., *ivi*.

27. *Ibid.*

di improvvisare, e la grande varietà del repertorio – che, per una compagnia stanziale, non poteva essere ripetitivo. Quello della Ristori in questa tournée aveva però anche subito pesanti riduzioni per mano della censura borbonica, che non le aveva permesso di portare in scena tutti i personaggi in cui eccelleva. Il successo non fu completo e il confronto con l'attrice locale – nei testi che avevano in comune – spesso non fu a suo favore: ripetendo i pareri in voga, il Mongelli ricorderà poi che «la grande e bella Adelaide Ristori non era la vera Mirandolina ideata da Goldoni come l'affascinante Fanny Sadowsky».²⁸ La tournée finirà con un incidente famoso, con la caduta della Ristori, che si ferirà un braccio, sulle luci di proscenio nell'ultimo atto della *Fedra*: episodio che sarà poi al centro delle memorie dell'attrice.²⁹

L'11 febbraio Enrico Cossovich su «L'Omnibus» scrive dell'eco rimasta del suo passaggio, che ha provocato «una specie di cataclismo mondiale»: «in grazia sua oggi anche i sarti, i trattori, i calzolai, i parrucchieri, le modiste servono alla Ristori, epperò vi sono i pranzi alla Ristori, i tupè alla Ristori, le calze e le scarpe alla Ristori, e tutte le belle, ed anche le brutte fanciulle partenopee hanno adottato la moda degli abiti e dei cappellini alla Ristori». Grazie a lei, chiosa, «per qualche tempo il teatro del Fondo primeggiò su tutti gli altri di Napoli». Non doveva comunque esserci stata un'eccessiva concorrenza durante la permanenza della sua compagnia, che registrava, tra le spese di tournée, anche il pagamento dell'Alberti, direttore dei Fiorentini, che, finanziato dalla corte, esercitava un diritto di privativa sulle scene napoletane.

Partita la grande attrice, «Il Birrichino» del 13 febbraio 1857 raccontava della divisione di giornali e spettatori in 'Ristoratori' e 'Sadowskiani', agguerriti come i Guelfi e i Ghibellini. Secondo «Il teatro», per qualità della compagnia e per ampiezza del repertorio, il teatro dei Fiorentini – con la sua prima attrice che si era imposta da sé, e non perché reclamizzata come «celebrità mondiale», e che sapeva riempire il teatro anche quando in città «recitava una celebrità di passaggio» –³⁰ aveva mantenuto il suo primato. Alla Sadowski si consigliava, ironicamente, di imitare alcune delle abitudini pubblicitarie della rivale, lasciando le sue «modeste costumanze».³¹

28. L. MONGELLI, *Cenni artistico-biografici su Fanny Sadowsky*, Napoli, Tipografia partenopea, 1899, p. 3. Anche un ritaglio della *Raccolta Rasi* (*Fanny Sadowsky*, 4 novembre 1906) ricorda che la Ristori «allora nel maggior fulgore della sua gloria – le fu giudicata seconda tanto nel teatro goldoniano – Mirandolina non si ammetteva che per Fanny Sadowsky – come in quello lacrimoso della seconda maniera derivato dalla *Dame aux Camelias* del Dumas figlio».

29. Cfr. VIZIANO, *Dall'Europa a Napoli*, cit., p. 170.

30. Ivi, p. 171, dove si riporta un resoconto dei giudizi de «Il teatro», giornale pro Sadowski, assente dalla rassegna stampa conservata dalla Ristori.

31. Ibid.

L'arrivo della Ristori aveva comportato anche una vera e propria sostituzione del pubblico: selezionato dai costi dei biglietti, rialzati per l'occasione, era di classe più elevata, e ben vestito fino al loggione.³² Di tutt'altro genere sembra fossero gli spettatori della Sadowski: una caricatura su «Verità e bugie» del luglio 1854 – l'anno della sua scrittura a Napoli – mostra un accalcarsi disordinato al botteghino di uomini rozzi e scimmieschi, accorsi per vederla.³³ Un'esagerazione satiresca, ma che mostra bene almeno due aspetti: il primo è il rapporto strettissimo che la Sadowski sapeva instaurare con il suo pubblico – a Napoli era molto amata, il teatro era affollato – anche perché recitava molti autori napoletani contemporanei, dando lustro al suo contesto. Ma il legame era anche frutto di un certo stile recitativo: testimonianze di anni diversi descrivono la Sadowski che, dopo l'entrata in scena, saluta piegando un po' il capo di lato:³⁴ un cenno diretto al pubblico, il suo 'inchino' da Prima attrice, che la pone a ulteriore distanza dalle scelte della Ristori, che perfeziona la cornice scenica per agire al suo interno. La caricatura allude però soprattutto a un altro aspetto, alla passionalità della Sadowski. Giovanna Ciotti Cavalletto l'ha considerata l'iniziatrice di una consapevole linea erotica nella recitazione – è un tratto che però forse dice più della sua avvenenza, della reazione del pubblico, che di una precisa strategia interpretativa (tutti gli attori seducono, e sono esperti nell'arte di piacere').³⁵ È segno anche di una certa ricerca di naturalezza e realismo, la stessa linea per cui Fortis la ricorda scoppiare in una grande risata di fronte alle immagini stereotipate dei trattati di recitazione.³⁶ Non c'è dubbio sul fatto che un punto forte della Sadowski (che convinceva anche nelle commedie, nel repertorio goldoniano), fossero le scene di passione, ma eccelleva egualmente in scene opposte di ascesi, come nella *Morte di Ermengarda* di Manzoni, e in drammi patetici come *Suor Teresa*. Preferiva, secondo Mongelli, parti «di donne povere e bersagliate dalla fortuna», e sapeva commuovere con scene silenziose di pianto anche gli artisti con cui recitava.³⁷ Famoso è l'episodio della Sadowski interprete di *Francesca da Rimini*, multata dalla censura borbonica per il bacio appassionato dato a Paolo, e che poi ne *La Signora*

32. Cfr. E. COSSOVICH, *Bizzarria. È partita!*, «L'Omnibus», 11 febbraio 1857, MBA, *Fondo Ristori, Ritagli stampa*.

33. La caricatura è ristampata a corredo di F. SELLER, *Fanny Sadowsky*, in *Il teatro Mercadante*, cit., pp. 197-202.

34. Cfr. COSTETTI, *Fanny Sadowski*, cit., pp. 53-54, 62.

35. Cfr. C. MELDOLESI, *Il teatro dell'arte di piacere. Esperienze italiane nel Settecento francese*, in ID., *Pensare l'attore*, a cura di L. MARIANI, M. SCHINO e F. TAVIANI, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 1-21.

36. FORTIS, *Prefazione a Cuore ed Arte*, cit., pp. 309-310.

37. Cfr. MONGELLI, *Cenni artistico-biografici su Fanny Sadowsky*, cit., p. 3.

delle *Camelie* (che per prima porta a Napoli, anche se il titolo viene cambiato in *Graziosa Alboni* per voler di censura) dà ancora più baci. Evidentemente gli incassi superavano il costo delle multe (finché non si venne al patto di correggere almeno il finale, facendo in modo che Armando sposasse Margherita).³⁸

La *Signora delle Camelie*, si sa, non fu mai rappresentata dalla Ristori, che entrando nella Compagnia Reale Sarda aveva posto la condizione di poter rifiutare parti ‘immorali’, mentre la *Francesca da Rimini* è stata un pezzo forte anche del suo repertorio. Vi aveva avuto successo già a quattordici anni e in Francia aveva colpito proprio il momento del bacio, la scena d’amore tra Paolo e Francesca. La linea interpretativa della Ristori era però incentrata sulla moralità della protagonista e forse nel tempo perse di efficacia. Le rappresentazioni del dramma saranno sempre più sporadiche: dal maggio 1855 se ne conteranno ventotto, di cui solo cinque in Italia.³⁹

Nel *Fondo Ristori* si trovano due foto della Sadowski interprete di *Francesca da Rimini* (figg. 4-5). Documentano una recita di beneficenza del 1865, con Achille Majeroni e Tommaso Salvini. Nell’arco della stessa serie di rappresentazioni le due attrici recitarono per la prima e unica volta insieme. Ma si erano già incontrate nel 1857, durante un ricevimento in onore della Ristori organizzato da Achille Torelli, a cui furono invitati, racconta Antonio Petito, la nobiltà napoletana e tutti gli artisti primari della città (tra cui Majeroni e la Sadowski, primi attori dei Fiorentini). Il confronto tra le due, spinto dalle campagne stampa, alla fine della prima tournée napoletana era tutt’altro che risolto. Tanto che la Ristori, prima di tornare di nuovo a Napoli, si adoperò per raccogliere informazioni sulla rivale, indagando sulle sue origini – ne ricavò notizie incerte e denigratorie: che la Sadowski si fosse tolta qualche anno e che fosse forse figlia illegittima.⁴⁰

Colpita dalle critiche sul suo complesso d’attori, la Ristori da Napoli porterà con sé il Majeroni, scritturato per il 1858. Non ne sarà felicissima: scriverà a Balboni che non la convince né il suo contegno né lo stile recitativo –⁴¹ il compagno d’arte della Sadowski con lei sembra funzionare meno bene, anche se, da parte sua, è più soddisfatto delle paghe (non mancherà poi di lamentarsi della Sadowski, con cui tornerà a recitare da scritturato, dal punto di vista economico).

38. Cfr. CAUDA, *Nel regno dei comici*, cit., pp. 24-25.

39. Cfr. T. VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una compagnia drammatica dell’Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 15.

40. Cfr. VIZIANO, *Dall’Europa a Napoli*, cit., p. 171; A. PETITO, *Autobiografia inedita*, prefaz. di A.G. BRAGAGLIA, Roma, Stabilimento grafico Giuseppe Menaglia, pp. 45-46.

41. La lettera, del 17 luglio 1858, da Londra, è citata in VIZIANO, *Dall’Europa a Napoli*, cit., p. 172.

Delle altre tournée della Ristori a Napoli si potranno qui dare solo rapide immagini.⁴² L'attrice vi torna tra l'8 gennaio e il 12 febbraio 1859. Giuliano Capranica scrive a Carlo Balboni che questa volta le platee sono semivuote per via degli alti prezzi – il pubblico non è disposto a spendere la stessa cifra per vedere la Ristori una seconda volta. Ciononostante gli incassi – da cui di nuovo si è dovuto detrarre un pagamento per l'Alberti – sono altissimi.⁴³ Le recite erano ricominciate con *Fedra*, l'opera interrotta con l'incidente alla fine della prima tournée. La Ristori, più preparata ad affrontare il contesto, e consigliata da Torelli, questa volta recita anche testi di 'autori patrii' – i giornali continuano però a preferire in questi casi la Sadowski, abituata a quel repertorio, e non mancano fiaschi (come la *Brunelchide* di Napoleone Giotti).⁴⁴ Anche la sfida di mettere in scena un testo di bassa comicità che piace ai locali, *I due sergenti*, e in cui la Sadowski eccelle, non si rivela vantaggiosa: non convince il tentativo della Ristori di «adattarsi a certi drammi inferiori d'assai all'altezza dell'arte in cui signoreggia». ⁴⁵ La sconfitta sarà sancita un anno dopo da Regli, che nel suo *Dizionario biografico*, parlando della Sadowski e di Napoli, scriverà che «la Ristori fu in quella Capitale, forse per oscurarla, ma non vi riescì; entrambe ebbero ammiratori, e se si fosse rinnovata la scena del giudizio di Paride, il pomo sarebbe stato per la Sadoski [sic], che non ama i quadri plastici... nella quale non avvi ancora ombra di manierismo». ⁴⁶

Napoli è quindi ancora una sfida artistica importante, oltre che una tappa redditizia. La Ristori intraprende una terza tournée tra il 25 dicembre 1862 e il 12 febbraio 1863. Molte cose sono cambiate: l'Italia è unita, Napoli non è più una capitale politica e non è più in vigore la censura borbonica. La Ristori questa volta può recitare, al teatro del Fondo, anche il suo cavallo di battaglia: *Elisabetta regina di Inghilterra* di Giacometti. Negli stessi giorni si reca al teatro dei Fiorentini per vedere la Sadowski e Majeroni in *Isabella Orsini* di Francesco Gaston. Le biografie della Sadowski ricordano l'evento come un riconoscimento: è attrice così eccellente che è stata applaudita persino dalla Ristori. Visto nel suo contesto l'episodio ha però piuttosto il sapore di una sfida: la

42. Si rimanda per il resto a *ivi*, *passim*.

43. Lettera di Giuliano Capranica a Carlo Balboni, Napoli, 5 febbraio 1859, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*. Il doc. è citato in VIZIANO, *Dall'Europa a Napoli*, cit., p. 180.

44. Cfr. *ivi*, pp. 178-179. È un successo invece *Noema o la figlia di Caino* di Domenico Bolognese, dove la Ristori e Majeroni si presentano al pubblico vestiti di pelli e in ruoli insoliti: l'eccentricità della scelta convinse il pubblico napoletano (anche se nella tournée seguente, accanto a Luigi Pezzana, nello stesso dramma la Ristori non avrà uguale esito). Cfr. *ibid*.

45. «Il diorama», 5 febbraio 1859, cit. *ivi*, p. 177.

46. F. REGLI, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresarii ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Torino, Dalmazzo, 1860, p. 477.

Ristori, che ha appena trionfato a Napoli in un dramma che era stato scritto appositamente per la Sadowski, prende il suo posto, a testa alta, di fronte alla rivale. In teatro applaude, mentre in privato scrive che la Sadowski, come al solito, le è risultata insopportabile.⁴⁷ Tra le critiche che comunque la Ristori ricevette anche questa volta, alcune, particolarmente maligne, furono per l'età: a qualcuno sembrò allora troppo vecchia – indizi su un contesto che non accetta attrici protagoniste di età matura, cosa che contribuisce a spiegare il ritiro precoce dalle scene della Sadowski.

L'ultimo incontro tra le due attrici avvenne il 25 agosto 1865, in una benefiziata per colerosi al teatro San Carlo. Una «serata colossale», scriverà il Mongelli, a cui partecipano, in scene diverse, anche Cazzola, Salvini, Majeroni e Vestri.⁴⁸ «Le due più grandi attrici del tempo», interpretano insieme il terzo atto della *Maria Stuarda* di Schiller: la Ristori nella parte di Maria Stuarda, la Sadowski come Regina Elisabetta.⁴⁹ Dell'evento testimonia una lettera su carta intestata Regno d'Italia, Ufficio di Questura, Gabinetto, di tal Amore Nicola, inviata il giorno della recita per ringraziare la Ristori di aver accettato di prendervi parte.⁵⁰ Non sembra ce ne sia invece traccia nelle sue memorie o nelle sue raccolte di cronache. Forse perché la vittoria, questa volta, andò alla Sadowski.

Una delle differenze tra la Sadowski e la Ristori è la modestia nel vestiario della prima – si potrebbe attribuire a ragioni economiche, ma di certo è un tratto anche modeniano, e che l'apparenta poi alla Pezzana: un badare non tanto a decorazioni esteriori, quanto all'interiorità dell'interpretazione. Nel suo esordio a Napoli nel 1854, con il dramma di autore locale *Paolo Albini*, la Sadowski era vestita nel primo atto di «un semplice abito nero, e nel secondo un ancor più modesto abbigliamento color giallo pallido»:⁵¹ lei stessa ha ricordato, intervistata, di non aver «fatto sfoggio di vestiario che in casi eccezionali, in occasione di serate di grande impegno, e specialmente in recite di beneficenza».⁵² Nel 1865, per la serata al San Carlo con la Ristori – di cui so-

47. Cfr. T. VIZIANO, *La Ristori. Vita romanzesca di una primadonna dell'Ottocento*, San Miniato (Pi), La conchiglia di Santiago, 2013, p. 194. La Sadowski non ricambierà il favore un anno dopo, quando la Ristori reciterà di passaggio a Napoli. Cfr. lettera di Adelaide Ristori a Maddalena Ristori, Messina, 19 luglio 1864, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza* (ringrazio per la segnalazione Francesca Simoncini).

48. MONGELLI, *Cenni artistico-biografici su Fanny Sadowsky*, cit., p. 15.

49. B. BRUNELLI, *Attrici dell'800. Fanny Sadowski*, «Rivista italiana del dramma», 15 novembre 1938, pp. 297-313: 311.

50. Cfr. Lettera di Amore Nicola ad Adelaide Ristori, Napoli, 25 agosto 1865, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*.

51. MONGELLI, *Cenni artistico-biografici su Fanny Sadowsky*, cit., p. 4.

52. O. ROUX, *Infanzia e giovinezza di illustri italiani contemporanei. Memorie autobiografiche di letterati, artisti, scienziati, uomini politici, patrioti e pubblicisti, raccolte e corredate di cenni biografici*,

no famosi i ricchi costumi, confezionati dai migliori sarti sul mercato – non aveva badato a spese: dice il Mongelli che si era fatta fare «un costume nuovo ed elegantissimo da cacciatrice ed una magnifica parrucca rossa», e certo non mancò di utilizzare anche il suo fascino per conquistare il pubblico nell'«odiosa parte della Regina Elisabetta» e vincere sulla rivale, che «rappresentava divinamente Maria Stuarda». ⁵³

4. *Linee interpretative e passaggi di stile*

Anche se non le riserverà un posto nei suoi *Ricordi e studi artistici*, la Sadowski per la Ristori non fu irrilevante. In questa assenza si può forse vedere più un segno del suo peso, che della sua poca importanza. Un primo incontro indiretto tra le due c'era stato già nei primi anni cinquanta, quando la Sadowski aveva portato al successo *Cuore ed Arte* del Fortis. È la storia di una nobildonna dal carattere libero ed eccentrico che, presa su di sé una colpa non sua (per salvare una sorella 'virtuosa') finisce in disgrazia, e perde l'uomo amato. Sfigurata dal vaiolo, decide di darsi al teatro, e, divenuta attrice famosa, ritrova l'amato e muore. Il testo, mai particolarmente lodato dalle critiche, era una sorta di Adriana Lecouvreur all'italiana e Kean al femminile, ⁵⁴ un sunto del repertorio lacrimoso e sentimentale in cui la Sadowski brillava. Nel dramma, richiesto dall'attrice e a lei ispirato, si possono vedere in controluce quali fossero i punti di eccellenza della sua recitazione: i tratti che più vi affiorano sono il riso, i contrasti tra le diverse passioni, la compresenza di opposte emozioni – e frequenti sono le scene di pianto e gli svenimenti. Alla prima, il 16 dicembre 1852 al teatro Re di Milano, il lungo dramma di sette quadri, che costrinse il pubblico a lasciare il teatro all'una, fu freneticamente applaudito. La Sadowski venne richiamata più di trenta volte alla ribalta. *Cuore ed Arte* divenne il suo cavallo di battaglia ed entrò nel repertorio delle maggiori attrici del tempo.

Al Museo dell'Attore di Genova si conserva un copione della Ristori del 1853, con segnati ampi tagli tipici delle sue modalità di adattamento, e una

Firenze, Bemporad e figlio, 1909, vol. II, pp. 211-216: 214.

53. MONGELLI, *Cenni artistico-biografici su Fanny Sadowsky*, cit., p. 16.

54. Il personaggio di Kean, drammatizzato da Dumas, era diventato subito parte del repertorio dei grandi attori italiani. Quanto all'*Adriana Lecouvreur* di Scribe e Legouvé, la Sadowski era stata la prima a mettere in scena il testo a Genova nel gennaio del 1850. Cfr. M. CAMBIAGHI, 'Cuore e Arte': *Fanny Sadowsky attrice e capocomico*, in *Scena madre. Donne personaggi e interpreti della realtà. Studi per Annamaria Cascetta*, a cura di R. CARPANI e L. PEJA, L. AIMO, Milano, Vita e Pensiero, 2014, pp. 185-194: 187.

parte levata.⁵⁵ Superava la Sadowski, pare, nell'ultimo atto.⁵⁶ Mise in scena quel testo però solo per due stagioni: probabilmente mal si adattava a quell'«immagine di sé, regale e tragica» a cui l'attrice-marchesa scelse progressivamente di orientare il suo repertorio.⁵⁷ Più avanti, nel 1861, avrà anche lei il suo dramma metateatrale: *Béatrix* di Legouvé, su «un'attrice eccezionale [che] non ama che l'arte»⁵⁸ – un personaggio morale e puro, molto distante dall'ambiguità ridente della Gabriella di Teschen, protagonista del testo di Fortis. Il confronto con la Sadowski precede quindi il periodo delle tournée napoletane, e la sua presenza non cesserà di essere di disturbo per l'attrice più nota.⁵⁹ Rappresentava, rispetto alla Ristori, un opposto genere di recitazione. I critici le rimproveravano a volte di inserire momenti di ilarità all'interno di scene tragiche, che avrebbero richiesto altro contegno:⁶⁰ la 'fantasticaggine' descritta dal Fortis, uno stile recitativo personale, cercato anche rompendo la coerenza del personaggio e disturbando le linee narrative del dramma. Dissonanze sorprendenti che si ritroveranno nella Pezzana⁶¹ e che ricordano certi 'abbassamenti' della Duse.⁶²

Allieva di Gustavo Modena, la Sadowski sviluppò nella sua recitazione una particolare linea tra romantico e grottesco, parallela a quella di nobiltà per cui la Ristori era nota. Attraverso di lei, un filo sembra partire da Modena e attraversare il secolo, incontrando la Pezzana, per manifestarsi nella nuova attrice d'eccezione che la Duse saprà diventare, tra teatro d'attore e teatro di regia. Molte descrizioni che la riguardano somigliano a quelle dell'attrice più grande della generazione successiva. Forse anche per questo Gaspare Di Martino, alla sua morte, si chiese chi si sarebbe ricordato del suo ruolo di innovatrice.⁶³

55. *Cuore ed Arte. Dramma in sette parti di Leone Fortis*, Flor. Dramm. [Genova, 5 novembre 1853] (sulla prima pagina è scritto a penna: «Cuore ed Arte. Da Suggestire»); «Parte di Gabriella nel Dramma Cuore ed arte Per la Sig.ra Adelaide Ristori», MBA, *Fondo Ristori, Copioni, Parti levate*.

56. Cfr. FORTIS, *Prefazione a Cuore ed Arte*, cit., p. 334.

57. A. TINTERI, *Ristori, Adelaide*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., 2016, vol. 87 (https://www.treccani.it/enciclopedia/adelaide-ristori_%28Dizionario-Biografico%29/. Ultima consultazione: 16 settembre 2023).

58. Cfr. F. SELLER, *La prosa francese al teatro del Fondo 1860-1870*, in *Il teatro Mercadante*, cit., pp. 205–209: 205. La Ristori porterà questo dramma con successo a Napoli nel 1863.

59. Di questo testimoniano alcune lettere del *Fondo Ristori*, di cui presento un'analisi nel volume *Prima della Duse*, cit.

60. Cfr. SELLER, *Fanny Sadowsky*, cit., p. 197.

61. Cfr. L. MARIANI, *L'Ottocento delle attrici*, «Acting Archives Review», 2017, 14, p. 22.

62. Cfr. M. SCHINO, *Il teatro di Eleonora Duse*, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 105–118.

63. Cfr. DI MARTINO, *Fanny Sadowski*, cit., p. 2. Delle ricorrenze nelle descrizioni delle due attrici ha parlato anche Francesca Simoncini nel suo intervento *La vita teatrale nella Firenze di metà*

Giacinta Pezzana nel 1879 dette, con la nuova Compagnia dei Fiorentini, l'importantissima novità di *Teresa Raquin* di Zola, prendendo precocemente il ruolo di attrice madre, e lasciando alla giovane Duse quello principale.⁶⁴ All'episodio va però aggiunto un dato fondamentale, testimoniato da Mongelli: la nuova impresa teatrale, che intendeva ripetere le passate glorie dei Fiorentini, avrebbe voluto scritturare come Prima attrice madre Fanny Sadowski: «la invitò con grande premura ed interesse, ma essa si rifiutò commossa, e ferma nel proponimento di non voler più recitare».⁶⁵ La Sadowski, quando era ancora giovane, aveva interpretato *Lavola*, risultando 'grande' nella parte di una «vecchia decrepita e maligna»:⁶⁶ la Pezzana fece un salto simile prendendo quello che avrebbe dovuto essere il suo ruolo. Quasi un passaggio di testimone, che diventerà però soprattutto l'avvio della carriera della più giovane e presto più famosa attrice. Mongelli però racconta anche che la Sadowski, uscita di scena, agiva ancora a Napoli come pedagoga, concertando parti altrui: notizia che rafforza l'ipotesi che la sua azione sia stata un anello fondamentale della trasmissione attorica, la cui importanza occorrerà rivalutare.

Canonica è ormai la scansione del tempo dei grandi attori italiani in triadi di attori-guida, riferimenti accanto a cui era difficile che altri, prima di un trentennio, potessero affermarsi.⁶⁷ Eppure i passaggi di competenze attoriali, le eredità e le influenze andranno cercate anche per tracce meno evidenti, per esperienze sommerse come quella della Sadowski, che solo uno sguardo anebbiato dal tempo sembra impedirci di vedere nel pieno del suo agire teatrale, e persino, forse, nel saper promuovere e incanalare certe precise strategie interpretative, messe a frutto in successive innovazioni.

La Ristori vinse sulla lunga durata, sulla permanenza del ricordo. Sul tempo medio, però, si potrà ora almeno confermare un'ipotesi di Alessandro d'Amico che osservando il repertorio della grande tragica scrisse che se «aveva totalmente abbandonato i personaggi borghesi e in abiti moderni» non fu forse solo per ragioni morali, ma anche «per evitare confronti diretti» con rivali come Fanny Sadowski.⁶⁸

Ottocento: cronache e testimonianze presentato al convegno *1861/1961 Un secolo di circuitazione teatrale in Italia: compagnie, spettacoli, piazze* (Università degli studi Chieti-Pescara, 15-16 marzo 2023).

64. Cfr. MARIANI, *L'attrice del cuore*, cit., p. 11.

65. MONGELLI, *Cenni artistico-biografici su Fanny Sadowsky*, cit., pp. 31-32.

66. Ivi, p. 18.

67. Cfr. C. MELDOLESI, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 12-23.

68. A. D'AMICO, *Il rapporto conclusivo tra grande attore e verismo*, in *L'attrice marchesa. Verso nuove visioni di Adelaide Ristori*, a cura di A. FELICE, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 25-47: 31.



Fig. 1. Fanny Sadowski nel periodo della Compagnia dei Giovani, fotografia (Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, *Fondo Tommaso Salvini*).



Fig. 2. Fanny Sadowski, fotografia (Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, *Fondo Tommaso Salvini*).



Fig. 3. Adelaide Ristori, fotografia (Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, *Fondo Adelaide Ristori*).



Fig. 4. Fanny Sadowski e Achille Majeroni in *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico, seconda recita di beneficenza al Teatro San Carlo di Napoli, 1865, fotografia (Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, *Fondo Adelaide Ristori*).



Fig. 5. Drammatica compagnia Majeroni, seconda recita di beneficenza della *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico al Teatro San Carlo di Napoli, scena ultima, 1865, fotografia (Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, *Fondo Adelaide Ristori*).

MIRELLA SCHINO

STUDIO PER DUE ATTRICI: ADELAIDE RISTORI ED
ELEONORA DUSE

Due artiste eccezionali. Ma anche molto altro. Adelaide Ristori ed Eleonora Duse sono state i punti di riferimento e i vertici riconosciuti di due generazioni contrapposte: due diversissime caposcuola, modelli per quel che riguardava l'arte, il capocomicato, il comportamento, le scelte di repertorio, divise da un rilevato cambiamento stilistico. Eppure, legate tra loro da un sorprendente rapporto personale. Lo studio delle donne e degli uomini di teatro riserva sempre più sorprese¹ di quello sulle estetiche o sulle correnti artistiche. Occuparsi di queste due grandissime attrici apre un varco su molte questioni, che qui tratteggio, non essendoci spazio per indagarle a fondo: la fisionomia delle due generazioni, per esempio, e il cambiamento tra esse. Ma anche il tipo di sguardo dei più anziani sui più giovani; il legame personale tra le due donne; il modo diverso che hanno avuto di gestire lavoro, compagnia, matrimonio. In più, naturalmente, c'è la questione femminile a teatro. Infine, il confronto tra la Ristori e la Duse ci regala il problema del rapporto o del confronto tra una attrice straordinaria e un'altra unica.

1. *Un salto*

Per una volta, non sono solo gli spettatori a reagire di fronte a una frattura generazionale e stilistica, abbiamo indizi anche su come possono averlo vissuto i protagonisti. Tra gli altri, una lettera spesso citata:

1. Questo saggio è una riflessione, quarant'anni dopo, a partire da documenti che ho pubblicato in *La Duse e la Ristori*, «Teatro Archivio», 1984, 8, pp. 123-181, in particolare la corrispondenza tra le due attrici. Le lettere della Duse, più un paio di minute della Ristori, sono conservate a Genova, al Museo Biblioteca dell'Attore, *Fondo Adelaide Ristori* (d'ora in poi MBA, *Fondo Ristori*). Altri documenti vengono dalla Biblioteca Museo teatrale della SIAE (Burcardo). Non ci sono arrivate le risposte della Ristori.

Volete sapere quello che io penso di questa nuova interpretazione dell'arte nostra? Molto male! La nevrosi è la malattia che sconvolge il cervello umano in questo fin di secolo! Il pubblico è attaccato da questa orribile malattia e guasto il vero gusto del bello nell'Arte rappresentativa. In genere gran colpa ne ha la politica scapigliata che guasta il cervello e ne sconvolge i sensi. La moda delle toilette, il lusso degli abbigliamenti, colpiscono lo spettatore e non gli fanno riflettere se quello che vede sulla scena promuovano degli scatti giusti e naturali. Io, modestamente, sono d'avviso che l'attuale forma di interpretazione è falsa e acrobatica! e che noi dobbiamo essere orgogliosi di essere stati quello che fummo, seguaci della verità e della manifestazione della grand'arte.²

È la voce di Adelaide Ristori. È il 1899, e sta rispondendo a un messaggio con cui Tommaso Salvini, a lei quasi coetaneo, le ha chiesto un parere sulla nuova situazione teatrale a paragone della loro. Il cambiamento di cui parlano non è solo di stile o di gusto: è profondo, sembra una brusca soluzione di continuità. A posteriori, la prospettiva in parte cambia.

La generazione della Ristori è quella nata negli anni Venti, lei è del 1822. Al suo vertice viene universalmente messa la formidabile triade Adelaide Ristori-Ernesto Rossi-Tommaso Salvini. Arrivati alla maturità in un periodo turbolento, di guerre e trasformazioni, erano stati capaci di farsi promotori di una vera rifondazione delle scene, quasi una rinascita. Le difficili condizioni dell'attore drammatico italiano, come ha notato Alessandro d'Amico, erano state rese ancora più gravi dal fallimento dei teatri stabili proposti e creati in età napoleonica, da un repertorio italiano insufficiente e dalla concorrenza spietata del melodramma, il tipo di spettacolo più amato. La generazione degli anni Venti però sa rispondere con scelte forti, come l'apertura al repertorio straniero, i grandi viaggi internazionali, una maggiore strutturazione delle compagnie, basate su una più rigida ed efficace divisione in ruoli, una proposta di Shakespeare.³ È con loro che si precisano anche questioni più organizzative, ma essenziali, come la divisione tra compagnie primarie e secondarie e quella tra tappe importanti e città periferiche. Il Grande Attore di metà Ottocento, attore raffinato, capace di dar vita a complesse emozioni sceniche, riesce perfino a stabilire una sintonia con l'opera lirica, da cui riprende qualche volta gli scenografi.⁴ Il Risorgimento è un nodo

2. Minuta di lettera di Adelaide Ristori a Tommaso Salvini, Roma, 29 dicembre 1899, conservata, con la lettera di Salvini, presso MBA, *Fondo Ristori*, entrambe pubblicate in SCHINO, *La Duse e la Ristori*, cit., pp. 168-170.

3. Cfr. A. D'AMICO, *Presentazione*, in *La monarchia teatrale di Adelaide Ristori 1855-1885*, catalogo della mostra a cura di T. VIZIANO FENZI e A. TINTERRI (Firenze, 4 novembre-9 dicembre 1978), Genova, Istituto mazziniano, 1978, pp. 3-7: 5.

4. Ne parla Meldolesi in C. MELDOLESI-F. TAVIANI, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. 274.

storico ricco di possibilità, e la triade dei nuovi fondatori degli anni Venti propone un assetto che riesce – ai vertici – a far riconoscere il proprio ruolo culturale.

La maggior parte delle loro conquiste si trasmetterà al futuro. È proprio grazie a loro, agli attori risorgimentali, che si codifica quel solido sistema ottocentesco, così rassicurante, così tenace, che perdura in Italia fino ai primi decenni del Novecento. I loro successori ne sono perfettamente consapevoli. Nel 1885, quando la compagnia di Cesare Rossi e di Eleonora Duse-Checchi parte per la sua prima tournée intercontinentale, sulla nave vengono ricordati la Ristori e i suoi viaggi come un prototipo:⁵ è più di un semplice aneddoto, è un indicatore di continuità. Al tempo stesso, proprio in questi anni di solida continuazione si va configurando un cambiamento più drastico delle normali variazioni stilistiche.

La generazione della Duse (rappresentata dal fenomenale terzetto Eleonora Duse-Ermete Novelli-Ermete Zacconi) è nata negli anni Cinquanta. È diversa. Le personalità e le vite dei suoi protagonisti sono più disordinate, la formazione è più dubbia: in tutte e due le triadi, due attori su tre sono figli d'arte, ma Tommaso Salvini aveva avuto come padre un attore eccellente, ed era stato allievo, come anche Rossi, del grande Gustavo Modena, mentre la Ristori aveva avuto un padre medio ma oculato, attento maestro dell'arte della figlia. La Duse e Zacconi, invece, erano figli di scavalcamontagne e Novelli di un suggeritore. Non avranno mai la valenza simbolica e politica dei più vecchi, dovuta in gran parte al rango di Adelaide Ristori, grande attrice diventata per matrimonio marchesa e dama di corte della Regina, perfettamente inserita nell'alta società. Ma dovuta anche allo slancio politico di tutti e tre, Salvini e Rossi avevano combattuto, la Ristori era stata ambasciatrice di Cavour.⁶ Sta inoltre cambiando qualcosa che va al di là delle personalità o delle biografie degli attori. I tempi sono diversi, il mondo teatrale che comincia a fiorire negli anni Ottanta è più chiuso in sé, nel cerchio di un'arte amata e frequentata, ma al tempo stesso – è difficile da definire – vagamente mal considerata, meno integrata, più di quanto, per i più grandi, non fosse avvenuto trent'anni prima.⁷ Tutto questo non sarebbe forse stato sufficiente se non si aggiungesse il senso di un cambiamento che sembra partire da una diversa consapevolezza

5. Cfr. «L'arte drammatica», 4 aprile 1885.

6. Di questo aspetto della biografia della Ristori si occupa in questo numero Matteo Paoletti.

7. Può essere difficile accettare che il teatro, anche al livello più alto, sia considerato con una punta di sufficienza, talvolta morale, talvolta estetica, almeno quando se ne parla in termini generali. Il luogo migliore per constatarlo, oltre alle corrispondenze private, sono probabilmente i romanzi: rimando come esempio alla ampia analisi (soprattutto per quel che riguarda Francia e Inghilterra) di S. PIETRINI, *Passione e finzione. L'immaginario dell'attrice nella narrativa dell'Ottocento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2022.

di sé insita nel pubblico, nel mondo, prima ancora che negli attori. In fondo le considerazioni sul teatro della Ristori e Salvini hanno qualcosa in comune con il senso di estraneità (nei confronti della nuova musica) che traspare in certe lettere di Verdi di fine secolo.

Intanto, a metà degli anni Ottanta nel teatro è scoppiato – non c'è altra parola – il fenomeno Duse, e diventa quindi difficile capire quanta parte del cambiamento venga da lei e quanto da altro, o dal sentimento di sé degli spettatori. Ci troviamo qui su un crinale rischioso: la Duse è un'artista d'eccezione, e le vette assolute di un'arte sono significative, non rappresentative. Però la Duse ha anche una funzione di traino, è una nave rompighiaccio per tutta una generazione. Quello che si snoda dietro a lei non è solo un corteo di imitatori: è una fame di teatro diverso, da lei stimolata, che si ingigantisce. Per dare un'idea della violenza dell'impatto Duse, userò l'esempio di un mediocre articolo del 1884. Una recensione sola non dà conto di un'arte nuova. Questo articolo, però, è altra cosa, è un indizio:

Lettrici e lettori amenissimi è avvenuto un miracolo! Io non so davvero chi mi ringraziare, io non so se il mondo sia vicino alla sua finale rovina ed aspetto ogni giorno trepidando Enec ed Elia: io non so se Domineddio abbia voluto dare l'unica prova seria della sua onnipotenza, ma ormai non è più lecito dubitare, bisogna chinare la testa e credere anche ai miracoli perché uno ne è avvenuto ed il più inverosimile: i critici si son trovati d'accordo!! Si sono scritte delle colonne intiere su per tutti i giornali, si è dato è vero qualche piccolo consiglio, si è voluto indovinare qualche cosa, ma in sostanza è una lode unisona, è un inno di entusiasmo a cui nessuno si è potuto sottrarre. Pochissimi avevan veduto la Duse prima di sabato sera, e la grande artista si può dire ormai di averseli conquistati tutti, fatica di cui Ercole sarebbe invidioso. Essa ha fatto perdere loro addirittura la testa [...]. È vecchio ormai l'argomento, ma è sempre vero; quasi tutte le compagnie primarie recitano – (nelle grandi città) – alle panche e alle muraglie, quella dove si trova la Duse vede il teatro stipato di un pubblico sceltissimo, che batte le mani, che urla, strepita, si entusiasma. E siccome il teatro è fatto per il pubblico, il termine più sicuro per giudicare è quello. Bisognava vedere il Carcano l'altra sera! Era una calca di spettatori diffidenti, seccati quasi che loro si fosse *imposta* una celebrità. Venne la Duse e fu accolta male. Poche scene bastarono perché Ella si vendicasse atrocemente di quella diffidenza. Si era appena al secondo atto, che il pubblico vinto, soggiogato, si dava mani e pieni legati alla sua padrona. Vinse senza combattere, conquistò.⁸

Da qualche mese, da gennaio, la Duse condivideva con Cesare Rossi il nome in ditta. Ma già da almeno un anno era diventata qualcosa di più di un'attrice in voga, era l'incarnazione di un salto inaspettato. Il suo passaggio

8. «L'arte drammatica», 10 maggio 1884.

a Milano lascia un segno curioso: per ribadire le dimensioni del successo, «L'arte drammatica» del 7 giugno riporta le cospicue cifre degli introiti della stagione dusiana. Spettatori risentiti ribadiscono ricordando una fortunata stagione milanese della Ristori del 1879 e una di Salvini del 1878, con una media di incassi ancora superiore. Il partito del nuovo teatro fa però presente l'insensatezza di paragonare gli incassi di una normale permanenza – diciotto spettacoli in diciannove giorni – di una giovane artista emergente a quelli di tournée eccezionali, rispettivamente di due e quattro serate, di due glorie indiscusse.

L'articolo che abbiamo letto parla del pubblico, più che della Duse. La nuova generazione di spettatori legge in sé stessa una inquietudine che chiama modernità. I tempi sono molto cambiati rispetto al panorama risorgimentale, alle guerre e ai valori in cui erano cresciuti gli attori capitanati dalla triade Ristori-Rossi-Salvini. Gli anni dei primi trionfi della Duse e del definitivo passaggio di stile sono particolari: l'unificazione del paese è ormai alle spalle, con i suoi ideali, problemi e conquiste. Ora al centro dei pensieri sta altro, e ricordo almeno gli aspetti più appariscenti: la crisi agraria e lo sviluppo industriale, la crescita a Roma di una grande attività edilizia e, in politica, il trasformismo. E poi il montare del movimento socialista, di un malcontento diffuso, della fine delle certezze risorgimentali. Questa generazione, che ama chiamarsi 'moderna', vede in sé una minor solidità ma anche una maggior sottigliezza rispetto alla forza dei padri. Sembra percepire acutamente la fine dei valori risorgimentali, e la traduce come fine delle certezze. Parla spesso di nevrosi. Sottolinea la propria differenza. E guardano al vistoso cambiamento teatrale in atto come a un riflesso del proprio, come a un'arte speculare alla loro inquietudine.

C'è davvero somiglianza, tra scena e platea? Soprattutto direi che c'è un gioco di equivoci, tipico e perfino fondamentale nei rapporti tra spettacolo e spettatori, basati sulla fertilità dei fraintendimenti, su forme di non-comunicazione. Al tempo stesso non bisogna sottovalutare la profondità di un desiderio di diversità che unisce spettatori e artisti, crea tra loro un rapporto intenso. Una frase di Vincenzo Morello suggerisce ad esempio un sentimento particolare per i nuovi attori – per la Duse. Dice che loro, generazione nuova di pubblico, la percepivano non solo come affine, ma come «carne della nostra carne».⁹ Certamente il teatro della ammiratissima Ristori non ha mai fatto questo effetto.

9. RASTIGNAC [pseud. di Vincenzo Morello], *Eleonora Duse*, in ID., *Nell'arte e nella vita*, Milano-Palermo, Sandron, 1900, p. 281.

2. *Passaggi*

Tra la Duse e la Ristori intercorrono trentasei anni: troppi per una generazione in senso stretto, troppo pochi per due. Il passaggio è meno lineare di come appare a prima vista. I critici avevano individuato una triade intermedia – Virginia Marini, Giacinta Pezzana, Adelaide Tessero – che non è una semplice coda della precedente, allarga il repertorio, e si forma un suo stile indipendente, senz'altro diverso, meno statuario. Ma non viene mai percepita come una alternativa. La Ristori, nel frattempo, ha compiuto cinquanta, poi sessant'anni. La vera conclusione del teatro del suo tempo, risorgimentale, si consuma definitivamente solo tardi, ora, nel corso degli anni Ottanta, e in essa vengono travolte prematuramente anche le tre protagoniste intermedie: forse è anche per questo che appare così violenta e definitiva. Gli attori nuovi, trainati dall'esplosione del fenomeno Duse, affiorano con un tale effetto di novità da sgominare e 'restringere' la recitazione della generazione passata.

La rapida e quasi incomprensibile decadenza nell'apprezzamento del pubblico di Adelaide Tessero e di Virginia Marini¹⁰ è parallela al successo della Duse e causata in gran parte da esso. Ne è un segno indicativo un altro articolo de «L'arte drammatica», come si sa periodico di un'agenzia di attori, di non grande raffinatezza critica, ma ottima cartina tornasole per successi e insuccessi. L'articolo, del 31 gennaio 1885, è di fatto un epitaffio per le due grandi artiste e occupa tutta la prima pagina. Sottolinea in modo devastante quel che hanno in comune: «tengono a base della loro recitazione quello che in gergo teatrale si chiama l'effetto. Ed è naturale che esse risentano dell'epoca nella quale mossero i primi passi nell'arte». Aggiunge «oggi difficilmente possono servire a rappresentare i personaggi che si mettono in scena i mezzi di venti anni fa». Addita esplicitamente la Duse come capofila del nuovo metodo. La novità della Duse vaccina emotivamente contro l'arte che non le somiglia.

Nel 1887 la Pezzana si ritira dalle scene, a soli quarantasei anni. La generazione più vecchia è ancora in parte attiva, ma ormai cristallizzata: la Ristori lascia il teatro nel 1886, Rossi muore nel 1896, ma gli ultimi anni sono di declino. Salvini continua a recitare, ma saltuariamente: è probabilmente l'artista più grande del suo periodo, e in più ha una duttilità, una curiosità, che forse manca agli altri due. Assume il rango di una vecchia gloria, la cui efficacia è sempre riconosciuta, ma forse soprattutto come ricordo di un tempo passato. Dopo la sua morte, Luigi Rasi racconta di essere stato entusiasta testimone

10. Rimando soprattutto a L. RASI, *I Comici italiani. Biografia, Bibliografia, Iconografia*, Firenze, Bocca-Lumachi, 1897-1905, 2 voll., s.v. *Virginia Marini*; ma cfr. anche C. SALVINI, *Le ultime romantiche*, Firenze, Libreria del teatro, 1944, pp. 118-120.

di una scheggia di Otello, declamata dal vecchio attore a casa sua. Usa parole indicative: «io, che pur credo di aver tanto senso di modernità, io che mi son tanto esaltato, e pur tanto mi esalterei alle creazioni del genio dell'età nuova, io, davanti a questo Michelangelo della scena, m'inchinavo adorante...Passano i pianeti, pensavo – ma restano i soli a scaldarci del loro calore fecondo, ad illuminarci della lor luce immortale».¹¹

E ora torniamo allo scambio di opinioni tra la Ristori e Salvini, che è del 1899, quando il cambiamento è ormai completamente consumato. Le lettere sono documenti da trattare sempre con diffidenza, possono essere contraddittorie, frutto di un sentimento momentaneo – anche quando non sono scritte d'impulso, come certamente non lo sono queste. Che andrebbero comunque lette per intero, per contestualizzare gli interrogativi dei due vecchi attori tra richieste di informazioni, lamentazioni sull'artrite, racconti (della Ristori) delle riunioni e dei bisticci della Società per l'Istruzione della Donna, di cui lei è presidente e la regina presidente onorario. Non c'è spazio per farlo, ed è un peccato. Riporto solo le frasi chiave. Salvini chiede: «ditemi sinceramente che ne pensate di questa nuova forma d'interpretare la nostra arte! Ai nostri tempi si faceva meglio o peggio? Sono peggiorati gli Artisti, o il pubblico? Siamo noi che avemmo torto, o lo hanno loro? Io non me ne so formare un'idea».¹² La Ristori si prende il suo tempo per rispondergli – quasi un mese – ma non perché sia indifferente al problema. Dopo le considerazioni sulla «attuale forma di recitazione» che è «falsa e acrobatica», aggiunge:

Ma non ridete quando si leggono, sull'Arte Drammatica, gli nuovi epiteti che si danno alle stelle del giorno?

La Duse «la *maggiore artista*»

Novelli «il *gran mago*»

La Mariani «la *gran strega*».¹³

Nel suo vasto archivio è conservata un'altra, più disordinata minuta, segno dell'interesse per l'argomento. La frase sulle toilette è un po' diversa, più articolata: «la moda delle toilette, il lusso degli abbigliamenti, gli scatti nervosi, colpiscono lo spettatore e non lo fanno riflettere».¹⁴ Forse, dunque, il problema non tanto in sé del lusso – sarebbe in fondo strano in un'attrice tanto ossessivamente attenta al vestire scenico. A infastidirla sono questi scatti nervosi che mirano a turbare lo spettatore, a disorientarlo, non a farlo ragionare o ammirare.

11. L. RASI, *Tommaso Salvini e l'arte sua*, «Nuova antologia», 16 febbraio 1916.

12. Lettera di Tommaso Salvini ad Adelaide Ristori, Firenze, 27 novembre 1899, cit.

13. Minuta di lettera di Adelaide Ristori a Tommaso Salvini, Roma, 29 dicembre 1899, cit.

14. Minuta di Adelaide Ristori, 1897, MBA, *Fondo Ristori*.

La Ristori e Salvini hanno impiegato quindici anni a rendersi conto di quel che stava accadendo. Forse sul momento era stata percepita soprattutto l'irreparabilità con cui la Duse stava sgominando la classe di mezzo. I più vecchi sembrano percepire la propria disfatta in modo cocente, ma solo con lentezza, solo col passar del tempo.

3. *I vecchi e i giovani*

È difficile decifrare la natura profonda della mutazione stilistica, per via delle stratificazioni di pulsioni, sensibilità e desideri diversi che la circonda, perfino estranei al teatro, e per via dell'esistenza della generazione intermedia di attori. Va al di là dell'evento scenico. I più vecchi sono artisti che hanno in comune un dichiarato rispetto per l'insegnamento di chi li ha formati, che si legano volutamente al passato pur trasformandolo. La leva degli anni Cinquanta, invece, sembra spuntare dal nulla e all'improvviso, frutto dei tempi nuovi. La sua unica 'tradizione', se così può chiamarsi, è il teatro che li ha formati, il più basso. La classe degli anni Venti presenta caratteri evidenti di maggiore statuarietà, una gestualità più plastica. La Ristori privilegiava pose efficaci quanto armoniche, che potevano durare anche diversi secondi. Forse anche l'abitudine alle tournées all'estero aveva contribuito ad accentuare, nei più vecchi, la tendenza a un gesto fortemente espressivo, un po' statuario, o così almeno fu detto,¹⁵ ma certamente l'origine era altrove. Anche della triade intermedia è spesso lodata la voce meravigliosa, la plastica splendida, spesso le notevoli doti fisiche. Gli attori più giovani tendono a definirsi 'umani'.¹⁶ Dobbiamo però guardarci dal supporre, nei più vecchi, una presenza scenica un po' enfatica, ci porterebbe fuori strada: erano attori intensamente passionali. Forse la vera differenza è quella sottostante: in primo luogo un cambiamento di ritmo scenico.

Era infatti intervenuta una significativa diversità nelle scelte dei testi e del tipo di passioni rappresentate. Sparirono rapidamente, quasi del tutto, con la nuova leva, il gusto per la tragedia e per il teatro in versi, e, soprattutto, tutto ciò che tragedia e versi comportavano, cioè una recitazione più scandita, una relativa lentezza, e la necessità e lo spazio per una gestualità più composta, più

15. Cfr. F. REGLI, *Dizionario biografico dei più celebri poeti e artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari, ecc. ecc., che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Torino, Dalmazzo, 1860, p. 449 (voce *Ristori*).

16. Cfr. A. DE SANCTIS, *Caleidoscopio glorioso*, Firenze, Giannini, 1946, pp. 72-74. L'attore sta raccontando un suo incontro in scena con Salvini, ne parlerò più avanti.

armoniosa, di una maestosità¹⁷ che non era fine a sé stessa, ma un modo per colmare il tempo dei versi, o per compensare l'importanza delle parole.

Certi aggettivi usati per la dizione della Duse, o la sua tendenza spesso notata a spezzare le frasi con interiezioni, fanno pensare per la nuova generazione a un eloquio più veloce e più rotto. La prosa lo permetteva maggiormente, e ancora di più lo favoriva una prosa tradotta spesso non da letterati, quindi più manovrabile: il ritmo della Duse infatti cambia quando recita un vero poeta, d'Annunzio, e deve rispettare le parole e l'intelleggibilità dei versi. Maestà, regalità, furore selvaggio erano qualità teoricamente apprezzate dalla classe più giovane di spettatori, ma non erano quello di cui andava in cerca. Rasi parla per i più vecchi di una «cotal maschiezza plastica anche nella lor maggiore spontaneità»: una descrizione significativa. Parla anche della 'cupidigia' dei più giovani per una recitazione che potesse sconvolgere questa pur nobile plasticità,¹⁸ confermando il peso delle aspettative del pubblico in questo periodo di svolta. Claudio Meldolesi ritiene che, rispetto ai predecessori, i giovani abbiano puntato più sulla voce che sul gesto, e su modulazioni meno cantate e meno psicologicamente pregnanti.¹⁹ A me non sembra, almeno per quel che riguarda le azioni. La gestualità della Duse – e in minor misura anche quella di Zacconi o Novelli – era semplicemente più sincopata, trascurava la grande posa plastica a favore di un movimento frantumato ma drammatico prima impensabile, punteggiato da qualche strategico gesto selvaggio o da un intenso erotismo. La Ristori notò – con grande apprezzamento e appena una punta di riserbo – la capacità della Duse di esibire un languore nelle membra di grande efficacia, di cui, secondo lei, un po' abusava. Si parlò certo qualche volta, per i più giovani, di verismo o di realismo, ma altrettanto spesso queste etichette furono considerate false e inadeguate, e complessivamente sbarazzarsene può solo essere utile. Del resto, ogni nuova leva viene lodata per aver finalmente conquistato verità e naturalezza scenica, è una semplice indicazione di cambiamento. Quello che ha di veramente caratteristico la leva degli anni Cinquanta è invece una particolare capacità di unire il basso e l'alto, di conservare, all'interno delle sue trovate raffinate, l'ombra del ricordo di una recitazione più ad effetto, come quella delle compagnie perfino infime da cui alcuni di loro erano partiti: la recitazione acrobatica (e falsa) di cui parla la Ristori, insomma.

17. La mancanza di maestosità è, significativamente, una delle critiche ricorrenti nei pareri sulla Duse tanto di Salvini quanto della Ristori.

18. L. RASI, *La Duse* (1901), a cura di M. SCHINO, Roma, Bulzoni, 1986, p. 23. Per le notazioni sul cambiamento generazionale cfr. anche D. ORECCHIA, *La prima Duse. Nascita di un'attrice moderna*, Roma, Artemide, 2007, p. 80.

19. Cfr. C. MELDOLESI, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 17.

Infine, va ricordato che qualche volta le due generazioni sono state insieme in scena. La giovane Duse – sia pure prima del grande successo – condivise il palcoscenico con la Pezzana e con la Ristori senza problemi. Abbiamo, più significativa, una testimonianza bellissima su Salvini-Otello insieme a un attore molto più giovane, Alfredo De Sanctis, nella parte di Jago, ormai a Ottocento concluso, e della capacità del più vecchio di adeguarsi nel corso di una sola serata a un modo di muoversi e di parlare in apparenza tanto lontano dal suo.²⁰

Direi che la differenza, almeno tra la Ristori e la Duse, fu soprattutto un'altra, non tanto una questione di stile, che pure ci fu, quanto di senso. Ma qui torna in ballo l'unicità della più giovane.

4. *Attrici e capocomiche*

La Ristori parlò più di una volta della «nuova interpretazione dell'arte nostra», e in particolare della Duse, a partire da un'intervista del 1884.²¹ Scrisse su di lei un parere pubblico nel 1897, per gli spettatori parigini. Anche Salvini ha parlato con intelligenza della Duse alla fine delle sue memorie.²² Oltre agli apprezzamenti, ci sono, come ho detto, alcune perplessità ricorrenti tra i due: per esempio la povertà del suo repertorio e la constatazione di un impeto amoroso ed erotico di grande attrattività, però legato all'età, quindi rischioso. Ci sono critiche relative sia a lei che all'intera generazione: la tendenza a interpretare con inattendibilità storica certe parti (forse la Ristori aveva in mente la Duse, in Cleopatra);²³ il fatto che i nuovi attori – di nuovo soprattutto la Duse – tendessero a preferire eroine in apparenza più simili a sé stesse. La Ristori nota la tendenza a precipitar le parole della Duse e parla di una diffusa incapacità generazionale nello scandire i versi e di una tendenza a «riprodurre la verità così come si presenta nella vita ordinaria».²⁴

20. Cfr. DE SANCTIS, *Caleidoscopio glorioso*, cit., pp. 72-74.

21. «L'arte drammatica», 26 luglio 1884, ora in SCHINO, *La Duse e la Ristori*, cit., p. 147: la Ristori parla, per la prima volta, dell'efficacia della Duse ne *La principessa di Bagdad*. Cfr. anche nota 25.

22. Cfr. T. SALVINI, *Ricordi, aneddoti ed impressioni*, Milano, Fratelli Dumolard, 1895, pp. 396-402, un giudizio interessante e accurato, che però sembra riferirsi a una fase molto più giovane della Duse.

23. La Ristori, parlando della Duse, fa riferimento solo a una tragedia shakespeariana, *Romeo e Giulietta*, ma aveva certamente seguito il violento dibattito su *Antonio e Cleopatra*, o almeno gliene parla Graziosa Glech, una attrice quasi coetanea della Duse, che ne scrive, con assoluta malignità, in una lettera alla marchesa del 30 ottobre 1890 (MBA, *Fondo Ristori*, ora in SCHINO, *La Duse e la Ristori*, cit., pp. 161-162 n.).

24. «L'illustrazione italiana», 11 aprile 1897.

Però, nei rapporti personali troviamo una Ristori diversa, piena di consigli, pronta a dare aiuto, coinvolta. Ricordo i momenti salienti del loro rapporto:²⁵ la Ristori e la Duse si conoscono nel 1881, recitano insieme in una pièce di Paolo Giacometti, di cui Gerardo Guerrieri sottolinea il titolo emblematico: *Madre e figlia*. È una occasione isolata, la Ristori aveva preso in prestito la compagnia di Cesare Rossi, di cui faceva parte la Duse, per una recita a favore di una futura scuola di teatro dell'Accademia filodrammatica romana, presieduta dal marito, il marchese Capranica del Grillo. Nello stesso periodo, la Ristori l'ammira ne *La principessa di Bagdad*, che sta rapidamente diventando uno dei grandi successi dell'attrice più giovane.²⁶ La corrispondenza inizia nel gennaio del 1883, dopo un nuovo incontro a Torino²⁷, e la sua lettura è una sorpresa: continua per anni, anche quando la Duse è diventata famosissima, è affettuosa da entrambe le parti. Nel pubblicarla, quarant'anni fa, ho usato la parola 'adozione' per definire l'atteggiamento della Ristori.²⁸ Forse è eccessiva, e tuttavia la sua prima lettera è davvero insolitamente calda e coinvolta:

Le mando uno degli ultimi [miei ritratti] fatti in Lady Macbeth, in cambio del suo che terrò carissimo poiché mi rappresenta oltre la sua simpaticissima persona un'artista che stimo ed ammiro sinceramente, e che fa onore al nostro paese – che è sulla via di conquistare una delle posizioni più elevate dell'arte. Non si scoraggi per le contrarietà e le piccole guerre che indispensabilmente sono mosse a chi si distingue. S'inganna se crede che io non abbia avuto a sostenerne delle sanguinose. Ritengo che poche ne furono fatte, come me, bersaglio. Pure, animata dal vivissimo amore per l'arte ho saputo combattere – mi sembra d'aver vinto. A Lei non accadrà diversamente.²⁹

L'interesse per la giovane Duse non si ferma a una lode, le presta i suoi copioni, sembra suggerirle di cimentarsi nelle sue parti, le dona le sue memorie. Fa più di quel che fa per altre. Sempre nel 1883 fa il suo nome per una recita a Corte: un atto unico, recitato con Cesare Rossi e Luigi Rasi, uno degli in-

25. Per una narrazione più articolata, come per una lettura completa dei documenti, rimando sempre a SCHINO, *La Duse e la Ristori*, cit.

26. Ne parla per la prima volta nell'intervista pubblicata ne «L'arte drammatica» del 26 luglio 1884. Il ricordo torna nell'elaborato 'giudizio' del 1897.

27. Si veda la minuta di una lettera della Ristori alla sorella Annetta del primo giugno 1884, conservata presso MBA, *Fondo Ristori*.

28. Alessandro d'Amico, invece, nel presentare la corrispondenza a un convegno, nel 1977, si ferma, secondo me ingiustamente, sulla miopia della Ristori, incapace di accettare la diversità della Duse (*La monarchia teatrale di Adelaide Ristori: 1855-1885*, in *Teatri dell'Italia unita*, a cura di S. FERRONE, Milano, il Saggiatore, 1980, pp. 49-54, in partic. pp. 52-53).

29. Minuta di Adelaide Ristori in risposta a una lettera di Eleonora Duse del 10 gennaio 1883, s.l., s.d., MBA, *Fondo Ristori*, ora in SCHINO, *La Duse e la Ristori*, cit., pp. 145-146.

trattenimenti per un matrimonio reale. La scelta suscita gelosia e invidia. Due anni dopo, il 23 aprile 1885, per aiutare la tournée della Duse, la Ristori scrive all'imperatore del Brasile, suo grande amico:

La nostra partenza da New York avrà luogo il 13 Maggio [...]. Speriamo che la Provvidenza ci accompagni preservandoci da disgrazie. Presto verrà a Rio la compagnia del Comm. Rossi Cesare (eccellente persona) con la signora Checchi-Duse – la stella della nostra arte drammatica in questi giorni. Io le porto molta amicizia perché fa onore al nostro paese, perché è buona – modesta. Dovunque diventa l'idolo del pubblico. Mi permetto di raccomandarla caldamente alla M.V. ed a S.M. l'Imperatrice. Ha una figurina che si raccomanda tanto di gracile salute ed ultimamente per la nascita d'un suo secondo bambino³⁰, fu in fin di vita. Appena arrivata a Rio, domanderà udienza alla M.V. Mi perdona, è vero, Vostra Maestà, se l'ho consigliata a far ciò? Abuso spesso della sua bontà me ne accorgo – mi perdoni.³¹

Nel corso di questa drammatica tournée, funestata da malattie, dalla morte di un giovane attore della compagnia e dalla rottura con il marito complicata da una relazione con Flavio Andò, la Duse manda alla Ristori, per ringraziarla del suo intervento presso Don Pedro, una lettera diversa da tutte le altre, sopra le righe. Si è portata fino in Sudamerica il suo ritratto, quello di cui la più anziana scriveva nella prima lettera, e ne parla come di un consigliere e ispiratore. Parla di adorazione (la sua per la Ristori). La corrispondenza non si interrompe neppure con il chiacchierato ritorno della Duse, senza marito, aggredita da una nube di pettegolezzi.

Nel 1897, il conte Primoli, che stava organizzando la prima presenza della Duse a Parigi, chiede alla Ristori di scrivere una presentazione per un pubblico che l'aveva tanto amata. Anche di questo 'giudizio'³² troviamo, tra le sue carte, parecchie versioni appena differenti. Scrive «Eleonora Duse ebbe il gran talento di comporsi una individualità propria, spiccata, una individualità estetica che non assomigliava a nessun'altra», «ha una fisionomia di grande mobilità, facile a scomporsi e a comporsi, una fisionomia che appena l'attrice si presenta in scena, s'impone allo spettatore, e lo costringe a concentrare su di lei tutta la sua attenzione».³³ Non nasconde alcune perplessità, per certi effetti di cui la giovane abusa o per carenze nel repertorio, ne ho già accennato. Nota la sua capacità di seduzione, come personaggio e come attrice. Parla dell'entusiasmo

30. La Duse in realtà aveva avuto un aborto.

31. *Di lei attaccatissimo D. Pedro. Epistolario tra Adelaide Ristori e l'ultimo imperatore del Brasile*, a cura di A. VANNUCCI, Perugia, Morlacchi, 2022, pp. 255-256.

32. Il titolo con cui viene pubblicata ne «Le Gaulois» del 26 maggio è *La Duse jugée par la Ristori*.

33. *Ibid.* (ora in SCHINO, *La Duse e la Ristori*, cit., p. 163).

del pubblico. Dice di ammirarla moltissimo. In un'intervista a Leone Fortis,³⁴ nella quale riprende quasi le stesse parole, parla di una capacità di soggiogare il pubblico, di comunicargli una sovraccitazione nervosa, a cui si ripensa anche usciti dal teatro. Direi che ricorda bene la lettera dal Sudamerica della Duse, perché afferma, con dignità, che la più giovane le è devota.

Nel dicembre 1901, infine, la Duse la invita ad assistere alla *Francesca da Rimini* di d'Annunzio che sta mettendo in scena come punta di diamante di un progetto di rinnovamento globale del teatro. I rapporti tra le due attrici sono ancora così buoni che Giorgio Capranica del Grillo suggerisce alla madre il nome della Duse per una ipotesi, presto caduta, di una *Maria Stuarda* da farsi al Valle per celebrare l'ottantesimo compleanno di lei, che sarebbe caduto poche settimane dopo, nel gennaio 1902. La Duse, dice la Ristori, mi sembra esagerando un po', si sta mostrando una delle «prime fanatiche» nell'onorarla.³⁵

Sul giudizio della marchesa sulla *Francesca*, negativo e piuttosto esilarante, abbiamo un suo scambio di lettere con il figlio. Esprime però le sue perplessità anche pubblicamente in un'intervista, e, pur parlando con molta approvazione della «calda recitazione», dell'ingegno e del «forte temperamento artistico» dell'attrice, si lascia sfuggire un giudizio sul «repertorio mostruoso di D'Annunzio».³⁶ Smentisce immediatamente, ma la Duse, per una volta, risponde, o almeno firma un lungo messaggio pubblico infastidito, nella cui scrittura si avverte l'influenza del poeta.³⁷ Riafferma comunque la sua ammirazione, e dichiara la Ristori perfezione, nell'arte e nella vita. E il 29 gennaio 1902, giorno del suo ottantesimo compleanno, le dedica la sua rappresentazione, come promesso. Ma qui, dopo vent'anni, finisce la loro storia, a parte un affettuoso telegramma di condoglianze alla figlia Bianca dopo la morte della marchesa.

La loro corrispondenza è rivelatrice della quantità di strati che compongono questo salto generazionale: nella più anziana ci sono riserbo e dubbi, ma anche, e soprattutto, grande apprezzamento, capacità di un'analisi priva di preconcetti, interesse attivo. Nella più giovane c'è tutta la gratitudine che era in grado di

34. «Cordelia», 6 giugno 1897, ora in L. VERGANI, *Eleonora Duse*, Milano, Martello, 1958, pp. 131-134. Il giudizio, pressoché identico, fa parte anche di un altro articolo di Fortis (*Una visita alla Ristori*, «L'illustrazione italiana», 11 aprile 1897, pp. 230-232) nel quale la marchesa fa interessanti considerazioni sulla nuova arte moderna, a suo parere sbagliata perché «l'arte, nel riprodurre il vero, deve spogliarlo da tutte le volgarità». Indica problemi tecnici per la tragedia e i versi, e il rischio di un appiattimento confuso verso la prosa. Cfr. anche l'intervista a Edoardo Boutet, *La Duse*, «Cronache drammatiche», 1899, 1, numero straordinario *Adelaide Ristori*.

35. Lettera di Adelaide Ristori a Giorgio Capranica del Grillo, Roma, 8 dicembre 1901, MBA, *Fondo Ristori*, ora in SCHINO, *La Duse e la Ristori*, cit., p. 174n.

36. È un'intervista al quotidiano russo «Novoie Vremia», parzialmente riportata dal «Corriere della sera» del 17-18 gennaio 1902.

37. «Le Gaulois», 29 gennaio 1902.

offrire e una ammirazione da cui però non si fa condizionare. Man mano che passano gli anni si accentua, nella Ristori, un inevitabile fastidio nel vedersi soppiantata, ma riguarda più la generazione che la Duse in sé. Quello che realmente la inquieta, invece, è qualcosa di più profondo, più difficile da afferrare. La Duse è meno artista dello sguardo, meno capace della più anziana di folgoranti quadri scenici. Ma la sua è un'arte che si rivolge direttamente all'interiorità, al pensiero attraverso l'emozione. Anche le donne più o meno adultere, cortigiane, innamorate della sua giovinezza sono una via per indurre a una riflessione sull'essere umano che mi attenderai a definire esistenziale. Più che di differenza stilistica, si dovrebbe parlare di un senso diverso del teatro. Gli spettacoli della Duse sviluppano un forte senso di intimità tra lei e i suoi spettatori, vengono da loro percepiti come forme di esperienza interiore – sconvolgente e duratura – non come arte o piacere. È questo, soprattutto, che la Ristori non coglie o che percepisce come diverso da sé, e fa aumentare il suo nervosismo.

Resta da dire ancora qualcosa sul capocomicato. Anche in questo ci sono differenze notevoli tra le due donne, di natura comportamentale e di consapevole costruzione della propria figura. La Ristori, marchesa e dama di corte, ha avuto in sorte il dono dell'armonia, in scena e nella vita fuori scena. Apollonio ha parlato per lei di «appassionata misura» e di «superbo rispetto dei limiti».³⁸ La Duse è l'opposto. Alla fine della giovinezza, dopo aver fatto parte a lungo di altre compagnie, soprattutto della Reale Sarda, e aver seguito gli insegnamenti del padre e della venerata maestra Marchionni, la Ristori comincia a fare compagnia da sola, dapprima con un direttore, poi senza. Dirige lei. Nelle sue memorie è esplicita. Racconta di essersi occupata di tutto, anche dei dettagli. Dice che di aver avuto la risolutezza di un generale d'armata, di aver curato le scenografie, scelto i testi, parlato con gli autori, mostrato ai suoi attori come lavorare. Le piace molto e lo sottolinea: mi occupavo di tutto io, decidevo tutto io.³⁹ E poi aggiunge: «ma io sono orgogliosa di dire che il mio caro marito era l'anima di ogni intrapresa».⁴⁰ E qui parte con una – lunga – digressione su come il marito la consigliasse, la appoggiasse.⁴¹ Senza di lui non

38. M. APOLLONIO, *Storia del teatro italiano (1938-1950)*, Firenze, Sansoni, 1981, vol. II, pp. 650-655.

39. A. RISTORI, *Ricordi. Studi artistici*, Torino-Roma-Napoli, Editori Roux, 1888, pp. 89-90 (seconda ediz.). Nell'edizione curata da Antonella Valoroso (Roma, Dino Audino, 2005) la citazione è a p. 81.

40. Ivi, p. 89.

41. Attraverso i documenti conservati nel *Fondo Adelaide Ristori*, Antonella Valoroso ha rilevato come l'attrice si sia servita, per la parte iniziale delle memorie, di una revisione di Pier Cocoluto Ferrigni, Yorick. Cfr. *Adelaide Ristori e lo specchio della scrittura. Messinscena delle memorie di una diva dell'Ottocento*, Roma, Carocci, 2022, pp. 60-61. La Ristori, tuttavia, esamina le

avrebbe avuto il coraggio di portare avanti iniziative come il giro del mondo, come la permanenza parigina. E da quel che sappiamo è stato proprio così: il marito le era a fianco. Era marchese, poteva aprirle salotti e anche corti. Veniva da una famiglia di impresari, per quanto nobili, di teatro d'opera, poteva portare un vento nuovo. Si è occupato della compagnia della moglie dal punto di vista organizzativo e amministrativo, e moltissimo della pubblicità. Un ottimo sistema, utile e al tempo stesso in grado di compensare una immagine potenzialmente sgradevole agli occhi del pubblico: una donna, sia pure grande artista, che comanda come un generale di armata.

In un certo senso è lo schema ripreso dalla giovane Duse. Non che voglia paragonare suo marito, Tebaldo Checchi, attore mediocre e figlio d'arte, al marchese Capranica del Grillo, ma la formula è la stessa, con la moglie artista e il marito che fronteggia le questioni economico-organizzative.

Ben presto, però, la Duse si scrolla di dosso questa ditta coniugale, in modo anche piuttosto ingrato. Liquidava il marito dopo neppure quattro anni di matrimonio e nella stessa occasione liquidava anche il capocomico, Cesare Rossi, con cui aveva ottimi rapporti, e per il quale sembra provare perfino molto affetto.⁴² Vuole la compagnia solidamente nelle sue mani da tutti i punti di vista: scelta degli attori, scelta del repertorio, messinscena, viaggi, economia, e così sarà per tutta la vita, fino alla morte. Naturalmente si circonda di segretari e anche impresari, come del resto fa la Ristori. Ma sono solo un supporto per decisioni che nel caso della Ristori sono prese anche dal marito, nel caso della Duse solo da sé stessa.

Sono differenze che sembrano in primo luogo caratteriali, ma la persona e la biografia sono fondamentali nello studio dell'attore. Vanno inoltre soppesate all'interno del *problema* della presenza femminile a teatro. La situazione delle donne di teatro è fortemente anomala, per quantità e per qualità di presenza femminile. A capo delle due generazioni in contrasto ci sono due donne. A capo di quella intermedia ne abbiamo viste tre. Il capocomicato femminile, in tutte le sue diverse sfumature, è un fenomeno importante, tocca tutta l'Europa e la Russia, e in Italia è molto significativo. Per studiare il teatro ottocentesco bisogna tener conto della presenza di donne artiste d'eccellenza, di donne che dirigono, che comandano. Donne ai vertici. È una importante anomalia, su cui da qualche tempo si comincia a riflettere.⁴³ Potrebbe essere interes-

proposte di Ferrigni e le accetta (o le rifiuta), trasformando così a tutti gli effetti, dal punto di vista almeno che qui mi interessa, il testo in cosa sua.

42. Rimane tuttavia con lui ancora una stagione, formerà una sua compagnia solo nel 1887.

43. Rimando solo agli studi di Laura Mariani, capofila per questo argomento, che è stato alla base anche del suo intervento al convegno *Adelaide Ristori e il Grande Attore. Radicamento, adattamento ed esportazione di una tradizione* (Genova, 2-4 novembre 2022, Milano, 10 novem-

te indagare anche il modo in cui viene percepita, in primo luogo all'interno del mondo del teatro. Almeno a un primo sguardo, la risposta è curiosa: è una diversità mai rilevata. Non che non sia accettata. Semplicemente tutti fanno finta che non ci sia, limitandosi, al più a qualche battuta.

La forza della Ristori è quella di essere in armonia con i suoi tempi, e si riconferma anche nella gestione del matrimonio: è una donna straordinaria che si muove sempre con superbo rispetto dei limiti; quindi, all'interno di una normalità secondo la quale la donna è appoggiata, sorretta dal consorte. La Duse no. E con lei è più difficile fare i conti. Anche per questo, per riassorbire la sua diversità stridente, certo inconsapevolmente si conia un modo tutto particolare di descriverla, che nega la sua forza: e si parla sempre di una donna sensibile, spesso dolorante, che si rovina per amore. Fragile, o almeno che fa mostra di esserlo. Si parla della grandissima artista, mentre si preferisce dimenticare la donna che dirige.⁴⁴ Marco Praga, che pure è suo amico e le è devoto, che non solo è uno scrittore ma anche un capocomico, parla di lei come di una donna dalle idee magari paradisiache, ma del tutto inaffidabile. Sembra dimenticare la sua abilità di capocomica, che le ha permesso perfino di riprendersi dai debiti del periodo d'annunziano. Il modello Duse è difficile da digerire. All'opposto, il più interessante tra gli innumerevoli necrologi scritti per la sua morte è quello di Enrico Polese Santarnecchi, direttore de «L'arte drammatica» e dell'agenzia che le stava dietro. Polese sceglie di scrivere da un punto di vista personale, quindi di affari, e ricorda il «cervello virile» della Duse, la sua abilità, efficienza e insolita rapidità nelle questioni economiche e organizzative.⁴⁵

Mi fermo qui. Questa piccola differenza (marito sì marito no) può essere un'apertura per capire il modo di pensare di due artiste eccezionali. E forse persino qualcosa di più. Per esempio, quanti sono i problemi – e quanto sfuggenti – che dobbiamo affrontare quando vogliamo porci di fronte alla grandezza femminile nel teatro.

bre 2022). In particolare, cfr. il suo *L'Ottocento delle attrici*, «Acting Archives Review», 2017, 14, <https://www.actingarchives.it/review/archivio-numeri/24-anno-vii-numero-14-novembre-2017/155-l-ottocento-delle-attrici.html> (ultima consultazione: 31 marzo 2023). Me ne sono occupata in *Potere e disordine. Donne nel teatro tra Otto e Novecento*, «Teatro e Storia», 2021, 42, pp. 75-100.

44. Non è così negli studi recenti, naturalmente. Rimando almeno al volume di F. SIMONCINI, *La Duse capocomica*, Firenze, Le Lettere, 2011.

45. «L'arte drammatica», 26 aprile 1924. Le frasi di Praga sono in G. LOPEZ, *Marco Praga e Silvio d'Amico. Lettere e documenti (1919-1929)*, presentazione di L. SQUARZINA, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 94-96.

FRANCESCO PUCCIO

MEDEA SULLA SCENA MODERNA. LA TRAGEDIA
DI ERNEST LEGOUVÉ NELL'ALLESTIMENTO PARIGINO
DI ADELAIDE RISTORI

1. La 'Medea' di Legouvé: genesi di uno spettacolo

Prima che la *Medea* di Ernest Legouvé,¹ già autore di due opere di successo, la *Luise de Lignerolles* e la *Adriana Lecouvreur*, scritta con Eugène Scribe, destinate all'interpretazione della celebre Rachel,² diventasse per Adelaide Ristori un vero e proprio «cavallo di battaglia»,³ e quasi un passaggio obbligato all'interno di un repertorio vastissimo e ricco di successi, occorre seguire un percorso piuttosto tortuoso e non privo di colpi di scena. La vicenda aveva avuto inizio già nel 1852, quando il testo era stato sottoposto alla lettura e al giudizio della Comédie-Française che ne aveva richiesto la riduzione da tre a due atti, ottenendo dall'autore un rimaneggiamento e una sistemazione del terzo atto, ma non una sua completa eliminazione. Nel febbraio del 1853 la tragedia ricevette una seconda lettura e fu finalmente approvata. Legouvé, pertanto, potette procedere, desideroso di accontentare la Rachel che, tuttavia, non sembrò mostrare un'accoglienza positiva,⁴ tanto che alla nona prova interrup-

1. Della tragedia di Legouvé si sono conservati nel *Fondo Adelaide Ristori* del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova (di qui in avanti MBA, *Fondo Ristori*) «un copione a stampa 'per suggerire', con traduzione francese a fronte (Michel Lévy Frères éditeur, Paris) recante molti tagli e alcune correzioni; altro copione recante come date di edizione in copertina l'anno 1859 e a pag. 2 e 3 il 1856; un terzo copione con traduzione tedesca a fronte (Mosca, 1862); un copione a stampa (New York, 1875); [...] parte levata di *Medea* con aggiunte, probabilmente in un secondo tempo, a inchiostro rosso le battute d'attacco in lingua inglese» (T. VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una compagnia drammatica dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 129 [n. 1]).

2. Sulla Rachel cfr. J. JANIN, *Rachel et la tragédie*, Paris, Amyot, 1859; S. CHEVALLEY, *Rachel: 'j'ai porté mon nom aussi loin que j'ai pu...'.*, Paris, Calmann-Lévy, 1989.

3. A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici* (1889), a cura di A. VALOROSO, Roma, Audino, 2005, p. 185.

4. Cfr. E. LEGOUVÉ, *La tragédie de Médée*, in ID., *Conférences parisiennes*, Paris, Hetzel, 1885.

pe definitivamente la sua partecipazione. Così, quando nel maggio del 1855 la Ristori arrivò a Parigi, «*Medea* portava ancora l'impronta della Rachel, anche se era ormai certo che essa non l'avrebbe mai recitata». ⁵ Non dovette allora trascorrere molto tempo prima che Legouvé, in pena per le sorti del suo testo, divenisse un appassionato ammiratore dell'attrice italiana. ⁶

L'opera, pur inserendosi in una diffusa operazione di ricezione del mito classico sulla scena moderna, ⁷ subisce talune variazioni rispetto al modello della tragedia euripidea. La trama, infatti, vede arrivare a Corinto la protagonista quando è stata abbandonata da Giasone ormai da sei anni e senza una nutrice che la accompagni. Insieme con lei, i due figli, Melanto e Licaone. ⁸ Giunta in città, Medea viene a sapere per caso che il marito sposerà la principessa Creusa, figlia di Creonte, e che i bambini dovranno essere affidati alla nuova coppia. Travolta dalla gelosia e dall'odio verso il fedifrago, la donna verrà condannata all'esilio dal sovrano e, in mancanza di un re Egeo che stavolta sia disposto ad accoglierla ad Atene, ⁹ finirà con il compiere l'atto estremo dell'infanticidio, in una scena conclusiva convulsa e densa di *pathos*. ¹⁰

5. VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., p. 130.

6. Una copia della tragedia, recapitata all'indirizzo parigino della Ristori, era stata ritirata da Clementina Gramaglia, la quale così scriveva: «secondo me la Medea non è tanto odiosa come carattere, giacché tutti i suoi delitti anno per origine un amore immenso, e amore non più corrisposto. Son sicura che se tu farai quella parte le darai certo tutt'altra tinta che la Rachel e compagnia, il pubblico sortendo dalla Rachel doveva imprecare contro quella donna capace di tanti delitti, sortendo te, dovrebbe certo compiangere in parte quell'infelice Medea, trascinata a tanta infamia per eccesso d'amore sdegnato. Ci vuole un'anima Italiana per pingere le torture della gelosia, e tutto quello che da questa può derivare» (lettera di Clementina Gramaglia ad Adelaide Ristori, Parigi, 13 ottobre 1855, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*, b. 14).

7. Solo nel primo ventennio del secolo si contavano altre tre celebri riscritture: la *Medea* del 1814 di Cesare Della Valle, intrepreata da Carlotta Marchionni e Carolina Tafani Internari; quella di Giovan Battista Niccolini, composta l'anno successivo, adatta a una lettura più che a una vera e propria messa in scena; e quella di Franz Grillparzer che, nel 1821, portava in scena al Burgtheater di Vienna un'intera trilogia dedicata a questo nucleo mitico dal titolo *Das goldene Vließ* (Il vello d'oro), e suddivisa in tre parti: *Der Gastfreund* (L'ospite), *Die Argonauten* (Gli Argonauti) e *Medea*.

8. Nella prima apparizione in scena, la Ristori «si presentava al pubblico con un bambino in collo e l'altro appoggiato al braccio sinistro: una posa che dava una spiacevole idea di parzialità se non addirittura di ingiustizia (i figli della Medea di Legouvé, infatti, sono gemelli)» (G. TELLINI, *Storie di Medea*, Firenze, Le Lettere, 2012, p. 26).

9. Si legga, a tale riguardo, EURIPIDE, *Medea*, vv. 663-758. Per l'edizione di riferimento della tragedia, cfr. J. DIGGLE, *Euripidis fabulae*, Oxford, Clarendon Press, 1984, vol. I, pp. 93-155.

10. Giova rilevare come proprio il finale della tragedia di Legouvé si differenzi profondamente da quello euripideo; se il drammaturgo del V sec. a.C., infatti, rispettando i canoni del genere tragico attico, che non prevedeva la rappresentazione di scene truculente come le uccisioni, aveva immaginato il compimento dell'infanticidio dentro la *skéné*, così da lasciare che gli spettatori udissero l'orrore senza assistervi con lo sguardo, l'autore ottocentesco aveva, invece, lasciato

Al di là della qualità del testo, in alcuni passaggi più incline a un certo sentimentalismo che all'indagine approfondita dei personaggi, la composizione dell'intreccio drammaturgico sarebbe in ogni caso scivolata in secondo piano rispetto alla centralità dell'interprete. Ciononostante, la Ristori non sembrava ancora decisa ad accettare,¹¹ sia perché aveva in animo di interpretare una precedente *Medea* del Duca di Ventignano – nei confronti della quale aveva espresso forti riserve Carolina Internari, a cui la Ristori aveva chiesto un parere –,¹² sia perché aveva appreso dal critico Jules Lecomte che la Rachel avrebbe rimesso mano al testo di Legouvé una volta rientrata a Parigi.¹³ Una notizia prontamente smentita da Legouvé che aveva ribadito all'attrice la sua ferma volontà di affidare a lei un ruolo così importante.¹⁴

Una volta risolta la questione principale e rassicurata, dunque, la Ristori che non vi sarebbe stato alcun fraintendimento con la Rachel, andava affrontato il problema della traduzione. La Ristori aveva suggerito di affidarla a Francesco Dall'Ongaro, che si era già occupato per lei della *Fedra* e che, a proposito della tragedia dell'autore francese, si era espresso con favore.¹⁵ Questi iniziò a lavo-

che la morte avvenisse in scena, ma con la collocazione intermedia della folla ne aveva 'ammorbidito' in parte l'impatto, costruendo una sequenza che risparmiasse al pubblico la visione diretta dell'accaduto. Legouvé sembra quasi sfumare «la concretezza dell'omicidio, anche se la gravità del delitto di Medea, a questo punto della vicenda, appare già ridimensionata dalla sua immagine di donna indifesa, sfortunata, sottoposta all'umiliazione del ripudio e ad ogni specie di pressione psicologica, che in un attimo di smarrimento concepisce il progetto tremendo dell'infanticidio, ma subito lo accantona» (E. ADRIANI, *La Medea di Adelaide Ristori: un esempio della drammaturgia di un grande attore*, in *Il teatro dei ruoli in Europa*, a cura di U. ARTIOLI, Padova, Esedra, 2000, p. 185).

11. È la stessa Ristori, del resto, a dichiarare di avere nutrito sempre alcune resistenze nei confronti di un personaggio come Medea: «avendomi la natura dotata al più alto grado di sentimenti materni, rifuggiva dall'idea che una madre di sua mano e con proposito preconcetto potesse uccidere i propri figli! Né ammettevo tale mostruosità neppure sulla scena. E per quanto vive fossero le preghiere che mi venivano fatte dai miei capo-comici, nulla valse a distogliermi da una tale istintiva avversione» (RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 169).

12. «Di tutte le mie tragedie è quella che mi ha dato più fama eppure che ho sempre fatta di peggior voglia dopo i primi anni. [...]. Azioni di molto effetto io non facevo altro che al fine dell'Atto Quarto quando mando via la Confidente, cavavo il pugnale dal fianco, e lo contemplavo con gioia feroce, poi temendo che me lo vedessero lo nascondevo di nuovo e partivo guardinga, e nell'ultimo Atto un forte contrasto in mezzo ai due figli che ora per ribrezzo li respingevo ed ora li riavvicinavo a me [...]. Ma ti replico, non è un bello studio, a te riuscirà come riesce tutto quello che vuoi fare, ma se fossi in te sarebbe l'ultima tragedia che studierei» (lettera di Carolina Internari ad Adelaide Ristori, Adria, 4 dicembre 1855, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*, b. 14).

13. Cfr. Minuta di lettera di Adelaide Ristori a Ernest Legouvé, Milano, 29 novembre 1855, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*, b. 14.

14. Cfr. Lettera di Ernest Legouvé ad Adelaide Ristori, Parigi, 5 dicembre 1855, ivi.

15. Cfr. Lettera di Francesco Dall'Ongaro ad Adelaide Ristori, Bruxelles, 26 dicembre 1855, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*, b. 15.

rare al testo, sebbene Legouvé si fosse rivolto anche a Giuseppe Montanelli, un letterato e patriota toscano che, insieme con la moglie Lauretta Parra, faceva parte degli amici della Ristori e che godeva a Parigi di una certa simpatia per le sue posizioni politiche. La faccenda divenne dunque piuttosto delicata fino a quando non fu la stessa attrice, ormai definitivamente convintasi a rappresentare la tragedia, a optare per la traduzione di Montanelli,¹⁶ il quale, in seguito, consapevole di non aver intrapreso la strada più semplice della parafrasi, avrebbe definito quel lavoro, in cui aveva «poetizzato il pensiero di Legouvé, anche quando non era poetico, rendendo fedelmente le sue idee», un successo «derivato dall'essere stata trovata una vera traduzione».¹⁷ Legouvé, grazie a un buon indennizzo, aveva intanto risolto il problema con Dall'Ongaro, e dopo aver garantito a Montanelli «un compenso di 1000 franchi per tutti i diritti della traduzione»,¹⁸ si occupò della preparazione dello spettacolo. Era ormai tutto pronto perché la macchina teatrale della Ristori, che nel frattempo aveva lasciato Vienna per fare ritorno a Parigi, si mettesse in moto, e così «la Compagnia Drammatica Italiana iniziò il 5 marzo con *Mirra*, che replicò, a cui seguirono due rappresentazioni di *Maria Stuarda*. Il 19 fu la volta di *Rosmunda*, tragedia di 'genere crudo', che a detta dell'attrice doveva preparare il pubblico alla sua interpretazione della barbara principessa».¹⁹ Per il disegno del suo costume²⁰ l'attrice potette contare sulla maestria del noto pittore Ary Scheffer²¹

16. «Grazie alla rapida sequenza degli scambi epistolari fra i protagonisti [...], possiamo seguire nei dettagli, e a livello di cronaca la composizione dei testi drammatici di Montanelli. [...]. *Medea*, teneva a puntualizzare Lauretta il 21 gennaio del 1856, “non è una traduzione comune come Montanelli potrebbe farla in otto giorni, è una traduzione che sin ora è al di sopra dell'originale”» (*In esilio e sulla scena. Lettere di Lauretta Cipriani Parra, Giuseppe Montanelli e Adelaide Ristori*, a cura di C. DEL VIVO, con un saggio di A. MANCINI, Firenze, Firenze University Press, 2014, p. 36).

17. Lettera di Giuseppe Montanelli ad Adelaide Ristori, Parigi, 23 febbraio 1857, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*, b. 18.

18. VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., p. 137.

19. Ivi, pp. 137-138. La Ristori stessa, nello scrivere a Carlo Balboni (Parigi, 19 marzo 1856, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*, b. 16), assicurava: «quella sarà una rappresentazione straordinaria! Non si parla che di quella, non si aspetta che quella. Quasi tutto il teatro è venduto per quella sera. In questi giorni ne ho provata una metà, e l'autore n'è rimasto sbalordito! Speriamo bene. Però essa non avrà luogo che prima del 10 venturo aprile».

20. «Venne in mio aiuto il rinomato pittore Ary Scheffer. [...] Egli disegnò ne' suoi più minuti particolari il costume che riuscì veramente ammirabile; solo lo imbarazzava il manto, la cui soverchia ampiezza era necessaria alla mia prima entrata in scena [...]. Con un movimento semplice o naturale dovevo far ricadere le larghe pieghe artisticamente disposte dietro le mie spalle; riuscire a tale scopo fu mia cura» (RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 172).

21. «Ils ont rappelé vingt fois la Ristori, vêtue à ravir dans cette pourpre et dans cet habit retrouvé par Ary Scheffer sur les murailles d'Herculanum et de Pompéi» (J. JANIN, *La semaine*

e si premurò di passare in rassegna ogni dettaglio con la cura scrupolosa che la contraddistingueva. Si preoccupò, inoltre, di preparare le quaranta comparse previste, e così «durante 11 giorni non si fece che provare con un ardore, un'attività nervosa, per affrettare la comparsa in scena di questa tragedia».²²

2. *Il grande debutto parigino al Théâtre des Italiens*

La tragedia debuttò dunque a Parigi l'8 aprile 1856 e riscosse, fin dal principio, un successo straordinario, come si evince dalle stesse memorie della Ristori.²³ Del resto, anche la stampa parigina, in fervida attesa di una prima che tanto clamore aveva suscitato per via della 'questione Rachel', aveva espresso giudizi estremamente positivi. Théophile Gautier non aveva esitato a definire la Ristori:

Sublime d'un bout à l'autre de son rôle; elle a exprimé avec une supériorité égale l'humanité de la suppliante, la tristesse de l'épouse abandonnée, la fureur de la femme trahie, l'angoisse de la mère qui sent ses enfants se détacher de son cœur, et elle a jeté dans le monosyllabe²⁴ par lequel se termine la pièce la justification de tous ses crimes.²⁵

Naturalmente l'interpretazione non fu convincente solo per le intenzioni che aveva saputo trasferire nelle azioni della sua Medea, ma anche per l'uso sapiente ed estremamente modulato della voce, impiegata con maestria in fun-

dramatique, «Feuilleton du Journal des Débats», 14 Avril 1856, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k450868k/f3.item.r=JANIN%20Adelaide%20Ristori%20> [ultima consultazione: 25 maggio 2023]).

22. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 172.

23. Ivi, p. 173. Complessivamente la tragedia fu rappresentata 395 volte, 94 delle quali in Italia. «L'attrice rappresentò per l'ultima volta la tragedia a San Francisco il 22 aprile 1885, in un'edizione bilingue nella quale essa recitava in italiano e il resto della Compagnia in inglese» (VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., p. 143).

24. Il riferimento è all'ultimo scambio di battute della tragedia (III 9 3-4): «GIASONE [...] Uccisi! Chi li uccise? MEDEA slanciandosi verso di lui / Tu! / Giasone resta immobile alla maledizione di Medea. Si cala il sipario» (E. LEGOUVÉ, *Médée*, trad. it. a cura di G. MONTANELLI, Paris, Lévy Frères, 1856, p. 154; MBA, *Fondo Ristori, Copioni*, n. 87).

25. «Sublime da una sponda all'altra del suo ruolo; ha espresso con analogia eccezionalità l'umanità della supplente, la tristezza della moglie abbandonata, il furore della donna tradita, l'angoscia della madre che sente i figli strappati dal suo cuore, e ha gettato nel monosillabo con cui si conclude la rappresentazione la giustificazione di tutti i suoi crimini» (T. GAUTIER, *Revue Dramatique*, «Le Moniteur Universel», 14 Avril 1856, <https://www.retronews.fr/journal/gazette-nationale-ou-le-moniteur-universel/14-avril-1856/149/1444213/1> [ultima consultazione: 25 maggio 2023]. Quando non diversamente indicato le traduzioni sono mie).

zione delle variazioni che il personaggio subiva nel corso della vicenda. Non è un caso, infatti, che Amédée Mereaux avesse posto sullo stesso piano la Medea della Ristori e quella interpretata da Giuditta Pasta nell'opera lirica *Medea in Corinto* di Giovanni Simone Mayr:

Sa musique, c'est elle même; son orchestre, c'est elle encore. Elle défie les nuances chromatiques du chant, les progressions infinitésimales de l'inharmonie, avec les mille inflexions de sa voix si juste, si suave, si finement timbrée, si puissante, si variée depuis la caresse jusqu'à la menace.²⁶

Quanto al testo, a dire di Benoît Jouvin, «le rôle de Médée est dans les conditions les plus favorables pour passionner un public français»; tuttavia, se dal punto di vista della costruzione drammaturgica esso sembrava funzionare bene, non altrettanto convincente si rivelava sul piano della forza poetica, tanto da spingerlo ad affermare che «*Médée* traduit en italien a réussi: le moment est bien choisi pour la faire traduire en français».²⁷ Lo spettacolo era diviso in tre atti. Con il disegno di una marina a fare da orizzonte, le scene del primo atto presentavano, sulla sinistra, un monte a mo' di praticabile, brillante intuizione della Ristori che aveva voluto, in questo modo, esaltare l'ingresso del suo personaggio e colpire immediatamente lo sguardo del pubblico;²⁸ sulla destra, la parte esterna di un tempio con una gradinata anch'essa praticabile e, accanto, la statua della dea Diana cacciatrice. Una composizione che, stando alla testimonianza di Théophile Gautier dopo la prima, doveva essere risultata piuttosto efficace.²⁹ Il secondo atto, che aveva luogo nel palazzo

26. «La sua musica è lei stessa; la sua orchestra è di nuovo lei. Sfida le sfumature cromatiche del canto, le progressioni infinitesimali della disarmonia, con le mille inflessioni della sua voce, così giusta, così soave, così finemente scandita, così potente, così varia dalla carezza alla minaccia» (A. MEREUX, *La Ristori et la Musique*, «Revue et Gazette des Théâtres», 13 Juin 1858, MBA, *Fondo Ristori, Ritagli stampa*, vol. 10, p. 194).

27. B. JOUVIN, *La Ristori dans Médée*, «Figaro», 13 avril 1856, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k269460m/f1.item> (ultima consultazione: 25 maggio 2023).

28. Cfr. LEGOUVÉ, *La tragédie de Médée*, cit., p. 202. Ed è la stessa Ristori a ricordare: «alla fine, il momento della mia comparsa era giunto, ed io stavo già preparata sulla piattaforma del praticabile che simulava il basso della montagna, da dove fingevo di salire a stento. Portavo fra le braccia il piccolo Melanto, che appoggiava il suo biondo capo sulla mia spalla, [...]. Avevo situato l'altro mio figlio Licaone al mio lato sinistro; esso si sorreggeva al mio fianco, in atto di eccessiva stanchezza» (RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 173).

29. «La toile en se levant, découvre un de ces lieux vagues qu'aime la tragédie, mais qui au moins n'est pas le péristyle d'un palais. [...]. Le peintre, s'en tenant exactement au programme, a fourni en conscience le rien demandé aux premiers plans, mais il s'en est dédommagé sur la toile défonce, où il a représenté avec une couleur chaude et transparente les belles lignes du golfe que baigne une mer bleue empourprée par un effet de soleil couchant» (T. GAUTIER,

di Creonte, presentava l'interno della reggia con una porta nel mezzo e due porte ai lati; il terzo, il tempio di Saturno, sulla sinistra un cortinaggio con una gradinata che segnava l'ingresso alle stanze di Medea, e al centro, sopra un piano costituito da due gradini, la statua del dio nell'atto di divorare i figli, evocativo richiamo all'esito della vicenda che molto aveva impressionato il giudizio di Ernest Croset:

La mise en scène est splendide; les décors du premier acte sont peints avec un soin vraiment artistique; nous avons remarqué surtout une magnifique statue de Saturne dévorant ses enfants, divinité tutélaire, si j'ose dire, de Médée.³⁰

3. *La Medea-madre di Adelaide Ristori: riflessioni sullo studio del personaggio*

La tragedia si apre con Creonte (Pasquale Tessero), Giasone (Giacomo Glech) e Orfeo (Pietro Boccomini). Con un'innovazione rispetto alla versione euripidea dalla quale il poeta cantore è assente,³¹ Orfeo, la cui «bellissima parlata è seguita da un prolungato applauso»,³² si presenta come un personaggio che intende condurre i suoi interlocutori lungo la via della ragione e del dovere, assolvendo quasi alla funzione del coro tragico. Preoccupato di difendere la condizione di sofferenza subita da Medea e non temendo di rimproverare più volte Giasone nel corso della vicenda, Orfeo contribuisce a isolare la figura

Revue Dramatique, «Le Moniteur Universel», 14 avril 1856, <https://www.retronews.fr/journal/gazette-nationale-ou-le-moniteur-universel/14-avril-1856/149/1444213/1> [ultima consultazione: 25 maggio 2023]).

30. «La messa in scena è splendida; le scene del primo atto sono dipinte con vera cura artistica; abbiamo notato soprattutto una magnifica statua di Saturno che divora i suoi figli, il nume tutelare di Medea, se così si può dire» (E. CROSET, *Théâtre Impérial Italien*, in «Le Nouvelliste», Paris, 11 avril 1856, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6378515h/f1.item> [ultima consultazione: 25 maggio 2023]).

31. Figlio di Apollo e della Musa Calliope, Orfeo era un leggendario cantore e musicista della Tracia. Il suo personaggio è molto noto per via del celebre mito ovidiano della catabasi che lo vide protagonista – *Metamorfosi*, x 1-85 –, e che lo condusse nei recessi dell'Ade in cerca della moglie, morta dopo essere stata morsa da un serpente. Sconvolto dalla sua perdita, Orfeo riuscì a ottenere dal dio dei defunti la restituzione dell'amata, ma essendosi voltato prima del confine ultimo che separava l'oltretomba dalla terra dei vivi, la perse per sempre. A proposito della discesa negli inferi di Orfeo, si legga anche Virgilio, *Georgiche*, iv 453-527. «Scegliendo di affidare questa figura ad un 'amoroso', la Ristori ha inteso forse rimarcare il ruolo di Orfeo come custode della santità e dell'indissolubilità del matrimonio, come sostenitore delle ragioni dell'abbandonata Medea di fronte al suo sposo, vile traditore» (ADRIANI, *La Medea di Adelaide Ristori: un esempio della drammaturgia di un grande attore*, cit., p. 177).

32. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 173.

della protagonista in una sorta di dolorosa eccezionalità, funzionale alla *climax* emotiva che avrebbe dovuto ridimensionare la gravità del gesto conclusivo dell'infanticidio.

Nel perimetro sentimentale di una tragedia che ha tutte le caratteristiche di esaltare gli aspetti lacrimevoli e patetici rispetto a quelli più terribili e oscuri, che avevano reso invece la protagonista euripidea o ancor più senecana, pur nelle sue contraddittorie esitazioni, una furia selvaggia e vendicativa, la Medea di Legouv   si muove come un'eroina melodrammatica che, dopo aver subito ingiusti soprusi e inaccettabili umiliazioni, fino al ripudio e alla messa in discussione dello stesso amore materno, quasi si lascia andare a un moto di incontrollato istinto, ben lontano dalla lucida pianificazione di un delitto. L'esaltazione dell'elemento commovente e penoso della vicenda, infatti, avrebbe dovuto accentuare la solitudine e la sofferenza della protagonista rendendo pi  intenso il coinvolgimento dello spettatore.

Si apprende subito che Creusa (Luigia Picchiottino), la figlia del sovrano di Corinto, sta per sposarsi, ed   proprio Creonte a salutare con gioia la presenza di Orfeo, quasi che l'arrivo del musicista possa allontanare i funesti presagi che gravano sulla citt . Al termine della scena seconda, Creonte esce insieme con i figuranti che fanno parte del suo seguito e del popolo, lasciando che Giasone e Orfeo si confrontino sulla situazione attuale in un acceso scambio di battute. Orfeo scopre, infatti, che Giasone, non pi  innamorato di Medea, l'ha abbandonata, e ora ama Creusa. Entrambi sono accomunati dalla tirannia di Venere che, come era accaduto a Orfeo che si era spinto addirittura nell'Ades per recuperare la sua Euridice, tiene avvinto ora l'Argonauta. Il confronto tra i due personaggi prosegue con Orfeo che minaccia di dissuadere Creonte dal concedere la mano della figlia a un uomo che, di fatto, non ha ancora interrotto il suo legame nuziale con la precedente moglie e che, per questo, rischia di causare terribili sciagure al re e alla sua famiglia.

La scena terza, breve raccordo che ritarda ancora di un po' l'ingresso spettacolare della protagonista, dopo l'uscita di Giasone e Orfeo, presenta il personaggio di Creusa che, come indica la didascalia iniziale, compare con la Nutrice «seguita dalle Canefore» e «fra dolce armonia, depone una ghirlanda davanti alla statua di Diana».³³ Con la scena quarta si giunge al tanto atteso momento dell'apparizione di Medea, con il pubblico che prorompe in un lungo applauso:

33. LEGOUV  , *M  de*, cit., p. 22.

Giunta al sommo della montagna, io m'arrestavo d'un tratto, come sfinita. Osservo che questa attitudine, come molte altre, io aveva adottata studiando gli stupendi gruppi di Niobe,³⁴ raccolti nella famosa Galleria degli Uffizi di Firenze.³⁵

Inizia in questo modo la straordinaria avventura della Medea della Ristori, un personaggio che non smette mai di far emergere con forza la sua natura materna, un elemento intenzionalmente accentuato dall'attrice molto più di quanto la caratterizzazione tradizionale dell'eroina tragica prevedesse, e pur nella compresenza di sentimenti contrastanti, come si intuisce fin dal principio (1 4 2-3):

MEDEA Coraggio, amati figli miei, coraggio!
 Un passo ancora, non è lunge il porto!
 LA NUTRICE Quanta tristezza in quel semblante, e insieme
 Qual maestà, qual leggiadria!³⁶

Ed ecco, allora, che la declinazione del tema della maternità, a partire da questo intreccio di corpi che lega indissolubilmente una madre con i suoi due figli – tradotto poi in varie forme gestuali e vocali dalla Ristori –,³⁷ arriverà a costituire il vero filo rosso della messa in scena. Nel testo di Legouvé, e in maniera ancora più accentuata nella rappresentazione della Ristori, infatti, Medea non è solo una moglie ferita da un marito che ha smesso di amarla preferendole un'altra, o una donna abbandonata ebbra di gelosia e in cerca di vendetta, o una terribile maga costretta a vivere da straniera in una terra che non l'ha mai accolta; è, soprattutto, una madre sola e sofferente per le lunghe peregrinazioni affrontate che vive il dolore di una perdita insanabile (1 5 2-5):

MELANTO *a sua madre* Madre, son stanco!

34. Il personaggio di Niobe, cui la Ristori allude nei *Ricordi*, è uno dei più emblematici del mito greco e il riferimento è qui a un gruppo di dodici sculture conservate agli Uffizi. Figlia del re lidio Tantalo e sorella di Pelope, sposò il tebano Anfione. La sua vicenda è già nota a Omero (*Iliade*, xxiv 599-620). Molto orgogliosa dei suoi sei figli e delle altrettante figlie, se ne vantava superbamente con Latona, che ne aveva generati solo due, Apollo e Artemide. Punita per la sua *hybris*, assistette all'uccisione della sua prole e se ne disperò tanto da essere trasformata in un sasso (OVIDIO, *Metamorfosi*, vi 146-312).

35. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 174.

36. LEGOUVÉ, *Médée*, cit., p. 24.

37. «Quando cominciavo a parlare, il mio accento lamentevole doveva essere tale da dimostrare che la prostrazione del corpo proveniva non solo dagli stenti, dalle privazioni patite nel lungo e duro viaggio per valli e dirupi, ma dallo scoraggiamento che mi assaliva alla vista dei figli esausti [...]. Questo tono di affievolimento durava una gran parte dell'atto; solo allorché la piaga del cuore si riapriva pei ricordi dell'amor perduto, cessava la prostrazione, come pianta ravvivata da benefica rugiada riprende il suo vigore» (RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 174).

MEDEA *con dolore* Caro, mi spezzi il cor. Non abbiam tetto
 Che ne ricovri. L'origliero vostro
 Oggi fia questa ignuda rupe.
 LICAONE Madre! Ho fame.³⁸
 MEDEA *con disperazione* Non poter vuotare mie vene
 Fino all'estrema goccia, e dir – prendete,
 Nutritevi, bevete... il sangue mio!³⁹

Una volta giunta nella terra in cui sperava di trovare sollievo, Medea finisce invece con l'apprendere la terribile verità di cui era all'oscuro: che Giasone è vivo; che esiste una sua rivale, Creusa, la cui identità viene progressivamente svelata; e che ben presto svanirà per lei la possibilità di restare insieme con i figli, unica cura ai suoi mali. Nella breve e concitata settima scena, a chiusura del primo atto, la donna rivela la propria identità a un'intimorita Creusa, ormai sempre più consapevole di quanto sta per accadere. Per analizzare al meglio questa sequenza, viene in aiuto la stessa attrice. La Ristori, infatti, per accentuare gli effetti dolenti e tormentati della sua condizione di donna respinta e di moglie in procinto di essere sostituita, si avvale di una precisa tecnica gestuale, come lei stessa annota nei *Ricordi*:

Alla comparsa inaspettata di Orfeo, il movimento scenico si cambiava. Alla conferma che egli mi dava d'essere tuttavia Giasone in vita, una gioia convulsa faceva sfavillare il mio volto. Ma quando scopriva in Creusa la mia rivale [...], replicavo con sguardo feroce [...]. Pari a una fiera, che sa non poterle sfuggire la preda, con accento beffeggiatore dicevo: "Ei, sposo tuo? Vedremo!", ed in quell'istante stendevo la destra verso di lei, come per sfidarla, e rimanevo in questa posizione fino a tela calata.⁴⁰

Richiamandosi alla forma del *tableau*, «il quadro cioè in cui gesti ed espressioni dei personaggi restano per qualche istante bloccati e fissi, a sottolineare enfaticamente emozioni e sentimenti»,⁴¹ la Ristori protende plasticamente il braccio destro verso Creusa, e in quello slancio sembra condensarsi tutta l'ostilità

38. Interessante notare come, nel copione, questa frase di Licaone presenti la seguente correzione: «Abbiamo fame»; quasi a voler indicare, con l'uso della forma verbale al plurale nel passaggio dalla battuta scritta a quella da recitare, un senso di condivisione della condizione di fame e di sofferenza, senza dubbio funzionale a un *pathos* maggiore.

39. LEGOUVÉ, *Médée*, cit., pp. 28 e 30.

40. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 175.

41. ADRIANI, *La Medea di Adelaide Ristori: un esempio della drammaturgia di un grande attore*, cit., p. 195. Sulla Ristori tragica, in una prospettiva di comparazione con altre due celebri attrici, cfr. M.R. BOOTH, J. STOKES, S. BASSNETT, *Three Tragic Actresses: Siddons, Rachel, Ristori*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

che nutre verso la rivale, una condizione che deve perdurare fino a quando il sipario non sarà stato abbassato del tutto.

Con l'avvio del secondo atto, che «abbonda di situazioni e di effetti scenici meravigliosi, offrendo pure all'attrice un largo campo di far valere le sue capacità drammatiche»,⁴² cambia l'ambientazione. Come è indicato nella didascalia iniziale, ci troviamo al cospetto di una sala del palazzo di Creonte. All'apertura del sipario, oltre al sovrano seduto, che cerca di convincere la figlia a nascondere il pianto, ritroviamo anche Orfeo, fino all'arrivo di Giasone all'inizio della scena seconda. La sequenza è concitata, Giasone procede per frasi spezzate, e lentamente si rende conto che qualcosa di grave è accaduto. La rivelazione della presenza di Medea – la quale in II 2 10 accorre «ebbra d'amore furibondo e, ad alte / grida, Giunone, e Temide invocando, / Tua legittima sposa! [...]»,⁴³ – segna l'inevitabile svolta della vicenda.

Giasone, secondo una definizione piuttosto consueta a partire dalla caratterizzazione euripidea,⁴⁴ si presenta come un uomo egoista e mediocre – per quanto abile nel parlare e nel sostenere le proprie argomentazioni –, che preferisce mantenersi in una sorta di spazio rassicurante che gli permetta, non senza una buona dose di cinico opportunismo, di regolare i vari aspetti della vita, con metodo e al riparo dagli imprevisti. Tuttavia, segnando un ulteriore distacco dal testo euripideo, Legouvé delinea un personaggio con tratti più marcatamente negativi. L'eroe, concentrato quasi del tutto sulle imprese guerresche che ha compiuto e di cui è sfacciatamente orgoglioso, sembra rimpicciolirsi dinanzi alla statuaria grandiosità di Medea. Egli non intende mostrare alcun pentimento per quello che ha fatto, né conosce moti d'animo diversi dall'ira – arrivando addirittura a minacciare Creonte di rapire la figlia, qualora questi decida di infrangere la promessa delle nozze –, o dalla subdola e misera menzogna, quando lusinga i figli con stucchevoli attenzioni per raggiungere lo scopo che ha in mente.

Ne è una prova ulteriore la manifesta ipocrisia, esibita nel rimproverare a sé stesso «d'aver procurato involontariamente ai figli una vita di stenti, di privazioni»,⁴⁵ ma di avere la soluzione per porvi rimedio, se solo Medea accettasse di rompere il legame che li unisce, così da riversare su di lei il peso della

42. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 176.

43. LEGOUVÉ, *Médée*, cit., p. 66.

44. Si veda, a tale riguardo, uno dei momenti cruciali della contrapposizione che Euripide costruisce tra Medea e Giasone. Siamo nel secondo episodio della tragedia (*Medea*, vv. 446-626), Giasone entra in scena senza che il suo arrivo venga annunciato, con il proposito di attaccare subito Medea, evitando di rivolgerle un saluto o di chiamarla per nome, a sottolineare il profondo disprezzo che nutre nei suoi confronti.

45. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 176.

scelta e le conseguenze di un'ostinata intransigenza. Medea, consapevole che non potrà mai fare ritorno nella propria terra per i terribili delitti di cui si è resa responsabile, comprende la vera finalità del piano di Giasone, una macchinazione ordita con spregiudicata lucidità che rischia di mettere in discussione anche il suo ruolo di madre.

Il terzo atto segna il momento più significativo della vicenda, ed è quello in cui il lavoro sulla drammaturgia d'attore compiuto dalla Ristori raggiunge il più alto compimento, complice naturalmente l'epilogo della tragedia con la scena dell'infanticidio. La protagonista riappare nella scena terza e, come la didascalia essenziale suggerisce, «dal lato sinistro, e aprendo la cortina».⁴⁶ Si tratta di un'indicazione testuale piuttosto generica, che non dà conto della condizione emotiva del personaggio. A fornire uno strumento di lettura prezioso sono, ancora una volta, le stesse memorie della Ristori:

All'alzarsi della tela, Giasone ascolta impaziente gli ammonimenti di Orfeo. Creusa sopraggiunge tenendo per mano i figli dello sposo, beandosi delle loro carezze. Gruppo domestico, scena d'espansione, di teneri sentimenti verso i fanciulli, che Creusa ambisce di adottare quali suoi propri. Fra queste liete speranze, Giasone si allontana, seguito dagli esseri a lui cari, e dietro a loro il mesto Orfeo. A questo punto io mi affacciavo sul limitare della mia stanza, scendevo d'un piede il primo gradino e, sollevando con la mano destra la larga tenda, rimanevo nella penombra, fredda osservatrice della nuova prova del tradimento di Giasone.⁴⁷

Una descrizione che non si limita solo a offrire un contesto spaziale o una sintesi delle sequenze, ma che aiuta a comprendere lo studio compiuto dall'attrice sul suo personaggio: la tenda, infatti, lentamente spostata dalla mano di Medea, non è un neutro arredo domestico, ma l'elemento di separazione e di esclusione che allontana in modo graduale e irrimediabile la madre dai propri figli, l'oggetto scenico in grado di accrescere il senso di isolamento della protagonista e di acuire in lei il rancore e la volontà di vendetta. La situazione è ormai compromessa: Medea attende il favore delle tenebre per fuggire insieme con i figli, consapevole del fatto che essi siano ben disposti nei confronti della novella sposa del padre. Nel frattempo, il ritorno di Orfeo latore di un ordine di Creonte a seguito del quale Medea avrebbe dovuto lasciare la città senza i figli, fa precipitare ulteriormente le cose. La donna si lancia in un ultimo, disperato, per quanto vano, tentativo di supplica nei confronti di Creusa e di Giasone. La solitudine della moglie si somma a quella della madre e il dolore appare insopportabile, come rivela l'attacco del lungo monologo (III 6 1):

46. LEGOUVÉ, *Médée*, cit., p. 124.

47. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 180.

MEDEA Sola! Sola nel mondo! Non più padre!
 Non più lo sposo! Non più figli! Nulla!
Si ferma, poi dopo lungo silenzio
 Tu piangi... tu!
Con amarezza, e ironia
 E Giasone? Egli trionfa!⁴⁸

Da questo momento in poi, la corsa verso il terribile epilogo è inarrestabile. Vengono ricondotti in scena Melanto e Licaone accompagnati dalla Nutrice, mentre riemerge in Medea l'afflato materno:

Davo a divedere il risveglio in me del sentimento materno, e con scoppio di pianto e di ebbrezza gridavo: “No! Non basto a tanto strazio! / Lungi da me, funerei disegni! / Ho ritrovato i figli miei”.⁴⁹

Un'ancella irrompe sulla scena gridando che Creusa è morta divorata dalle fiamme di una veste avvelenata, mentre le urla della folla annunciano che per Medea non c'è più scampo. Ed è proprio la convulsa sequenza finale, così problematica nella sua resa fin dalla rappresentazione di Euripide,⁵⁰ a offrire alla Ristori un ulteriore margine di intervento. Nella didascalìa che chiude la scena ottava, infatti, quella in cui i due bambini vengono uccisi, si legge che quando il popolo si scosta, si vede «Medea sola, tremante, smarrita, con un coltello insanguinato in mano, i figli stesi a terra restano nascosti al pubblico». ⁵¹ Ma, ancora una volta, la Ristori propone una più articolata ricostruzione:

Rifugge il popolo a tale spettacolo e, indietreggiando, lascia scorgere al pubblico Medea coi trucidati figli ai piedi, coll'occhio torvo, lo sguardo impietrito, e raggruppata in se medesima nell'attitudine che converrebbe alla statua del rimorso.⁵²

È ipotizzabile che la resa dell'attrice fosse finalizzata a rendere più spettacolare il finale della tragedia, in una *climax* che aveva il precipuo scopo di condurre lo spettatore lungo il più alto crinale della commozione grazie a un vero e proprio colpo di scena. Questi, pur nell'attenuazione di un'immagine esecrabile, come l'uccisione di due bambini per mano di chi li aveva generati, e proibita

48. LEGOUVÉ, *Médée*, cit., p. 140.

49. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 183.

50. EURIPIDE, *Medea*, vv. 1270-1280. Sull'uso e le funzioni dello spazio scenico nella tragedia greca, cfr. V. DI BENEDETTO, E. MEDDA, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino, Einaudi, 2002.

51. LEGOUVÉ, *Médée*, cit., p. 152.

52. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 184.

da un codice che regolava ciò che poteva o meno essere rappresentato, finiva così con l'essere partecipe, quasi in prima persona e in tempo reale, del dramma della protagonista: una donna, che prima di diventare madre, era stata complice e moglie di un uomo che con spregiudicatezza l'aveva ingannata e poi abbandonata, e che era addirittura giunto a pretendere che dimenticasse per sempre i propri figli, in una terra straniera e a lei ostile. Se la questione della giustificazione drammaturgica e, dunque scenica, dell'infanticidio, dalla rappresentazione euripidea ad Atene nel 431 a.C. in poi, ha sempre costituito un nodo di complessa risoluzione per tutti coloro i quali si sono confrontati con tale mito, è indubbio che la prospettiva scelta dalla Ristori per la 'sua Medea' abbia inciso in modo significativo sulla fortuna del personaggio nelle successive ricezioni.⁵³ La modernità della sua recitazione, attraverso un uso esperto della voce e del gesto e, al contempo, la scala cromatica percorsa, in grado di dare conto con eguale forza della tripla condizione del personaggio – donna, moglie e madre –, hanno saputo rendere al meglio, infatti, la conflittualità permanente e insanabile che sostanzia il concetto stesso di tragico, nucleo tematico fortissimo che, proprio nella vicenda di Medea, trova una delle sue più compiute realizzazioni.⁵⁴

53. Per una lettura complessiva del mito di Medea, dalle origini del personaggio fino alla sua successiva evoluzione e ricezione nei vari linguaggi artistici, cfr. M. BETTINI, P. PUCCI, *Il mito di Medea. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2017. Sulle principali riletture contemporanee, cfr. F. LA MANTIA, S. FERLITA, A. RABBITO, *Il dramma della straniera. Medea e le variazioni novecentesche del mito*, Milano, Franco Angeli, 2012.

54. Degli innumerevoli studi sul concetto di 'tragico', dalla sua formulazione nel contesto teatrale attico del V secolo a.C. alle successive evoluzioni, cfr. K. JASPERS, *Del tragico* (1947), Milano, SE, 1987; P. SZONDI, *Saggio sul tragico* (1961), Torino, Einaudi, 1996; *Das Tragische*, a cura di C. MORENILLA, B. ZIMMERMANN, Stuttgart-Weimar, Metzler, 2000; *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond. From Ritual to Drama*, a cura di E. CSAPO e M.C. MILLER, Cambridge, Cambridge University Press, 2007; C. GENTILI, G. GARELLI, *Il tragico*, Bologna, il Mulino, 2010.

MICHELA ZACCARIA

CELEBRITÀ E METATEATRO:
ADRIANA LECOUVREUR PER ADELAIDE RISTORI

Poche attrici hanno destato l'interesse di Adrienne Lecouvreur,¹ che seppe costruire la sua fama non solo sul palcoscenico della Comédie-Française, ma pure in società. Introdusse un nuovo stile di recitazione lontano dalla stretta normativa del recitato-cantato e per questo ricevette gli applausi del pubblico e le invidie dei colleghi. La sua morte in circostanze mai chiarite e la scomunica, cui Voltaire diede risonanza anche politica, la consegnarono al mito.²

Se il XVIII secolo segnò la nascita della cultura della celebrità, delineando un nuovo status sociale e artistico delle attrici, nell'Ottocento il palcoscenico restò il veicolo privilegiato per la loro legittimazione.³ Nel 1848 Eugène Scribe ed Ernest Legouvé ripercorsero gli ultimi giorni della Lecouvreur e il tormentato amore per Maurizio di Sassonia in un dramma abilmente costruito per piacere al pubblico. Gli autori davano visibilità alla figura storica di Adriana

1. Adrienne Lecouvreur (1692-1730), dopo il debutto in una compagnia amatoriale, lavorò in provincia, poi a Parigi. Ebbe figli da due aristocratici, frequentò il salotto di Madame de Lambert, subì un tentativo di avvelenamento e morì senza rinnegare il mestiere così che il suo cadavere fu gettato ai lati della Senna. Ad eccezione di G. MONVAL, *Notice biographique*, in *Lettres d'Adrienne Lecouvreur*, Paris, Plon, 1892, pp. 9-78, su di lei esistono solo biografie romanzate come C. CLÉMENT, *Le cœur transporté. Adrienne Lecouvreur*, Paris, Laffont, 1991 e C. MARCIANO-JACOB, *Adrienne Lecouvreur. L'excommunication et la gloire*, Strasbourg, Coprur, 2003. Sulla costruzione del suo mito v. V. SCOTT, *Women on the Stage in Early Modern France. 1540-1750*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 278-282 e passim.

2. Cfr. VOLTAIRE, *Candide*, in *Œuvres complètes de Voltaire*, Paris, Garnier, 1877, to. XXI, p. 190; ID., *Épître dédicatoire à M. Falkener*, in *ivi*, to. II, p. 544; ID., *La mort de Mademoiselle Lecouvreur célèbre actrice*, in *ivi*, to. IX, pp. 369-371 e ID., *Lettre à M. Thieriot*, primo maggio 1731, in *ivi*, to. XXXIII, pp. 211-212. V. anche M.I. ALIVERTI, *Poesia fuggitiva sugli attori nell'età di Voltaire*, Roma, Bulzoni, 1992, in partic. pp. 59-73.

3. Cfr. A. LILTI, *Figures publiques. L'invention de la célébrité 1750-1850*, Paris, Fayard, 2014, in part. cap. 7 (*Romantisme et célébrité*), pp. 295-360 e M. JUAN-N. PICARD, *Célébrité, gloire, renommée. Introduction à l'étude du fait d'être connu de ceux que l'on ne connaît pas*, «Hypothèses», 2021/1, 15, pp. 87-96.

e la raffiguravano come un'eroina spinta dal desiderio di essere all'altezza dei suoi personaggi, incarnazione dell'artista distante dagli stereotipi legati al suo mestiere.⁴ Tema di *Adrienne Lecouvreur* era la lotta del talento e del vero sentimento contro il pregiudizio, dato che la celebrità dell'attrice aveva generato non solo simpatia, ma anche curiosità morbosa e diffamatoria.⁵ Parimenti, nel testo si leggeva in filigrana la denuncia della subalternità delle donne francesi di metà Ottocento che avevano conquistato indipendenza economica e riconoscimento professionale, ma non completa legittimazione sociale.⁶

Il dramma era stato scritto per la celebre Rachel⁷ che, come la Lecouvreur, aveva avuto un'infanzia poverissima e amori titolati e la cui breve vita fu una corsa incessante verso la gloria. Lo spettacolo, presentato con molto successo nell'aprile 1849, proseguì la tournée in Francia; fu nell'ottobre 1851 al teatro Regio di Torino, al Valle di Verona e al teatro del Cocomero di Firenze.⁸ Nel periodo che seguì il debutto, il copione si diffuse in Italia e entrò nel repertorio di importanti attrici.⁹ Con la prima interprete Fanny Sadowsky,¹⁰ accla-

4. Cfr. G. PLANCHE, *Adrienne Lecouvreur, drame de MM. E. Scribe et Legouvé*, «Revue des Deux Mondes», Nouvelle période, 1849, to. II, pp. 500-511.

5. Cfr. la parodia della Lecouvreur in P. POISSON, *L'Actrice nouvelle*, s.l., s.e., 1723.

6. Cfr. E. LEGOUVÉ, *Histoire morale des femmes*, Paris, Gustave Sandré, 1849.

7. Elisabeth Félix detta Rachel (1821-1858) trionfò presso il pubblico alla Comédie-Française nella tragedia classica e moderna, s'attirò critiche per le continue tournée e i cachet esorbitanti. Nel 1854 Legouvé le intentò causa per il rifiuto di interpretare *Medea*. Sulla sua *Adrienne* v. J. STOKES, *Rachel Felix*, in M.R. BOOTH, J. STOKES, S. BASSNETT, *Three tragic actresses. Siddons, Rachel, Ristori*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 104-107 e S. LONCLE, *Rachel de 1838 à 1848 ou le conflit des héroïsmes, entre éternité et histoire*, in *Les Héroïsmes de l'acteur au XIXe siècle*, sous la direction de O. BARA, M. LOSCO-LENA e A. PELLOIS, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2015, pp. 61-73.

8. Cfr. rispettivamente s.v. *Rachel* in F. REGLI, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresarii, ecc. ecc.* [...], Torino, Enrico Dalmazzo, 1860, p. 429; L.S., *Verona-Teatro Valle*, «La fama», 16 ottobre 1851, p. 230; *La drammatica compagnia Alberto Nota al teatro del Cocomero*, «Il buon gusto», 5 dicembre 1852, p. 23, Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, *Fondo Adelaide Ristori* (di seguito MBA, *Fondo Ristori*), *Ritagli stampa*, Registro 1, AN.

9. Nel XIX secolo segnalò Giuseppina Zuanetti Aliprandi (1850), Clementina Cazzola (1854-1856 e 1859), Giacinta Pezzana (1876), Adelaide Tessero (1880, 1884-1885), Eleonora Duse (1883, 1898-1899), Emilia Aliprandi Pieri (1888) e Leontina Papà (1889). Cfr. Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI), diretto da S. FERRONE, responsabile F. SIMONCINI, Firenze, Firenze University Press: amati.unifi.it (ultimo accesso: 3 settembre 2022).

10. Fanny Sadowsky (1826-1906) fu dal 1843 con Gustavo Modena, dal 1846 primattrice nella Compagnia Drammatica Lombarda con Alamanno Morelli; poi nella Coltellini-Zannoni con Achille Majeroni. Prima interprete italiana de *La signora delle camelie* di Alexandre Dumas figlio, s'affermò a Napoli anche come impresaria. Cfr. M. CAMBIAGHI, «Cuore e arte»: *Fanny Sadowsky attrice e capocomico*, in *Scena Madre. Donne personaggi e interpreti della realtà. Studi per*

mata per bellezza carismatica e recitazione sensuale, la Ristori ingaggiò nei primi anni Cinquanta una sorta di gara artistica sui medesimi personaggi;¹¹ in particolare, guardò al ruolo della diva settecentesca in un momento cruciale della carriera, mantenendolo in repertorio per anni.¹²

Attraverso fonti a stampa coeve e documenti inediti provenienti soprattutto dal suo monumentale archivio (corrispondenze, carte amministrative, copioni), il saggio si propone un duplice obiettivo: da un lato esaminare l'uso strumentale che la Ristori fece del personaggio della Lecouvreur per il consolidamento della sua celebrità presso il pubblico italiano e internazionale; dall'altro, individuare i caratteri peculiari della sua interpretazione, l'evoluzione scenica, le varianti testuali.

1. *Adriana o della celebrità, quindici anni di recite*

Nell'estate 1852 Adelaide e il marito Giuliano Capranica realizzarono il primo esperimento di capocomicato con la compagnia intitolata alla memoria del drammaturgo piemontese Carlo Alberto Nota e diretta da Giovanni Pisenti. Diciotto persone, tecnici compresi, furono occupate da luglio a dicembre per centonovanta recite con tournée in dieci piazze.¹³ Dopo il debutto al teatro Petrarca di Arezzo,¹⁴ le rappresentazioni proseguirono all'Apollo di Venezia,¹⁵

Annamaria Cascetta, a cura di R. CARPANI, L. PEJA e L. AIMO, Milano, Vita & Pensiero, 2004, pp. 187-188; R. DI TIZIO, *Sadowski (Sadowsky), Fanny*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2017, vol. 89, pp. 579-581; ID., *Prima della Duse. L'arte teatrale di Fanny Sadowski rivale di Adelaide Ristori*, Pescara, Ianieri, 2023; e v., in questo stesso numero, il contributo di Raffaella di Tizio.

11. «La Sadowski è brava, bravissima attrice, ma la Ristori non soffre confronti; dalla Ristori alla Sadowski non sapremmo misurare la lunga distanza che corre; eppure lo ripetiamo, la Sadowski è più che brava, ell'è bravissima» («Le scintille. Gazzetta della Sera», 17 dicembre 1854, p. 95, MBA, *Fondo Ristori, Ritagli stampa*, Registro 1, AN.). Quando non diversamente indicato, i documenti si intendono inediti.

12. Cfr. *Registro del repertorio di Adelaide Ristori e della Compagnia Drammatica italiana: 1855-1870*, 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. 398-424.

13. Cfr. T. VIZIANO, *La Ristori. Vita romanzesca di una primadonna dell'Ottocento*, San Miniato (Pi), La conchiglia di Santiago, 2013, pp. 22-23.

14. Cfr. Programma di sala, Teatro Petrarca di Arezzo, 1° luglio 1852, MBA, *Fondo Ristori*, RIS PRS 19.

15. Cfr. *Rappresentazioni teatrali date nei teatri di Venezia dal '700 ai nostri giorni*, Venezia, Biblioteca Casa di Goldoni-Centro Studi Teatrali, 4 D 162, c. n.n.

dove *Adriana Lecouvreur* aprì le repliche e incassò più di *Maria Stuarda* di Friedrich Schiller e di *Battaglia di dame*, dramma nuovissimo degli stessi Scribe e Legouvé;¹⁶ poi fu a Trieste¹⁷ e in autunno a Bologna,¹⁸ Ferrara¹⁹ (grandi incassi per la beneficiata) e a Firenze.²⁰ Furono scritturati il primattore Giovanni Sabatini (Maurizio di Sassonia),²¹ il caratterista Gaetano Mariani (Michonnet) e il brillante Giovanni Internari (abate di Chazeuil),²² figlio della grande attrice Carolina Internari,²³ che ricopriva il ruolo di madre nobile. La parte dell'antagonista, la temibile Principessa di Bouillon, fu affidata a Adelaide Donzelli. Lo scenografo perugino Luigi Angelini realizzò espressamente «il foyer dell'atto secondo, scena a lume di lampada»,²⁴ mentre le altre scenografie potevano essere utilizzate in spettacoli diversi.²⁵

In occasione della prima tournée nella penisola iberica (1857), i giornali madrileni diedero notizia dell'arrivo della Drammatica Compagnia Italiana con grande anticipo e pubblicarono ampie sinossi della pièce, che era il solo

16. Cfr. *Incassi e note spese delle recite al teatro Apollo (luglio 1852)*, MBA, *Fondo Ristori*, *Borderò (29 luglio 1847-11 febbraio 1856)*, b. 7 giugno-10 luglio 1852, c. n.n.

17. Si v. il tamburino ne «Il diavoleto», 21 agosto 1852 e Programma di sala, Teatro Grande di Trieste, 21 agosto 1852, MBA, *Fondo Ristori*, RIS PRS 43.

18. Cfr. Programma di sala, Teatro del Corso di Bologna, 4 ottobre 1852, *ivi*, RIS PRS 67.

19. Cfr. Programma di sala, Teatro Comunale di Ferrara, 23 novembre 1852, *ivi*, RIS PRS 85.

20. Cfr. Programma di sala, Teatro del Cocomero di Firenze, 3 dicembre 1852, *ivi*, RIS PRS 92.

21. Per la scrittura di Sabatini come primo amoroso e tiranno giovane v. lettera di Giovanni Sabatini a Giovanni Internari, Livorno, 6 giugno 1852, *ivi*, *Corrispondenza (27 aprile 1852-6 gennaio 1853)*, b. 4, *29 giugno 1852*, cc. 1835r.-v.

22. Per Giovanni Internari (?-1876), attore e traduttore dal francese, v. 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, vol. I, p. 335 e n.

23. Carolina Internari Tafani (1793-1859), cugina di Carlotta Marchionni, fu allieva di Anna Fiorilli Pellandi. Da Quinto Mario Internari ebbe due figli. Primadonna nella Compagnia Vestri e dal 1822 con Paolo Belli Blanes, fu in ditta con il marito nel 1823, in tournée a Parigi nel 1830. S'affermò nel tragico e nel comico nella Compagnia Domeniconi (1836-1840), in ditta col figlio Giovanni (1840-1846), nella Internari-Colomberti-Fumagalli (1847-1849). Nella Compagnia Coltellini recitò *Fedra* di Jean Racine negli stessi giorni di Rachel al Comunale di Trieste (1850). Nel 1852 fu madre nobile con la Ristori prima di lasciare le scene (s.v. F.R. RIETTI, *Internari Tafani, Carolina*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. 94 [2019], pp. 663-666).

24. Lettera di Luigi Angelini a Giuliano Capranica con elenco scenografie e nota spese, Perugia, 1° settembre 1852, MBA, *Fondo Ristori*, *Corrispondenza (27 aprile 1852-6 gennaio 1853)*, b. 9 agosto-25 settembre 1852, c. 1899v.

25. Cfr. e.g. «reggia con due principali [...], oro e argento falso adoperato in varie scene [...], sala parappettata rococò» (*ibid.*).

dramma in repertorio assieme al *Fazio* di Henry Hart Milman.²⁶ La Ristori ben sapeva che i grandi centri urbani avrebbero offerto le condizioni ideali per far prosperare la sua celebrità: luoghi per vedere ed essere visti, centri di potere politico-finanziario con folto pubblico. In questa occasione, infatti, la sua fama si accrebbe grazie alla vasta eco che seguì la felice intercessione presso la regina Isabella II di Borbone in favore di un giovane soldato condannato a morte. Il ben noto episodio fu abilmente pubblicizzato dalla stampa nello stesso modo in cui, due anni prima, era stata costruita ad arte la rivalità con Rachel, congedatasi dal pubblico proprio nel 1855 dopo una recita di *Adriana*.²⁷ Se la Ristori smentì pubblicamente di provare acrimonia nei confronti della celebre collega,²⁸ alla morte di lei il ruolo della Lecouvreur assumeva il valore di un'eredità, poiché, allo stesso modo di Adriana e di Rachel, anche l'attrice italiana sarebbe diventata un'eroina tragica oltre ogni tempo storico, anzi la personificazione *tout-court* della musa Melpomene.²⁹ Sull'argomento, dalle colonne della rivista «Monte-Cristo», nel maggio 1859 Alexandre Dumas suggerì alla Ristori, sua buona amica, di risuscitare i fasti del personaggio.³⁰ Così, nella tournée in Spagna e in Portogallo, fra settembre e novembre seguenti, *Adriana Lecouvreur* fu proposta a Cadice,³¹ Malaga,³² Siviglia³³ e Lisbona,³⁴ nel

26. Repertorio e episodi della tournée in I. VALLEJO GONZÁLEZ, *Compañías dramáticas italianas en Madrid (1857-1884)*, «Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo», LXXXVI, 2010, pp. 279-313 e VIZIANO, *La Ristori. Vita romanzesca di una primadonna dell'Ottocento*, cit., p. 92.

27. Cfr. Locandina di Rachel (Charleston, 17 dicembre 1855), in P. DUX, S. CHEVALLEY, *La Comédie-Française. Trois siècles de gloire*, Paris, Denoël, 1980, p. 125.

28. Cfr. A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, Torino-Napoli, Roux, 1887, pp. 38-40 e passim.

29. Cfr., per l'identificazione Lecouvreur-Melpomène, VOLTAIRE, *La mort de Mademoiselle Lecouvreur célèbre actrice*, cit., p. 369 («Tous les cœurs soutenus de ma douleur mortelle/ j'entends de tous côtés les Beaux-Arts éperdus/ S'écrier en pleurant: 'Melpomène n'est plus!'») e Rachel-Melpomène nel ritratto di J.-L. GÉRÔME, *Rachel, en costume de tragédie*, 1859, olio su tela, Paris, Musée Carnavalet.

30. «Mais pourquoi ne pas jouer des traductions de pièces modernes françaises qui rendraient le libretto inutile? Pourquoi ne pas jouer Adrienne Lecouvreur, par exemple, dont la mort de mademoiselle Rachel a fait un cadavre et à laquelle vous pouvez dire comme le Christ à la fille de Jaïr : -Lève-toi et marche» (Così Alexandre Dumas in «Le Monte-Cristo», III, 3, 19 mai 1859, p. 43, MBA, *Fondo Ristori, Ritagli stampa*, Registro 13).

31. Programma di sala, Teatro Principal di Cadiz, 1° settembre 1859, MBA, *Fondo Ristori*, RIS PRS 762.

32. Programma di sala, Teatro Principal di Malaga, 17 settembre 1859, ivi, RIS PRS 120; «L'Avisador malagueño», Malaga, 20 settembre 1859, p. 1, ivi, *Ritagli stampa*, Registro 14.

33. Programma di sala, Teatro San Fernando di Sevilla, 1° ottobre 1859, ivi, RIS PRS 126.

34. Programma di sala, Teatro de San Carlos di Lisbona, 5 novembre 1859, ivi, RIS PRS 139; «A revolução de Setembro», Lisbona, 8 novembre 1859, p. 130, ivi, *Ritagli stampa*, Registro 14.

luglio 1860 in due recite nei Paesi Bassi³⁵ con l'allestimento dello scenografo e vedutista Angelo Moja.³⁶ A prova di quanto la capocomico tenesse al progetto, dal gennaio 1859 cominciarono le trattative per scritturare due rinomati artisti, Achille Majeroni³⁷ e Carolina Santoni,³⁸ mentre il resto del cast sarebbe stato il medesimo dell'edizione 1857.³⁹ In particolare, la cinquantenne Santoni pretese ruoli importanti di madri e di seconde donne nel repertorio serio; rilanciò l'offerta economica a seimila ottocento franchi, cui aggiunse il trenta per cento per le recite all'estero e i viaggi pagati per la sua assistente; si disse disponibile a sostituire la primadonna solo in caso di malattia e non per impegni presi altrove.⁴⁰ Però a queste circostanziate richieste non abbiamo trovato risposta. La Ristori non volle serbarne documentazione affinché fosse evidente che la collega era stata scritturata per toglierla dai guai finanziari? Non sappiamo. Certo è che un mese dopo la Santoni comunicò di accettare il contratto, previo sostanzioso anticipo e nome d'obbligo sui manifesti.⁴¹

35. *ivi*, programmi di sala: RIS PRS 799 e 165 (Théâtre Français di Le Haye, 2 e 9 luglio 1860); RIS PRS 169 (Shouwburg di Amsterdam, 5 luglio 1860).

36. Angelo Moja (1828-1885) fu docente all'Accademia Albertina di Torino. Cfr. www.istitutomatteucci.it/dizionario-degli-artisti/moja-angelo (ultimo accesso: 20 agosto 2022).

37. Achille Majeroni (1824-1888) versatile primattore e impresario, lavorò col padre Edoardo, nella Compagnia Lombarda (1846 e 1850), nella Coltellini-Zannoni (1848-1850) e con Fanny Sadowsky a Napoli (1851-1854 e post 1861). Sostituì Francesco Augusto Bon con la Ristori (1858-1861). Suscitò entusiasmo il suo *Kean* di Alexandre Dumas. COLOMBERTI, *Dizionario biografico degli attori italiani*, cit., vol. II, pp. 370-371 R. MAJERONI, *Achille Majeroni*, voce in AMATI, cit., 26 ottobre 2006, amati.unifi.it/S100?idattore=2288 (ultimo accesso: 10 ottobre 2022).

38. Carolina Santoni (1808-1878) esordì da soprano e fu allieva di Antonio Morrocchesi. Primadonna nella Compagnia Domeniconi (1843), si ritirò dopo le nozze con un nobile bolognese. Rimasta vedova, ritornò nella Coltellini-Domeniconi nel 1857 diretta da Gustavo Modena come «fort premier rôle» e madre tragica. Nel 1863 ebbe successo in Spagna, dove morì. Cfr. L. RASI, *I Comici italiani. Biografia, Bibliografia, Iconografia*, Firenze, Bocca-Lumachi, 1897-1905, vol. III, pp. 503-506 e COLOMBERTI, *Dizionario biografico degli attori italiani*, cit., vol. II, pp. 519-521.

39. Si segnalavano Pasquale Tessero, padre e tiranno, cognato della Ristori (cfr. *ivi*, vol. II, pp. 550-551); Pietro Boccomini, primo amoroso, che morì in tournée a Amsterdam (*ivi*, vol. I, p. 155 e n.); Giacomo Glech, per oltre vent'anni primattore, poi generico primario o padre e tiranno di medio livello. Cfr. D. SARÀ, *Giacomo Glech*, voce in AMATI, cit., 10 dicembre 2009, amati.unifi.it/S100?idattore=5299 (ultimo accesso: 10 ottobre 2022); Angelo Lipari primo attor giovane («Il Filodrammatico», 10 novembre 1858, p. 76); nelle prime parti femminili Giuseppina Biagini e Graziosa Bignetti.

40. Cfr. lettera di Carolina Santoni a Ignazio Laboranti, Lugano, 23 gennaio 1859, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*. Sul repertorio della Santoni rimando a A. MANZI, *Carolina Santoni*, in *Enciclopedia italiana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1936, p. 791.

41. Cfr. dispaccio telegrafico di Carolina Santoni a Ignazio Laboranti, Lugano, 15 febbraio 1859, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*. Santoni ottenne un anticipo di quarantacinque

Negli anni successivi abbiamo notizia di due sole recite nel 1863;⁴² poi Adelaide Ristori portò *Adriana Lecouvreur* a Boston, New York, Springfield⁴³ e New Orleans⁴⁴ durante la prima tournée negli Stati Uniti fra settembre 1866 e maggio 1867. Consacrata a livello mondiale con un repertorio ristretto a pochi personaggi ripetuti all'infinito, la grande interprete era annunciata sui manifesti e sui tamburini dei giornali a caratteri cubitali e col punto esclamativo. Il pubblico accorreva, il valore della performance era legato alla sua sola presenza. Quindi, visto che sarebbe stato superfluo scritturare attrici di nome con pretese economiche e probabili smanie di protagonismo, il ruolo della principessa di Bouillon fu affidato alla giovane e docile Antonietta Cottin.⁴⁵

Dopo una recita al teatro de L'Avana nella primavera del 1868,⁴⁶ la Ristori abbandonò il ruolo della Lecouvreur non tanto per preservare la credibilità del personaggio, tanto più giovane di lei, quanto per recitarne un altro analogo. Nel 1860, infatti, aveva debuttato in francese nel dramma *Beatrix ou la Madone de l'Art* del medesimo autore di *Adriana* e suo influente amico Ernest Legouvé, che le creò su misura una parte conforme all'ideale borghese (e monarchico) di grande attrice.⁴⁷

napoleoni d'oro per riscattare i suoi effetti al Monte di Pietà di Torino (cfr. lettera di Carolina Santoni a Mauro Corticelli, Torino, 14 marzo 1859, ivi, cc. n.n.; lettera di Carolina Santoni a Adelaide Ristori, Parigi, 19 aprile 1859, ivi, c. n.n.).

42. Cfr. «The Musical World», xli, 27 June 1863 (che fa riferimento all'imminente recita al Her Majesty's Theatre di Londra del 3 luglio 1863); Programma di sala, Teatro Principe Alfonso di Malaga, 22 ottobre 1863, MBA, *Fondo Ristori*, RIS PRS 259. Nel cast Francesco Choti, Giuseppina Palestrini, Pasquale Tessero, Giacomo Gleich, Giovanni Serafini (ibid.).

43. Si vedano i rispettivi programmi di sala conservati al MBA, *Fondo Ristori*, RIS PRS 348 (Théâtre Français di Boston, 8 novembre 1866), 353 (Theatre Français di New York, 14-15 novembre 1866) e 369 (New Opera House di Springfield, 9 marzo 1867).

44. Cfr. Recita al Teatro dell'Opera italiana di New Orleans, [febbraio 1867], cit. in E. MONTAZIO, *La Ristori in America. Impressioni, aneddoti, narrazioni di un touriste*, Firenze, Tipografia e libreria teatrale, 1866, pp. 66-67. Per il repertorio americano di Ristori v. W. WINTER, *Shadows of the Stage*, New York, McMillian & Company, 1893, second series, p. 299.

45. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 89: «incontra quasi sempre molta sommissione e cortesia negli artisti da me diretti; che se qualcuno fra essi ardiva di turbare l'accordo, era subito messo a dovere dalla fermezza del mio contegno».

46. 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. 281.

47. Il dramma (Paris, Hachette, 1860) trattava dell'amore fra un principe e una famosa attrice che le barriere sociali costringevano alla rinuncia. Su Legouvé v. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 233, nonché la lettera di Laura Parra a Adelaide Ristori, Parigi, 7 gennaio 1856 ne *In esilio e sulla scena. Lettere di Lauretta Cipriani Parra, Giuseppe Montanelli e Adelaide Ristori*, a cura di C. DEL VIVO, con un saggio di A. MANCINI, Firenze, Firenze University Press, 2014, p. 54.

2. Caratteri dell'interpretazione e metateatro

Nel 1852 la trentenne Ristori inseguiva il successo e con *Adriana Lecouvreur* si accreditava nella correlazione fra la diva francese e sé stessa e nell'esibizione insistita d'eccellenza e d'abnegazione al mestiere. Come la Lecouvreur, di umilissime origini, si era costruita un personaggio pubblico grazie al talento e alle frequentazioni altolocate, allo stesso modo la Ristori, che proveniva dal mondo dei guitti e aveva la stessa feroce ambizione, difendeva con le unghie sia le sue conquiste professionali sia il suo matrimonio aristocratico, anomalo per l'opinione pubblica. Questo ruolo le permetteva di valorizzare il suo lavoro, dal momento che la protagonista era un'artista padrona dei suoi mezzi che attraverso lo studio aveva rivoluzionato l'arte drammatica. In una società piena di pregiudizi, la Ristori insisteva sul tema della dignità e della rispettabilità sociale delle attrici; in più, riparava all'immagine di madre senza matrimonio (aveva appena dato alla luce la figlia Bianca), rimarcando il raggiunto *status* di marchesa del Grillo, dicitura con la quale figurava sui manifesti.⁴⁸ Difatti, il cronista fiorentino, forse prevenuto, l'accusava di sicumera (sceglieva testi mediocri che solo il suo talento poteva salvare), anche se le riconosceva un complesso di attori di buon livello;⁴⁹ gli spettatori triestini, invece, apprezzarono i costumi ricercati, che avrebbero ben figurato anche in una compagnia francese.⁵⁰

La prima traduzione a stampa, a firma dell'attore Gaetano Vestri,⁵¹ fu rivista dalla Ristori, perché nell'affare c'era molto da guadagnare non solo nel mercato delle traduzioni in Italia, ma soprattutto nelle piazze internazionali.⁵² Nel

48. Rimando alle note 14-20. V. anche VIZIANO, *La Ristori. Vita romanzesca di una primadonna dell'Ottocento*, cit., p. 20.

49. Cfr. *La drammatica compagnia Alberto Nota al teatro del Cocomero*, «Il buon gusto», Firenze, 12 dicembre 1852, p. 24, MBA, *Fondo Ristori, Ritagli stampa*, registro 1, C.B.

50. «Anche nell'abbigliamento essa sommamente si distinse, e, vaglia il vero. Non vidimmo mai in alcun'attrice tanta finezza di gusto e tanto lusso e varietà di vestiti» («Il diavoleto», Trieste, s.d. [ma 1852], ibid., AN.). Oltre a ventagli settecenteschi e parure di gioielli, restano solo i pantaloni alla turchesca di seta azzurra con ricami oro usati nella scena di Rossane del *Bajazet* di Jean Racine (*Adriana Lecouvreur*, [1852], II 6, MBA, *Fondo Ristori, Copioni*, n. 140, p. 21). V. *Mostra dei costumi di Adelaide Ristori: donazione marchese Giuliano Capranica del Grillo al museo-biblioteca del Teatro stabile di Genova*, catalogo della mostra a cura di S. D'AMICO (XXVI Festival internazionale della Prosa), Venezia, La Biennale, 1967, p. 182.

51. Gaetano Vestri (1825-1862) figlio d'Arte, caratterista, studiò nel collegio di Prato, lavorò con Luigi Domeniconi e coi suoceri Luigi e Antonietta Robotti, poi in compagnia con Luigi Bellotti Bon. Diede segni di alienazione mentale, morì in casa di salute. Cfr. COLOMBERTI, *Dizionario biografico degli attori italiani*, cit., vol. II, pp. 581-582 e T. ASSENNATO, *Gaetano Vestri*, in AMAtI, cit., 12 gennaio 2009, amati.unifi.it/S100?idattore=605 (ultimo accesso: 24 ottobre 2022).

52. Cfr. lettera di Adelaide Ristori a Giuseppe Montanelli, Madrid, 2 ottobre 1857, nella quale *Adriana* l'aveva trattenuta «al tavolo per una settimana a tradurre accomodare copiare» (in

copione manoscritto, appartenuto a Adelaide e risalente al 1852, molta parte dei tagli furono imposti dalla censura pontificia così che il senso della storia venne stravolto: fu tolto ogni accenno al tradimento e mutata l'identità della principessa di Bouillon da moglie a sorella;⁵³ sostituita o eliminata ogni allusione alla religione e ai suoi ministri;⁵⁴ espunto ogni richiamo alla sensualità femminile;⁵⁵ depennati i riferimenti alla politica e all'aristocrazia.⁵⁶ In particolare, i divieti s'abbatterono sulle scene finali dell'ultimo atto (v 3-5) dove fu cancellata ogni traccia di veneficio, cosicché per giustificare la scena di delirio e la repentina fine di Adriana, la Ristori si vide costretta a farla morire d'amore.⁵⁷

Nelle riprese dello spettacolo (1857, 1859, 1866), la capocomico ripristinò l'adulterio e l'avvelenamento come indica il secondo copione manoscritto pervenutoci, forse appartenuto al suggeritore, che ci fornisce i tagli e le riscritture aggiornati, l'indicazione di gesti e di azioni e l'uso di oggetti di trovarobato. Il ritmo scenico si serrava per ragioni di botteghino, dato che gli spettacoli americani dovevano concludersi non oltre le dieci e mezza di sera. Di conseguenza, inesorabili furono i tagli anche nelle parti principali; cancellata con un tratto di matita, la battuta finale di Maurizio diventava *tout court*: «Morta! Morta!».⁵⁸

L'esigenza di elaborare un linguaggio universalmente comprensibile portò la Ristori a usare una gestualità per così dire 'parlante': si portava la mano sulla fronte in segno di turbamento, si lasciava cadere affranta sulla poltrona, dopo il monologo di *Fedra* indicava la rivale e s'arrestava in posizione (analogamente al celeberrimo gesto della Stuarda).⁵⁹ L'effetto *tableau* a seguire («tutti

VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., p. 281). Cfr. le edizioni Borroni e Scotti (Milano 1852), Angelo Romei (Firenze 1852 e 1860), Libreria Sannito (Firenze 1863), i libretti con testo a fronte, senza indicazione di editore (Hamburg 1858), W.J. Golbourn (London 1863) e Baker & Godwin (New York 1866).

53. La battuta «Cielo, mio marito!» diventava «Cielo, mio fratello!» (*Adriana Lecouvreur*, [1852], III 2, MBA, *Fondo Ristori, Copioni*, n. 140, p. 45).

54. E.g. il personaggio del Cardinale è sostituito col Ministro (ivi, III 2, p. 42), il sostantivo peccato con disgrazia (ivi, IV 3 p. 60), il verbo adorare con amare (ivi, IV 12, p. 71); nella scena Maurizio-Adriana cassata l'espressione «mio angelo» (ivi, III 4, p. 49).

55. E.g. tagliati l'aggettivo seducente (ivi, III 2, p. 44), il verbo sedurre (ivi, III 4, p. 50). Nella scena Maurizio-Adriana la battuta: «Come resistervi? Ah! Volevate sedurre il Conte?» diventava «Volevate pregare per me» (sic) (ibid.); tagliata la didascalia «abbracciandola» (ivi, III 4, p. 49).

56. E.g. tolti il rimando all'ambasciatore russo (ivi, III 2, p. 42); tagliata «Chi è più nobile di noi?» nella scena Adriana-Principessa di Bouillon (ivi, III 7, p. 55); la battuta «[...] codeste signorone sono vendicative, vedi? A loro è permesso tutto, osano tutto; quella lì in ispece» diventava «Essa è vendicativa, vedi!» (ivi, v 2, p. 76).

57. Cfr. battuta finale di Michonnet a Maurizio: «Sì morta! E per avervi troppo amato!» (ivi, v 5, p. 85).

58. Cfr. *Adriana Lecouvreur*, v scena ultima, MBA, *Fondo Ristori, Copioni*, 140A, p. 104.

59. Cfr. rispettivamente ivi, III 4, p. 49; III 8, p. 57; IV 12, p. 74.

si alzano»⁶⁰ e al finale sottolineava i passaggi cruciali del dramma. A livello vocale, l'attrice segnalava gli snodi psicologici del personaggio dapprima con un grido di sorpresa, poi di dolore, infine di disperazione;⁶¹ ma si soffermava più sulla parte spirituale della sofferenza che sulla mera angoscia fisica, rinunciando agli effetti più scontati.⁶² Un critico americano scrisse che la Ristori eccelleva nella rappresentazione della ferocia, dell'afflizione, del vaneggiamento; però, ripetendosi all'infinito, finiva per tratteggiare un'Adriana artificiale, senza tenerezza né malinconia.⁶³

Adelaide Ristori diceva di ispirarsi a quadri e a statue per le pose sceniche e di visitare i manicomi per riprodurre i trasalimenti delle malate. Nel 1852 viveva in pieno il conflitto fra la sua identità d'attrice e quella di aristocratica. La marchesa era rivale dell'artista e viceversa e questo antagonismo era un veleno, un pericolo mortale, perché falsificava la verità in favore di un'identificazione che imprigionava. Ristori intuì il pericolo che stava correndo e proprio durante la recita di Legouvé, dove si parla di una principessa rivale di un'attrice, ebbe quella che oggi chiameremmo una crisi di depersonalizzazione. Però qualcosa di lei rimase a osservare il fenomeno tanto da poterlo raccontare nei *Ricordi e studi artistici*.⁶⁴ Alla fine l'aristocratica prevalse, visto che la Ristori optò per la consapevole recita perenne di sé. La marchesa del Grillo si inseriva nell'alta società e ne accoglieva i modi e i valori; anche si preoccupava di rendere coerente l'immagine privata con la pubblica, vivendo il ruolo di moglie e di madre come una sovrana esposta quotidianamente agli sguardi altrui.⁶⁵ La metamorfosi giunse a compimento alla fine degli anni Cinquanta, per cui nella tournée iberica il suo personaggio diventò quello di una gran dama,

60. Ibid.

61. Cfr. la scena Maurizio-Adriana (ivi, II 6, p. 45); Adriana avvelenata dal profumo dei fiori (ivi, v 3, p. 78) e al culmine del delirio (ibidem, v 4). Cfr. analogo grido di Rachel: «Si jamais cri de théâtre sembla un cri d'inspiration, c'est celui-là» (E. LEGOUVÉ, *Soixante ans de souvenirs*, Première partie, Paris, Hetzel & C., 1886, p. 227).

62. V.H. MORLEY, *The Journal of a London Playgoer from 1851-1866*, London, Routledge & sons, 1856, pp. 210-211.

63. Cfr. WINTER, *Shadows of the Stage*, cit., p. 303.

64. Cfr. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, cit., pp. 11-12: «Una sera in cui recitavo Adriana Lecouvreur mi accadde che, per la grande tensione dei nervi e della mente, durante quell'ultimo atto di passione e di delirio, poiché venne calata la tela, alla fine del dramma, fui assalita da una specie di attacco nervoso e nel cervello provai tale sconvolgimento da non riacquistare piena conoscenza di me stessa, se non dopo un buon quarto d'ora!».

65. Cfr. V. MONACO WESTERSTÄHL, *La Repubblica del teatro: momenti italiani 1796-1860*, Firenze, Le Monnier, 1968, pp. 167-168 e L. MARIANI, *Rachel, Ristori, Pezzana et la Médée de Legouvé*, in *Réécritures de Médée*, sous la direction de N. SETTI, Saint Denis, Université Paris 8, 2007, p. 128.

brillante e caustica, che faceva l'attrice.⁶⁶ In questo senso, il teatro rafforzava presso la pubblica opinione l'immagine dell'artista che trattava alla pari con titolati e regine non solo nella finzione, ma anche nella realtà. Nondimeno, per poter continuare a interpretare questo ruolo, alla Ristori, ormai affermata, occorreva una seconda trasformazione: Adriana non sarebbe stata più un'attrice cortigiana, ma una regina della scena del passato (per il presente lei pensava evidentemente a se stessa).⁶⁷ Nella versione del 1852 la battuta nella quale la Lecouvreur è definita «regina fra le comiche»⁶⁸ fu tagliata, perché la replica avrebbe potuto creare qualche imbarazzo all'attrice-marchesa, al suo pubblico aristocratico, alla censura romana. Ma negli anni Sessanta il personaggio storico aveva assunto portata universale, era diventato mondiale. Mutati i tempi e le strutture sociali, ora anche la fama poteva essere tanto grande quanto effimera. Nel XVIII secolo una grande attrice si rivolgeva a un pubblico d'élite; a metà Ottocento la società si voleva democratica e le nuove strategie di costruzione della celebrità prevedevano che lo spazio prevalessesse sulla dimensione temporale. Per questo la Ristori, figlia della sua epoca, visse la sua fama fra camerino e salotto aristocratico nella duplice dimensione temporale e per così dire estensiva. Spinta dal bisogno frenetico di farsi conoscere contemporaneamente in ogni luogo, portò *Adriana Lecouvreur* nei teatri di mezzo mondo, applicando strategie di autorappresentazione di cui rimane antesignana maestra.

66. Cfr. «El comercio», Cadiz, 4 settembre 1859, p. 255, MBA, *Fondo Ristori, Ritagli stampa*, registro 13: «una jòven festiva, franca, un tanto burlona, dotada de una sensatez perfecta, una verdadera hija de su època».

67. Cfr. la battuta di Maurizio in ivi, *Copioni*, 140A, v 5, p. 84: «Sì tu, regina del cuore e degna d'imperare su tutti. Chi soffìò nel mio seno il genio degli uomini grandi di cui sei l'interprete? Chi [purificò] sublimò l'anima mia? Tu, tu sola!». V. anche P. PUPPA, *Adelaide Ristori: splendori e miserie dell'attrice di corte e cortigiana*, in *L'Attrice Marchesa. Verso nuove visioni di Adelaide Ristori*, a cura di A. FELICE, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 49-60.

68. Lecouvreur dichiarava che il vantaggio che avevano le principesse di teatro sulle vere, era che le prime recitavano la commedia la sera soltanto, mentre le titolate tutto il giorno (MBA, *Fondo Ristori, Copioni*, 140A, I 2, p. 10). Sul tema nobiltà di nascita e nobiltà del cuore v. ivi, IV 3, pp. 62-63: «Oh! Mio vecchio Corneille, aiutami tu, sostieni il mio coraggio, riempi l'anima mia di generosi slanci, e dei sublimi sentimenti che tante volte ponesti sul mio labbro: fa che io provi al mondo, che siamo degni d'interpretarli e che l'anima dell'artista è [più] nobile <aggiunto: come quella> di chi nasce grande e fra le dovizie [e gli onori]».

ANDREA SIMONE

ADELAIDE RISTORI SUBLIME DECLAMATRICE
DANTESCA SULLA SCENA ITALIANA
E INTERNAZIONALE DEL SECONDO OTTOCENTO*

Il passaggio dal 2021 al 2022 vede il susseguirsi di due ricorrenze storiche della cultura italiana e internazionale: il VII centenario della morte di Dante Alighieri (Ravenna, 13-14 settembre 1321) e il bicentenario della nascita di Adelaide Ristori (Cividale del Friuli, 29 gennaio 1822). La staffetta celebrativa offre l'occasione di indagare la presenza della poesia dantesca nel repertorio e nell'attività della grande interprete ottocentesca che recepì e adattò al contesto peninsulare il modello del commediante dominatore artistico-materiale della scena lanciato in Inghilterra dal romantico Edmund Kean e poi diffusosi in Francia, in Germania e, infine, da noi dove assunse caratteristiche peculiari e un peso superiore a quello avuto nelle altre nazioni.¹ L'attrice, infatti, fu tra le prime a reagire con prontezza risolutiva e originalità a una serie di fenomeni 'negativi' per l'arte rappresentativa che, tuttavia, come osservato da una consolidata bibliografia, determinarono per reazione l'affermazione e lo sviluppo del fenomeno grandattorico italiano: il fallimento delle grandi compagnie stabili di età napoleonica, l'assenza di un repertorio nazionale di qualità, la

* Questo saggio è tratto dalla mia ricerca dottorale dal titolo *Dante in scena. Percorsi di una ricezione: dalla fine dell'Ancien Régime al Grande Attore*, discussa presso l'Università degli studi di Firenze, xxx ciclo, 2019, tutor: prof. Marzia Pieri.

1. Tra l'autorevole tradizione pubblicistica che ha descritto il fenomeno del Grande Attore italiano insieme al fondamentale contributo apportatovi dalla Ristori in termini di competitività e fortuna internazionali cfr. A. D'AMICO, *La monarchia teatrale di Adelaide Ristori: 1855-1885*, in *Teatro dell'Italia unita. Atti dei convegni* (Firenze, 10-11 dicembre 1977 e 4-6 novembre 1978), a cura di S. FERRONE, Milano, il Saggiatore, 1980, pp. 49-54. C. MELDOLESI e F. TAVIANI, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 269-281; E. BUONACCORSI, *L'arte della recita e la bottega. Indagini sul Grande Attore dell'800*, Genova, Bozzi, 2001; A. TINTERRI, *Il "Grande Attore" e la recitazione italiana dell'Ottocento*, «Acting Archives Review», 2012 (suppl. n. 18), pp. 1-27, in partic. pp. 9-13. Su vita e arte di Ristori cfr. T. VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una compagnia drammatica dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2000; ID., *La Ristori: vita romanzesca di una primadonna dell'Ottocento*, San Miniato (Pi), La conchiglia di Santiago, 2013.

concorrenza del melodramma, l'ingerenza della censura. Ristori vi oppose, in chiave autopromozionale, scelte programmatiche radicali che contribuirono alla fortuna di quella stagione teatrale: abbandono di antiquati schemi letterari e culturalistici, riorganizzazione della compagnia basata sui ruoli, apertura al repertorio straniero, ripresa della via del nomadismo tracciata dai comici dell'Arte. Furono soprattutto i trionfi esteri di Ristori a proiettare il Grande Attore italiano su scala mondiale. La declamazione della *Divina Commedia*, con i suoi soggetti più popolari, accompagnò il decollo dell'attrice sulle scene d'oltreconfine insieme ai personaggi tragici a lei cari.

È possibile collocare il suo 'apprendistato dantesco' tra il giugno e l'agosto del 1855 quando l'attrice compì con la Compagnia Reale Sarda un *tour* europeo, alla vigilia del suo scioglimento, che inaugurò la via internazionale dell'«industria lucrosa dei capocomici»,² come osservò il critico teatrale ottocentesco Giuseppe Costetti, e rappresentò per lei una rampa di lancio per raccogliere fama e fortuna senza tempo. La prima città a celebrare il suo talento artistico fu Parigi, dove beneficiò dell'accoglienza di molti connazionali, spesso dissidenti politici, e di un'illuminata classe borghese solidale alla loro causa.³ Sui palcoscenici della capitale transalpina Adelaide fu accompagnata dal giovane e talentuoso attore livornese Ernesto Rossi (1827-1896), abile dicitore dei canti danteschi sull'esempio della *Dantata* dell'attore-patriota mazziniano Gustavo Modena (1803-1861), suo fondamentale modello formativo come anche per Tommaso Salvini (1829-1915), altro illustre discepolo modeniano.⁴ Os-

2. G. COSTETTI, *La Compagnia Reale Sarda e il teatro italiano dal 1821 al 1855*, Milano, Kantorowicz, 1893, p. 202.

3. Illustri politici come Benjamin Constant e il marchese Lafayette, economisti come Jean-Baptiste Say, giornalisti progressisti come Marc-Antoine Jullien e Armand Carrel, insieme a quotidiani e periodici liberali come «Revue encyclopédique» e «Exilé», rappresentarono un punto di riferimento culturale per la comunità transazionale di rifugiati politici a Parigi. Sull'emigrazione politica italiana ottocentesca in Francia cfr. S. CARBONE, *Fonti per la storia del Risorgimento italiano negli archivi nazionali di Parigi: i rifugiati italiani in Francia (1815-1830)*, Roma, Istituto per la storia del Risorgimento, 1962; *Escludere per governare: l'esilio politico fra Medioevo e Risorgimento*, a cura di F. DI GIANNATALE, Firenze, Le Monnier, 2011, pp. 173-194.

4. Ideata da Modena negli anni Trenta, durante l'esilio politico europeo, come una sorta di pantomima animata di grande impatto emotivo, la *Dantata* fu collaudata soprattutto durante il suo soggiorno inglese nel 1839, per poi configurarsi, tra il 1840 e il 1850, come un peculiare genere drammaturgico, a sfondo politico, in cui l'attore interpretava Dante, in abito storico, dettando a un amanuense i versi del poema. La recitazione realistico-grottesca introdotta da Modena in questo originale esercizio rappresentò un banco di prova per un'intera generazione di interpreti e soprattutto per i suoi allievi diretti: Tommaso Salvini, giovanissimo, fece parte della Compagnia dei giovani fondata da Modena a Milano nel 1843; Ernesto Rossi sostituì Salvini nella compagnia milanese nel 1845 e fu diretto da Modena anche in quella di Gian Paolo Calloud tra il 1846 e il 1848. Per analisi dettagliate che ricostruiscono il fenomeno della *Dantata* di Modena cfr. A.

servando le prestazioni di Rossi, Ristori fece esperienza del recital dantesco al cospetto di un pubblico altolocato, in serate di gala durante le quali, con una scaletta articolata, all'«entusiasmo universale e unanime che ella seppe destare [...] sotto le spoglie di Francesca da Rimini, di Mirra, di Maria Stuarda e di Pia de' Tolomei»⁵ si alternavano estratti dalla *Commedia* declamati dal compagno di scena. Tra un'interpretazione e l'altra dell'attrice, Rossi, oltre a duettare al suo fianco soprattutto come un ottimo Oreste e Paolo Malatesta, riusciva a infilare spesso la recita dell'episodio del Conte Ugolino in cui, a giudicare dalle cronache, era particolarmente abile:

D'abord, avant tous et avant toutes, l'infatigable Ristori, dans sa belle creation de *Marie Stuart*, un acte d'*Oreste*, la tragédie d'Alfieri, un chant de la *Divine Comédie*, récité par M. Rossi, [...] Tout a parfaitement marché: Mme Ristori a eu son succès habituel; Rossi a joué Oreste avec un grand talent; [...] Le sublime chant du Dante a été fort bien récité par Rossi, avec beaucoup d'éclat et un bon sentiment du texte. [...] Voilà une bonne soirée: agréable aux spectateurs, fructueuse aux artistes.⁶

Questo lavoro spalla a spalla in reciproca solidarietà ed emulazione ebbe ricadute sul repertorio della grande attrice, spingendola a fissarvi i personaggi femminili che Dante aveva reso immortali con i suoi versi, uno su tutti quello di Francesca da Rimini. La tendenza a puntare sull'amante infelice del canto v dell'*Inferno*, prima attraverso il riadattamento teatrale di Silvio Pellico e poi rifacendosi direttamente alla fonte, si manifestò nelle tournées estere successive, in particolare quelle londinesi, che segnarono anche un cambiamento sostanziale nella rilettura teatrale delle terzine, sia a livello tecnico-formale sia a livello stilistico e simbolico, in sintonia con un più generale mutamento dei tempi.⁷

PETRINI, *Gustavo Modena. Teatro, arte, politica*, Pisa, ETS, 2012, pp. 165-200 e P. PUPPA, *Gustavo Modena dramaturg e lettore di Dante*, in *Ripensare Gustavo Modena. Attore e capocomico, riformatore del teatro fra arte e politica*, a cura di A. PETRINI, Roma, Bonanno, 2012, pp. 179-193.

5. *Adelaide Ristori*, «Il Trovatore», Torino, 11 agosto 1855, Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, *Fondo Adelaide Ristori* (d'ora in avanti MBA, *Fondo Ristori*), *Raccolta dei ritagli di giornale 1855-1857*.

6. «Innanzitutto, prima di tutti e tutte, l'instancabile Ristori nella sua bella creazione di *Maria Stuarda*, un atto dell'*Oreste*, la tragedia di Alfieri, un canto della *Divina Commedia* recitato dal Signor Rossi, [...] Tutto si è svolto perfettamente: la Signora Ristori ha avuto il suo successo abituale; Rossi ha interpretato Oreste con grande talento; [...] Il sublime canto di Dante è stato recitato molto bene da Rossi, con brillantezza e sentimento. [...] Ecco una buona serata: piacevole per gli spettatori, fruttuosa per gli artisti» (*Madame Ristori*, Parigi, 31 agosto 1855, MBA, *Fondo Ristori*, *Raccolta dei ritagli di giornale 1855-1857*). Quando non diversamente indicato, le traduzioni sono mie.

7. Sulle tournées ristoriane d'oltremarina, condotte a più riprese fra il 1856 e il 1883, cfr. C. GIORCELLI, *Adelaide Ristori sulle scene britanniche e irlandesi*, «Teatro Archivio», 1981, 5, pp. 81-155.

Il primo dei due passaggi nella capitale britannica presi in esame avvenne tra il giugno e il luglio del 1856, a seguito del folgorante successo parigino dell'anno precedente. In una delle tante lettere indirizzate alla confidente Laretta Cipriani Parra la Ristori registra, con sorpresa e curiosità, l'abitudine della colta e facoltosa *audience* locale a frequentare intrattenimenti ricercati in spazi teatrali giudicati 'non mondani', «dove non esiste *clac*, dove il teatro, cioè la platea sembra un oratorio, o un salone di lettura [...] dove anche le signore che vanno in quella specie d'anfiteatro, che da noi si chiamerebbe loggione, vanno inghirlandate (come vittime), e gli uomini in cravatta bianca!». ⁸ In uno spazio del genere, il Lyceum Theatre, aveva debuttato, ottenendo 'straordinariamente' l'applauso prolungato del pubblico, con la messa in scena della *Me-dea* di Ernest Legouv .

Cos , dopo l'agonismo parigino accanto a Rossi, l'attrice cominci  a sperimentare in proprio gli effetti che le tematiche dantesche potevano sortire presso un uditorio colto, affezionato alla lingua e alla letteratura italiana e educato alla declamazione pubblica in formati e contesti eterogenei. Approfittando dell'italofilia anglosassone, coltivata e rinnovata negli anni precedenti dall'attivismo culturale dell'emigrazione politica italiana, Ristori rinfolt  il proprio repertorio nel segno del protagonismo femminile. Recensioni e programmi di sala attestano che la *Francesca da Rimini* di Pellico era quasi sempre in scaletta, insieme ad altri drammi nostrani come l'alfieriana *Rosmunda*, *Elisabetta Regina d'Inghilterra* di Paolo Giacometti, *Pia de' Tolomei* di Carlo Marengo e *Piccarda Donati* di Leopoldo Marengo. ⁹ I soggetti femminili ispirati dalla *Divina Commedia* le erano particolarmente congeniali per l'altezza morale e la fierezza intrepida dei loro comportamenti di fronte alle estreme circostanze. Queste caratteristiche ben si confacevano all'impegno civico e al rigore morale che circondava il lento processo di avvicinamento all'indipendenza italiana. La drammaturgia si intrecciava alla cronaca politica in particolare nella rivisitazione dantesca di Pellico, che, oltre alla tragicit  del plot amoroso, per la vicenda umana del suo autore, icona della lotta risorgimentale, non poteva non attirare l'attenzione della critica d'oltremarica.

8. Lettera di Adelaide Ristori a Laretta Parra, Londra, 6 giugno 1856, pubblicata in *In esilio e sulla scena. Lettere di Laretta Cipriani Parra, Giuseppe Montanelli e Adelaide Ristori*, a cura di C. DEL VIVO, Firenze, Firenze University Press, 2014, pp. 64-65.

9. Le recensioni dei quotidiani londinesi sottolineano l'interpretazione particolarmente espressiva della Francesca di Pellico (cfr. *Gossip, Literary and Artistic From a London Correspondent*, «The Bolton Chronicle», 7 giugno 1856; *Lyceum Theatre*, «The London Evening Standard», 15 luglio 1856; *Lyceum Theatre*, «The Times», 15 luglio 1856; *Drama – Lyceum – Madame Ristori's benefit*, «The London Daily News», 16 luglio 1856).

Le *performances* di Ristori, celebrata come «the great illustrator of the Italian drama»,¹⁰ furono infatti accostate dai recensori più solidali alla causa italiana ai contemporanei *public readings* divulgativi di Carlo Arrivabene, professore di italiano presso l'University College di Londra e figura di spicco fra i proscritti mazziniani, di solito incentrati sugli episodi danteschi di Francesca da Rimini e del Conte Ugolino o sulle tragedie alfieriane, all'insegna dell'eloquenza e della testimonianza patriottica. La qualità tecnica e contenutistica dei loro interventi fu letta come un contributo artistico anti-reazionario al movimento indipendentista nel nome dell'Alighieri.¹¹ In questa tappa londinese Ristori ebbe modo di sondare la ricettività di un pubblico sedotto dalla grazia del suo stile recitativo e dall'eloquenza della sua dizione e di registrare la speciale attenzione della critica alla cultura e alle vicende politiche italiane che molti *refugees* colti e impegnati, come Carlo Arrivabene, continuavano a tenere vive.

A ben vedere, il genuino interesse dantesco di Ristori maturò all'insegna di un sincero patriottismo guidato più dalle sue strategie autopromozionali che da un preciso indirizzo politico-culturale. Nelle uscite internazionali la Grande Attrice badò soprattutto ad accrescere il proprio mito presso platee autorevoli e teste coronate, facendosi solo 'collateralmente' promotrice di 'italianità', grazie anche a un'accurata scelta repertoriale. Le eccezionali doti manageriali dell'interprete furono notate da Camillo Benso Conte di Cavour che, in un momento di interruzione dei rapporti diplomatici fra Impero Russo e Regno di Sardegna, a fine novembre 1860, alla vigilia di una tournée teatrale in Russia, le affidò il delicato incarico di 'convertire' il ministro degli esteri russo, vecchia conoscenza di Adelaide, al sostegno del nascente Stato nazionale italiano. La richiesta pareva essere il frutto di una geniale intuizione cavouriana e non di un consapevole indirizzo di politica estera basata sul potere di fascinazione di Ristori. La singolare 'missione', di cui non si trova traccia nella corrispondenza ristoriana di quel tour (colma invece di riferimenti ai clamorosi successi riportati a San Pietroburgo dove non mancò una declamazione dantesca in ambiente aristocratico), non ottenne probabilmente nessun risultato: servì però da pretesto al primo ministro italiano per esortare l'attrice, in una celebre missiva del 20 aprile 1861, a proseguire sulle scene parigine il suo 'apostolato patriottico'. La morte improvvisa dello statista piemontese nel giugno dello

10. *Fashion and table talk. Her Majesty & c.*, «The Globe», 20 giugno 1856, p. 2.

11. Cfr. *Signor Arrivabene's Lectures*, «The London Daily News», 20 giugno 1856, p. 3. I cicli di letture di Arrivabene ebbero ampio risalto nelle cronache del tempo soprattutto per la capacità del declamatore di trattare i brani della *Commedia* con espressività e sentimento (cfr. *Italian Literature*, «The Times», London, 18 giugno 1856, p. 8).

stesso anno impedì forse alla Ristori di mettere la sua autorità artistica e il culto della sua celebrità al regolare servizio della diplomazia culturale italiana.¹²

Dopo l'unificazione monarchica del Paese il nuovo corso politico indusse a mutare 'opportunisticamente' di segno l'uso scenico dei versi danteschi rispetto al modello mazziniano diffuso da Gustavo Modena. La recita della *Commedia* si tradusse in una prassi esecutiva estetizzante in cui la bravura dell'interprete prevalse sul contenuto, attraverso un approccio sempre più rigido e codificato. Il forte intreccio artistico-biografico dell'attore-patriota che nella prima metà del secolo aveva visto nel Dante di Modena il campione di un teatro educativo e militante, dopo l'unità venne meno. La carica eversiva e i connotati della *Dantata* si stemperarono in favore di un *format* di intrattenimento concepito per esaltare i cavalli di battaglia grandattorici. L'indirizzo capitalistico-industriale del sistema teatrale orientò compagnie e attori a ricercare prioritariamente consensi personali, prima e più che politico-ideologici, soprattutto nelle tournées oltreconfine.

Con tali premesse si svolse il secondo soggiorno oltremanica di Ristori preso in esame. Nell'estate del 1863 l'attrice raccolse uno straordinario successo grazie a una serie di intrattenimenti diurni, spesso incentrati sul canto v dell'*Inferno*, in cui esibì le sue capacità declamatorie e collaudò un'originale commistione di lettura e recitazione, che gradualmente si fissò in una scaletta modulabile di *exploits* d'artista. Lo spoglio dei quotidiani dell'epoca, conservati presso la British Library di Londra, ci rende noto il programma di un ciclo di tre di questi *italian readings* proposti tra il giugno e il luglio 1863, nelle giornate lasciate libere dagli impegni contrattuali con l'Her Majesty's Theatre dove, come ricordano le cronache, era stata ingaggiata per esibire il suo vasto campionario di eroine tragiche.¹³ Le *morning declamations* si tennero, con un

12. La famosa lettera cavouriana dell'aprile del 1861 è oggetto del contributo di Matteo Paoletti, «*Il più efficace cooperatore dei negozi diplomatici*». *Ristori sulla scena del soft power in Adelaide Ristori e il Grande Attore. Radicamento, adattamento ed esportazione di una tradizione*, Convegno di studi (Genova, 2-4 novembre 2022 e Milano, 10 novembre 2022). Lo studioso colloca il documento all'interno della complessa e problematica cornice del progetto unitario cavouriano che coinvolse solo occasionalmente l'attrice friulana senza ulteriori sviluppi. La missiva è pubblicata in *Lettere edite ed inedite di Camillo Cavour raccolte ed illustrate da Luigi Chiala*, Torino, Roux e Favale, vol. IV, 1884, pp. 219-220. La notizia di una declamazione dantesca di Ristori in una sala nobiliare di San Pietroburgo è riportata nella lettera di Adelaide Ristori a Carlo Balboni, San Pietroburgo, 1° febbraio 1861, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*, b. 33 (la fonte è tratta dal saggio di Matteo Paoletti). Sul patriottismo di Ristori cfr. G. DEABATE, *Il carteggio artistico e patriottico di Adelaide Ristori*, «Nuova antologia», s. V, CLIX, 1912, pp. 443-444; G. DEABATE, *Il teatro e la guerra. Il patriottismo di una grande attrice*, «La lettura», XIV, 1914, 12, pp. 1106-112; G. CAUDA, *Le benemerienze della Ristori verso la patria e l'arte*, «La lettura», XVI, 1916, 5, pp. 472-473.

13. Cfr. *Her Majesty's Theatre*, «The Morning Post», London, 16 giugno 1863, p. 5.

calendario serrato, nella Dudley Gallery dell'Egyptian Hall di Picadilly, un rinomato salone artistico-culturale frequentato dalla *upper-class* e dalla *nobility* londinesi. Ristori abbinò *readings* integrali delle sue tragedie preferite a declamazioni di brani estratti dai maggiori poemi della letteratura italiana: alla *Giuditta* di Paolo Giacometti, seguiva il canto v dell'*Inferno*; alla *Fedra* di Jean Racine, il canto II della *Gerusalemme liberata*; alla *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico, selezioni da *Orlando furioso*.¹⁴

L'abbinamento del personaggio di Giuditta all'episodio dantesco di Francesca da Rimini fu una scelta drammaturgica mirata. I recensori locali più attenti notarono l'affinità tra i due soggetti 'eroici', accomunati da «tragic dignity and conflicting emotions»,¹⁵ sublimati dall'interpretazione ristoriana. I binomi Giuditta-Ristori e Francesca-Ristori piacquero al pubblico d'oltremania perché consentivano all'attrice di sfoggiare una mimica intensamente espressiva che rese efficacemente il forte patetismo dei testi prescelti. L'artista, insomma, si cucì addosso i caratteri affini di due eroine tragiche che esaltavano lo stile e la tecnica dei suoi assoli. L'accortezza maniacale di Ristori nel valorizzare al massimo la propria parte, anche a costo di appesantire il *reading* con tempi prolungati e una presenza ininterrotta sulla scena, fu efficacemente dissimulata dalle sue capacità interpretative, presso un'*audience* scelta e attenta, accorsa per vedere «Ristori – and Ristori only». ¹⁶ I versi di Giacometti, così come quelli danteschi, le permisero di cimentarsi in una prova espressiva giocata sul conflitto interiore e sul registro passionale attraverso gesti, pause e sguardi che precedevano la battuta e ne chiarivano il senso, aggirando facilmente le barriere linguistiche. La maestria nella giustapposizione dei testi e l'efficacia della declamazione assicurarono il successo dell'esperimento drammaturgico che si rinnovò pochi giorni dopo all'Her Majesty's Theatre nel forma del *grand combined entertainment*, stavolta alternando la recitazione delle scene madri (l'atto v della *Maria Stuarda* schilleriana, il IV del *Macbeth* shakespeariano e il v dell'*Elisabetta Regina d'Inghilterra* di Giacometti), alle arie operistiche eseguite da cantanti lirici, in maggior

14. Avvisi delle recite diurne di Ristori si susseguirono regolarmente sulle colonne dei più importanti quotidiani londinesi, cfr. *Madame Ristori – Morning Declamations*, «The Sunday Times», 21 giugno 1863, p. 4; *Fashionable Arrangements*, «The Morning Post», 22 giugno 1863, p. 5.

15. *Madame Ristori's Readings*, «The London Daily News», 25 giugno 1863, p. 3. Come noto, la *pièce* di Giacometti, tragedia biblica in versi del 1857, fu composta proprio per Ristori con cui il drammaturgo piemontese strinse una lunga collaborazione. La vicenda della protagonista, in bilico tra amor di patria e sacrificio di sé, conquistò il pubblico borghese dell'epoca favorendo la lettura politica dell'opera. Ristori diede un contributo fondamentale alla stesura del testo che fu una delle sue creazioni più autonome e originali e rivelò le sue eccelse doti di *metteuse en scene*. Per approfondire cfr. A. VALOROSO, *Adelaide Ristori e la spada di Giuditta*, «The Italianist», XXXIX, 2019, 3, pp. 315-331.

16. *Madame Ristori's Readings*, «The London Daily News», 25 giugno 1863, p. 3.

parte italiani.¹⁷ In questo secondo passaggio sulla scena britannica Ristori sperimentò un *reading* poetico-drammatico *fashionable* e culturalmente referenziato, caratterizzato da un uso modulare dei brani selezionati, attraverso una tecnica combinatoria che le permetteva, a seconda delle occasioni, gli accostamenti più opportuni, garantendo la riuscita del suo *one woman show*. Il *format* fu progressivamente perfezionato nel corso degli anni fino a canonizzarsi in una versione originale delle antologizzazioni dantesche di Modena, in grado di competere con quelle di Rossi e Salvini, suoi eterni rivali sulla scena.

Al rientro in Italia da un ennesimo trionfo parigino, nel maggio del 1865, l'attrice aveva ormai messo a punto uno stile espressivo personale, fatto di pose sofisticate e scultoree e di raffinate sfumature, distante, per linguaggio tecnico e intenti autocelebrativi, dal modello 'grottesco', antiromantico e politicamente schierato della *Dantata* modeniana. Il suo *recital* letterario raggiunse la massima visibilità nella Firenze neo-capitale del Regno bardata a festa per il VI centenario della nascita dell'Alighieri. Il prestigioso evento, inaugurato dallo scoprimento in piazza Santa Croce della statua di Dante realizzata dallo scultore Enrico Pazzi, riunì Ristori, Rossi e Salvini per celebrare il sommo poeta al cospetto del re Vittorio Emanuele II. Il loro contributo alla sublimazione del mito patrio e al culto nazionalistico, in senso monarchico, si manifestò in due appuntamenti carichi di teatralità, entrambi alla presenza del sovrano. Il primo fu la rappresentazione della *Francesca da Rimini* di Pellico al teatro Niccolini. La *pièce*, inscenata il 13 maggio, registrò il record di incassi, richiamando un pubblico numeroso e variegato, e fu replicata due giorni dopo, soprattutto per merito della brillante prestazione di Salvini che rese al meglio la parte di Gianciotto Malatesta, marito innamorato profondamente offeso dal tradimento dei due adulteri Paolo (Rossi) e Francesca (Ristori).¹⁸

Il secondo momento fu una gara di bravura fra i tre grandi interpreti andata in scena pochi giorni dopo, il 16 maggio, sul palcoscenico del teatro Pagliano, oggi Verdi, dove resero omaggio alla *Divina Commedia* con declamazioni di estratti accompagnati da *tableaux vivants* che, a mo' di commento figurativo, illustravano alcuni luoghi celebri del poema «parlando al senso e all'intelligenza degli uditori».¹⁹ Ristori scelse gli episodi di Paolo e Francesca, Pia de'

17. Cfr. *Her Majesty's Theatre-Grand combined entertainment*, «The Morning Post», 18 luglio 1863, p. 4.

18. Per una descrizione dettagliata della *performance* cfr. P. MORONI, *Appendice – Francesca da Rimini, rappresentata dalla Ristori, Salvini e Rossi al teatro Niccolini le sere del 13 e 15 Maggio*, «La Nazione», 17 maggio 1865 e T. SALVINI, *Ricordi aneddoti ed impressioni*, Milano, Dumolard, 1895, p. 226.

19. A.F., *Teatro Pagliano-Accademia di quadri viventi e declamazione dantesca*, «La Nazione», 21 maggio 1865, MBA, *Fondo Ristori, Raccolta ritagli giornale 14 ago 1864-31 dic 1865*.

Tolomei, Piccarda Donati. Salvini preferì il primo canto infernale, con la celebre profezia di Virgilio, e i versi del Conte Ugolino. Rossi optò per il xxv canto dell'*Inferno* e per gli episodi di Farinata degli Uberti e Sordello. Alla triade si aggiunsero le interpretazioni finali dell'attore Gaetano Gattinelli che recitò le imprecazioni di Cacciaguida verso i suoi concittadini (canto XV del *Paradiso*) e l'invettiva di San Pietro contro la corruzione della Chiesa (canto XXVII del *Paradiso*). La suggestiva accademia letteraria fu apprezzata dalla critica per la scelta di raffigurare sapientemente con i «quadri viventi, illuminati da luce elettrica, or alcuni fatti storici descritti nel Poema, or talune fra le scene dell'istessa visione».²⁰

La commistione fra le arti fu particolarmente efficace sia nella raffigurazione del bacio tra Paolo e Francesca, che fece da sfondo alla recitazione delle terzine corrispondenti da parte di Ristori «con accento delicato e commosso», sia nella rappresentazione «del monastero violato dagli sgherri di Corso Donati per togliere di capo alla sorella l'ombra delle sacre bende»,²¹ che supportò l'attrice nel dire le terzine sulla tragica vicenda di Piccarda Donati. Tuttavia, anche stavolta, fu Salvini a rubare la scena, esplicitando la chiave politico-simbolica dell'intero spettacolo. L'attore, fra gli altri brani, aveva scelto il primo canto dell'*Inferno* e al momento di recitare la profezia virgiliana si rivolse con un gesto esplicito al palco reale paragonando la salvifica figura del Veltro a quella del neo-sovrano. Il *coup de théâtre* provocò un'inevitabile ovazione da parte del pubblico. I tre Grandi Attori, memori del maestro Modena ma fedeli ai tempi nuovi e al proprio monumentale prestigio artistico, Ristori più di tutti, si produssero in eccellenti letture drammatizzate della *Commedia* stemperando la causticità della fonte per lasciare posto alla figura moderata e rassicurante di un Dante istituzionale, governativo e filomonarchico, infine vittorioso.

La frequentazione del poema, in particolare dell'episodio di Francesca da Rimini, ormai divenuto un suo 'pezzo forte', proseguì anche nelle successive esibizioni di Ristori, sia in Italia sia all'estero, spesso per sublimare serate d'onore oppure importanti ricorrenze celebrative, e segnò costantemente il prosieguo della sua carriera artistica. Un esempio è la *représentation extraordinaire* tenuta il 27 giugno 1865 al Théâtre du Vaudeville di Parigi. Il manifesto di annuncio della serata documenta che, abbandonata definitivamente la mediazione del testo di Pellico, Ristori avrebbe declamato il celebre brano del canto v dell'*Inferno* interpolandolo, secondo uno schema collaudato, tra due atti di

20. Ibid. I soggetti illustrati nei quadri viventi, come ricorda la cronaca, riproducevano famose trasposizioni dantesche su tela, come nel caso di Gustave Doré e Vito D'Ancona per la raffigurazione del *Saluto di Dante a Beatrice*, oppure ne prendevano spunto per creazioni originali adatte all'occasione.

21. Ibid.

pièces teatrali, il terzo del dramma *Béatrix* di Ernest Legouvé e il quarto della tragedia *Phèdre* di Jean Racine, e concludendo la beneficiata con una delle sue interpretazioni preferite, *Lady Macbeth* nella scena madre del sonnambulismo dell'atto quinto del dramma shakespeariano. Un ricco programma musicale e coreografico, concepito come intermezzo fra un brano e l'altro, impreziosì l'appuntamento. Le cronache francesi celebrarono la fortuna dell'*entertainment* ristoriano, apprezzando sia l'eclettismo stilistico dell'attrice, cupa e feroce nella parte di Fedra e realistica e terrificante in quella di *Lady Macbeth*, sia la sobrietà dei gesti e la chiarezza della sua dizione, combinate a scatti improvvisi che riproducevano i contrasti emotivi tipici del personaggio dantesco:

Mme Ristori a déclamé une page de l'*Enfer* du Dante: l'épisode de Francesca da Rimini. Son interpretation a été sublime, voila le mot. Comme la Ristori a bien compris son poète! Quelle sobriété des gestes, quelle pureté de diction, quel ménagement de demi-teintes, quel éclat, quelle puissance dans les contrastes! L'illustre tragédienne a dit ce chant – que en lui même est un tableau divin – en proie à une émotion vraie.²²

Con maestria e disinvoltura Ristori 'manipolò' i testi a suo piacimento, adattandoli al proprio stile recitativo, per sfoggiare le proprie creazioni d'artista più riuscite. Al contempo, perfezionò uno spettacolo a tutto tondo, duttile ed eterogeneo, mescolato di alta poesia e letteratura drammatica, intermezzi musicali e coreografie, in cui la declamazione dell'episodio infernale assunse centralità e autonomia di brano 'drammatico' equiparabile agli altri 'pezzi forte' del suo repertorio. Il connubio Ristori-Dante si ripropose in varie occasioni anche in età avanzata, dopo il ritiro ufficiale dalle scene avvenuto nel 1885, sintomo di un confronto intenso e continuativo con la *Divina Commedia* che proseguiva in privato, lontano dalle luci della ribalta.

L'interprete tenne, ad esempio, una recita dantesca al teatro Costanzi di Roma nel 1896 quando, per onorare la scomparsa del collega Ernesto Rossi avvenuta in quell'anno, «disse il Canto quinto dell'*Inferno*, e non mai l'endecasillabo dantesco ci aveva svelato a traverso la bronzea risonanza dei suoi cerchi e delle sue rime il segreto di un'anima così salda e di un affanno così fatale»,²³ come si ricorda in un articolo commemorativo della morte della friulana. Or-

22. «La Signora Ristori ha declamato una pagina dell'*Inferno* di Dante: l'episodio di Francesca da Rimini. La sua interpretazione è stata sublime, ecco la parola. Come Ristori ha ben compreso il suo poeta! Che sobrietà di gesti, che purezza nella dizione, che gioco di chiaro scuri, che scatto, che potenza di contrasti! L'illustre tragica ha detto questo canto – che è di per sé un quadro divino – in preda ad un'emozione vera» (*Madame Ristori*, «La Presse Théâtrale et Musicale», 29 giugno 1865, MBA, Fondo Ristori, Raccolta ritagli giornale 14 ago 1864-31 dic 1865).

23. G.M. SCALINGER, *Ricordando la Ristori*, «La maschera», II, 1906, XIV, p. 3.

mai settantaseienne, nel 1898, con entusiasmo giovanile, riportò in scena lo stesso passo dantesco per la partecipazione straordinaria alle recite organizzate dalla Commissione d'arte drammatica dell'Esposizione nazionale torinese in ricorrenza del cinquantesimo anniversario dello Statuto Albertino, a cui era stata invitata in rappresentanza delle «più gloriose energie passate dell'arte rappresentativa».²⁴ La sera del 15 giugno al teatro Carignano, dove in giovane età aveva raccolto i suoi primi applausi, tornò a interpretare magistralmente e con una certa emozione, il personaggio dantesco prediletto. Domenico Lanza, tra i promotori dell'evento, descrisse così le sensazioni suscitate negli spettatori da quella *performance*, una delle ultime dell'attrice:

Disse tutta la prima parte del canto come soggiogata da una trepidazione; quando arrivò alla divina Scena dell'amoroso colloquio di Paolo e di Francesca, Ella parve ad un tratto animata da un'altra vita, [...]: gli occhi risplendenti, il volto irradiato, la voce forte, squillante, gittarono sul pubblico, come una effusione di mirabile efficacia, la sublime poesia di quei versi. "Quando leggemmo il desiato riso/esser baciato da cotanto amante/questi, che mai da me non fia diviso/La bocca mi baciò tutta tremante." In quell'istante i vecchi ricordarono e i giovani immaginarono la grandezza artistica di quella donna cui gli anni non avevano rapito il fuoco animatore delle passioni e dei sentimenti; [...] la fede per quell'arte [...] ritrovava in lei l'interprete più vigorosa e multiforme.²⁵

Nonostante l'età avanzata e la consueta difficoltà di instaurare un fecondo rapporto tra attore e spettatore quando si tratta una materia così ardua e rara come quella dantesca, Ristori riscoprì sorprendentemente le sue qualità migliori di figlia d'Arte, oltre che di raffinata dicitrice. Forse proprio questa rarità di approccio, dovuta non tanto alla «difficoltà dell'esprimere le grandi cose, con degna voce e con degno gesto, quanto al «consenso d'intelligenza che deve stabilirsi tra chi dice e chi ascolta»,²⁶ fu uno dei motivi per cui questo pezzo segnò così in profondità la sua carriera teatrale. I versi di Dante la legittimarono a recuperare il vigore e lo slancio di movimenti scomposti, irrivali e improvvisi, propri di una recitazione 'di mestiere', fisica e dirompente, relegata in secondo piano o ingentilita dall'immagine costruita negli anni di attrice aristocratica 'perfetta' nella postura e nella dizione come nella vita (so-

24. D. LANZA, *15 giugno 1898 – Per l'80° compleanno di Adelaide Ristori*, «Rivista teatrale italiana», II, 1902, 8, p. 72.

25. Ivi, pp. 73-74. Ulteriori notizie su questa recita dantesca di Ristori si trovano nel catalogo della mostra espositiva torinese *1898 L'esposizione nazionale*, Roux e Frassati, Torino 1898, pp. 190-191 e in G. DEABATE, *Il bicentenario di un celebre teatro torinese*, «Nuova Antologia», s. v, CLXII, 1912, p. 303.

26. G. RUBERTI, *Arti e scienze. Adelaide Ristori*, «La stampa», 16 giugno 1898.

prattutto dopo il matrimonio con il marchese Giuliano Capranica del Grillo). Si potrebbe concludere che la Grande Attrice riuscì forse a trovare, infine, un equilibrio sapiente e armonico tra un registro stilistico apollineo, composto e sofisticato, e uno dionisiaco, energico e realistico, proprio grazie alla recitazione del canto v dell'*Inferno* «nel quale il dolore e la colpa e la disperazione e l'amore clamano tra l'infernale bufera» e dove, rispetto ad altri luoghi della *Commedia*, «la rappresentazione degli affetti è più ampia».²⁷

27. Ibid. Per approfondire le caratteristiche degli stili recitativi di Ristori e i processi alla base della caratterizzazione dei suoi personaggi monumentali cfr. F. SIMONCINI, *Iconografia e interpretazioni: Maria Stuarda di Adelaide Ristori*, «Drammaturgia», XVIII / n.s. 8, 2021, pp. 29-44.

MARIANNA ZANNONI

LA REGINA DEL TEATRO ITALIANO
E IL 'NAPOLEONE DELLA FOTOGRAFIA'.
L'INCONTRO TRA ADELAIDE RISTORI
E NAPOLEON SARONY

Il 15 giugno 1868 Adelaide Ristori scrive da Washington alla madre Maddalena di aver trovato a New York «un fotografo famoso e gentilissimo» al quale poter chiedere di completare la serie dei suoi ritratti con tutti i costumi di Maria Antonietta, la protagonista dell'omonimo dramma storico di Paolo Giacometti.¹ Il fotografo a cui si riferisce l'attrice è senza dubbio Napoleon Sarony, che aveva aperto uno stabilimento a Broadway nel 1866.² È la stessa Ristori a ricordare con entusiasmo nelle proprie memorie l'importanza di quel suo lungo viaggio in America, in occasione del quale, il 2 ottobre 1867

1. Nella lettera si legge: «giovedì mattina partiamo per Baltimora e domenica per New York. Quando penso a tutto quello che ho da fare durante il mio breve soggiorno colà, mi si accresce il caldo! Eppure voglio trovare anche il tempo da posare avendo trovato un fotografo famoso e gentilissimo, a cui abbiamo commesso per 100 dollari di ritratti fra miei e quelli di Bianca. Voglio fargli fare tutti i miei costumi di Maria Antonietta, non me ne mancano più che 3. Vedessi quelli di Suor Teresa, sono una poesia. Quelli da città mi piacciono anche molto, ma meglio sono quelli in costume. Sono tutti fatti a carte imperiali superbi. Dio quante spese! Abbiamo un conto da un dentista che non finisce mai. Mi si guastarono i denti e li ho fatti accomodare... Bianca pure, Giuliano pure... ma quando abbiamo saputo che a Giovannino per accomodargliene 4 gli ha preso 50 dollari! ci siamo fatti il segno di croce! È ben vero che sono in carta... ma 50 scudi! a 3 fr. 60 l'uno fa pure una bella somma! Che farci, siamo in ballo e bisogna ballare! Quando ti farò vedere quello che si è speso in lavanderia ti metterai le mani nei capelli! Ieri, solo per un mediocre bucato a Filadelfia, 25 scudi! [...] ed i strilli del suo [...] si sentiranno fino in Europa! Dopo questa non ti scriverò che altre due lettere dagli Stati Uniti» (Lettera di Adelaide Ristori a Maddalena Ristori, Washington, 15 giugno 1868, Genova, Museo Biblioteca dell'attore, *Fondo Adelaide Ristori* [d'ora in avanti MBA, *Fondo Ristori*], *Corrispondenza*, b. 64. Ringrazio lo staff del Museo Biblioteca dell'Attore, e in particolare Gian Domenico Ricaldone, per la preziosa e generosa disponibilità dimostrata in questa e in molte altre occasioni).

2. La prima a ipotizzare che fosse Napoleon Sarony è stata la Teresa Viziano nel volume *Il palcoscenico di Adelaide Ristori: repertorio, scenario e costumi di una Compagnia Drammatica dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 425.

a New York, porta in scena per la prima volta anche *Maria Antonietta*, spettacolo poi replicato per più di trecentocinquanta volte fino all'aprile del 1885:

Ero impaziente di calcare quelle terre vergini e fare risuonare il sì, io per la prima, in quella nobile patria di Washington, ove sapeva che nella febbre degli affari e la corsa verso la fortuna, la scienza e l'arte non erano dimenticate. Durante il mio soggiorno a New York ebbi un successo costante; da quell'epoca datano relazioni d'amicizia, che né tempo né lontananza hanno intiepidite.³

Nel *Fondo Ristori* del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova sono conservate diverse stampe fotografiche firmate da Sarony che ritraggono l'attrice sia nei panni di Maria Antonietta che in quelli di Lucrezia Borgia, Suor Teresa, Maria Stuarda, Lady Macbeth ed Elisabetta regina d'Inghilterra.⁴ La quantità e la varietà di queste fotografie e di altre immagini realizzate da numerosi studi fotografici d'America e d'Europa non ci dovrebbe sorprendere, dal momento che la Ristori è stata tra le prime attrici italiane a usare consapevolmente la fotografia come strumento di diffusione della propria immagine.⁵ Le ragioni vanno ricercate sia nella particolare fortuna artistica di questa celebre interprete – che, a differenza delle colleghe del suo tempo, dispone di maggiori possibilità economiche e di una visibilità eccezionale –, sia nella grande capacità manageriale che caratterizza la sua esperienza di capocomico.⁶

3. A. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, a cura di A. VALOROSO, Roma, Dino Audino, 2005, p. 82. Sulla prima tournée negli Stati Uniti si veda E. BUONACCORSI, *La Ristori in America (1866-1867). Manipolazione dell'opinione pubblica e industria teatrale in una tournée dell'Ottocento*, «Teatro archivio», 1981, 5, pp. 156-188.

4. Per un approfondimento sulle fotografie della Ristori conservate al Museo Biblioteca dell'Attore di Genova cfr. G.D. RICARDONE, *Le raccolte fotografiche del Civico museo biblioteca dell'attore*, «Drammaturgia», XVIII / n.s. 8, 2021, pp. 280-281. Sulle fotografie della Ristori in Maria Stuarda cfr. F. SIMONCINI, *Iconografia e interpretazioni: 'Maria Stuarda' di Adelaide Ristori*, ivi, pp. 29-44.

5. La documentazione fotografica presente nel *Fondo Ristori* è sorprendente per quantità e varietà tipologica. Si tratta di più di duemila positivi tra stampe sciolte e fotografie collocate in trentasei album di differente formato. A questi si aggiungono tre cartelle di fotografie di grandi dimensioni. Tutta le stampe sono state realizzate tra la metà dell'Ottocento e i primi dieci anni del Novecento da alcune delle più note firme della fotografia del tempo tra le quali, oltre a quelle di Napoleon Sarony, di André Adolphe Eugène Disdéri, Nadar, Henri Le Lieure, Michele Schemboche, e degli stabilimenti fotografici Alinari, Mayer & Pierson e Sciutto. Una menzione a parte meritano tre dagherrotipi, di cui due stereoscopici e colorati a mano che raffigurano l'attrice con i propri figli.

6. Per una ricostruzione più dettagliata del rapporto tra la Ristori e la fotografia si rimanda al volume della scrivente, *Il teatro in fotografia. L'immagine della prima attrice italiana fra Otto e Novecento*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2018, pp. 61-86.

La lettera citata dimostra, infatti, quanto la Ristori curasse direttamente anche le più minute questioni finanziarie senza perdere mai di vista le questioni più direttamente legate allo statuto artistico del proprio lavoro, al di là della sua straordinaria capacità attoriale. L'attrice non è solo una grande interprete, ma anche una capocomico e un'imprenditrice pienamente responsabile del proprio lavoro, la titolare di una vera e propria impresa artistica che sa pubblicizzare attraverso la promozione prima di tutto di sé stessa. La Ristori, sempre coadiuvata dal marito, il marchese Giuliano Capranica del Grillo, non si limita a scegliere il proprio repertorio, selezionare gli attori, gestire la compagnia, organizzare le tournée e tenere in ordine i conti, ma 'inventa la pubblicità su basi industriali',⁷ promuovendo il proprio teatro anche prima e durante le repliche dello spettacolo, una pratica che ben illustra l'uso strategico che sa fare della fotografia. Anche grazie alla collezione di scatti che l'attrice si fece fare nel corso della propria carriera e che conservava gelosamente tra gli effetti personali più cari, si va consolidando progressivamente quell'immagine di attrice-regina, nella vita e sulla scena, che costruisce con grande cura. Si tratta di un disegno ben progettato che trova nei suoi preziosi album fotografici un immediato riscontro materiale. In alcuni di questi – affascinanti oggetti capace di ricoprire uno spazio sociale compreso tra la sfera pubblica e quella privata – infatti, coesistono accanto alle fotografie in abiti di scena, i ricordi di famiglia, i ritratti dei figli Giorgio e Bianca, del marito, dei famigliari e degli amici, quasi a voler significare l'assenza di discontinuità tra la vita professionale e quella privata e affettiva.

Inoltre, le fotografie conservate nell'archivio personale dell'attrice sono spesso opere di autori molto conosciuti, ma ancora poco studiati e, per numero e varietà tipologica, offrono anche uno straordinario spaccato della fotografia internazionale del tempo, artigiani-artisti che la Ristori intercetta nel corso delle sue lunghe e numerose tournée all'estero. Tra questi, a puro titolo

7. L'espressione è utilizzata da Paolo Puppa quando scrive: «a Parigi, a Londra, o New York, Adelaide prenota alberghi da favola, inglobando ovviamente l'intero gruppo familiare, marito, i due figli, il segretario, e l'immancabile gruppo di domestici. I costi si scaricano necessariamente sull'esorbitante prezzo dei biglietti, che devono assicurare gli introiti di defatiganti tournée. La pianificazione mirata si estende pure alla stampa dei libretti contenenti il copione dei vari spettacoli, risorsa opportuna tenuto conto che gran parte delle tournée si svolgono all'estero con la traduzione nella lingua del paese ospitante, per un pubblico dunque allofono. [...] Ma è soprattutto la réclame, valorizzata all'estremo, e cinquant'anni almeno prima del futurismo, a siglare la professionalità accurata dell'impresa. Sì, Adelaide in effetti inventa la pubblicità su basi industriali, al punto che ai bordi della performance si vendono perfino caramelle Ristori, acqua di colonia Ristori, cosmetici per sopracciglia Ristori» (P. PUPPA, *Adelaide Ristori: splendori e miserie dell'attrice di corte e cortigiana*, in *L'Attrice Marchesa. Verso nuove visioni di Adelaide Ristori*, a cura di A. FELICE, Venezia, Marsilio, 2006, p. 52).

esemplificativo, si possono citare il fotografo francese André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889), inventore del celebre formato carte de visite, l'inglese Herbert Watkins (1828-1916) e lo stabilimento americano di Thomas Housworth (1828-1915).

Gli svariati ritratti fotografici di Adelaide Ristori realizzati da Napoleon Sarony (Québec, 1821-New York, 1896) ci permettono di conoscere la parabola artistica di entrambi, aggiungendo dettagli preziosi a una ricostruzione storica che ancora chiede di essere ultimata.⁸ Tra le prime fotografie, scattate a cavallo tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta dell'Ottocento e le ultime, eseguite nel corso del tour americano intrapreso tra il 1884 e il 1885, sono certamente maturati lo stile recitativo dell'attrice e il suo rapporto con alcuni titoli di repertorio, ormai celebri cavalli di battaglia, ma è cambiato anche il fotografo, che da professionista agli inizi di una seppur fortunata carriera, è diventato ormai quello che i contemporanei chiamavano «the father of artistic photography in America».⁹

Nato in Canada da genitori di origine europea, suo padre è austriaco e sua madre francese, Sarony si trasferisce, ancora bambino, a New York, città nella quale troverà il successo. Conosciuto per essere un artista raffinato e attento, è uomo vitale e socievole che ama la mondanità, la musica e il teatro. Per comprendere il personaggio è forse utile guardare ai suoi autoritratti, nella convinzione che un artista tanto abile con il linguaggio figurativo non possa trascurare il racconto riguardante sé stesso. Inoltre, dalle testimonianze raccolte, appare evidente quanto Sarony fosse abile nella costruzione della propria immagine di artista, eccentrico sì, ma anche particolarmente attento e capace nell'uso pubblicitario della propria peculiarità estetica. Considerato da molti un «delizioso eccentrico», Sarony è minuto, muscoloso e pare molto ardito nel vestire. Ricordi e testimonianze sulla sua figura si rincorrono: la celebre attrice americana Charlotte Cushman lo definisce «that interesting, crazy, little man»,¹⁰ mentre lo scultore James Edward Kelly lo descrive come «one of the sights of Broadway».¹¹ Già negli anni Sessanta Sarony si ritraeva

8. Un primo, seppur breve, articolo sulle fotografie della Ristori eseguite da Napoleon Sarony è apparso nel 2004, ma manca a oggi uno studio dedicato. Cfr. G.D. RICALDONE, *Napoleon Sarony. Adelaide Ristori nelle immagini del fotografo americano*, in M. AGUS e C. CHIARELLI, *Occhi di scena. Festival Internazionale della Fotografia di Spettacolo*, San Miniato (Pi), Titivillus, 2004, pp. 82-87.

9. L. BASSHAM, *The Theatrical Photographs of Napoleon Sarony*, Kent (OH), The Kent State University Press, 1978, p. 4.

10. Ivi, p. 5.

11. «The artist James Edward Kelly described Sarony, as “one of the sights of Broadway... Every day around fuor o'clock, in company with his tall, handsome wife and little doll of a daughter, he would swagger along with his sailor walk, saluting right and left as everybody

con berretto di astrakan, gilet di pelle di vitello e pantaloni infilati negli stivali, immagine bizzarra che negli anni – come viene confermato anche da una caricatura di Thomas Nast¹² – gli fa ottenere il soprannome di «The Napoleon of Photography».¹³ Ancora più interessante forse è l'autoritratto degli anni Ottanta, quando, fotografo già celebre, decide di indossare l'uniforme di un certo Conte Harmoncours che lo fa assomigliare a un veterano della cavalleria turca. Altrettanto significativa anche l'autocaricatura, poi fotografata dallo studio Nadar, di un piccolo Don Chisciotte seduto a cavallo della propria camera da studio: il suo corpo da bambino è vestito con un abito a scacchi e sulla testa porta un fez con le nappe.

Come accade di consueto per i fotografi del primo Ottocento, Sarony comincia la sua carriera come litografista nel 1835, all'età di quattordici anni, nello studio di Charles Risso, poi come freelance da Henry R. Robinson e Nathaniel Currier, prima di fondare nel 1843, in società con James e Henry B. Major, la sua azienda litografica. A partire dagli anni Cinquanta dell'Ottocento inizia anche a interessarsi di fotografia e nel 1857 il suo nome è presente tra i dagherrotipisti di New York. L'anno seguente raggiunge il fratello Oliver François in Inghilterra, a Scarborough, nella contea del North Yorkshire. In questa città, Oliver è un fotografo tanto conosciuto da far ribattezzare la piazza dove sorgeva il suo stabilimento – secondo alcuni «the embodiment of good taste and costly elegance» – Piazza Sarony.¹⁴ Dall'esperienza maturata al fianco del fratello, Napoleon impara molto dell'arte della fotografia e affina il senso per gli affari tanto che penserà di introdurre in America un tutore per tenere rigido il soggetto durante la seduta di posa e un particolare tipo di carta all'albumina, che da soli avrebbero potuto – per com'era competitivo questo settore al tempo – renderlo ricco.

Nel 1866 torna a New York e apre il proprio studio, prima a Broadway e poi, dal 1871, nella frequentatissima e alla moda Union Square. Il suo studio occupa un intero stabile e la sua sala di posa è molto ampia e luminosa, con lucernari e finestre con scuri che poteva manovrare per dirigere la luce naturale,

seemed to know him» (E. PAUWELS, *Napoleon Sarony and the popularization of pictorial photography, in Acting Out. Cabinet cards and the making of modern photography*, a cura di J. ROHRBACH, Texas, Amon Carter Museum of American Art, 2020, p. 25).

12. Thomas Nast (Landau, 1840–Guayaquil, 1902) è stato un celebre pittore e illustratore americano. Conosciuto per aver lavorato per alcune delle più prestigiose testate giornalistiche del tempo, tra le quali «Harper's Weekly», Nast si ricorda soprattutto per la sua attività di caricaturista. Per un approfondimento su questo aspetto del suo lavoro si veda in particolare F.D. HALLORAN, *Thomas Nast: The Father of Modern Political Cartoons*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2013.

13. H. GERNSEHEIM, *The History of Photography*, Oxford, Oxford University Press, 1955, p. 298.

14. B.L. BASSHAM, *The Theatrical Photographs of Napoleon Sarony*, cit., p. 10.

principale fonte di illuminazione per le foto ottocentesche. Per allestire il set fotografico, Sarony ha a disposizione una grande quantità di fondali dipinti e oggettistica di tutti i tipi che arredano anche la sala d'aspetto, un ambiente di rappresentanza celebre per la propria eccentricità. Il salone è infatti stipato di un gran numero di oggetti di ogni tipo, dalle mummie egiziane alle ceramiche indiane, passando per le armature giapponesi e i tendaggi orientali. Alcuni visitatori definiscono lo studio di Sarony «a sort of dumping ground of the dealers in unsaleable idols, tattered tapestry, and indigent crocodiles»,¹⁵ mentre per altri è più semplicemente «the showplace of New York».¹⁶

In questo periodo gli stabilimenti fotografici interessati al mondo del teatro sono diversi, tra i molti possiamo ricordare quelli di Mathew Brady (1822-1896), Aimé Dupont (1842-1900) e Joseph Byron (1847-1923), ma nessuno raggiunge la notorietà di quello di Sarony, che è in grado di costruire un rapporto molto saldo con la scena teatrale del tempo. Tutti gli artisti newyorkesi o di passaggio in città desiderano essere immortalati da lui e da nessun altro. Sarony si è ben presto dimostrato non solo un fotografo di talento, ma anche un professionista molto avveduto che sa unire l'arte della fotografia a un'ottima capacità imprenditoriale. In poco tempo diventa così celebre che il pubblico dei teatri newyorkesi si affollava davanti alle vetrine dello studio per vedere le nuove fotografie dei propri beniamini o sperare di intravederne qualcuno alle prese con una nuova seduta di posa. Sono questi gli anni in cui ritrae tutti i più celebri artisti in scena sui palcoscenici della città, da Sarah Bernhardt – fotografata più volte anche a distanza di anni – a Ellen Terry e Fanny Davenport, per citare solo alcune tra le più note interpreti femminili del periodo. È impressionante la lista dei soggetti ritratti riportata nelle sessantasette pagine in uno dei cataloghi del suo studio, pubblicato nel 1898¹⁷ e oggi conservato alla New York Public Library insieme a diverse stampe fotografiche di vario formato, quasi tutte con la firma in rosso, tradizionalmente legata allo studio in Union Square.¹⁸ Oltre alle centinaia di stampe fotografiche, perlopiù formato cabinet, conservate in tutti i più importanti archivi e sedi museali d'In-

15. Ivi, p. 13.

16. Ibid.

17. *Photographs of Distinguished Celebrities Published by Sarony*, New York, s.e., 1898.

18. Le stampe fotografiche di Napoleon Sarony conservate presso la Billy Rose Theatre Division della New York Public Library ritraggono molti volti noti della cultura e della scena teatrale del tempo. Tra questi, solo a titolo esemplificativo si possono ricordare, oltre alle fotografie di Walt Whitman, Oscar Wilde e Mark Twain anche i ritratti delle interpreti Sarah Bernhardt, Helena Modjeska e Lillian Russell, ritratte con vari costumi di scena riferibili ad altrettanti titoli di repertorio. Solo una parte di questi materiali è consultabile online sulla pagina della New York Public Library Digital Collections.

ghilterra e d'America, tra le quali il Victoria and Albert Museum e la National Portrait Gallery di Londra, il Metropolitan Museum of Art e il George Eastman Museum di New York, a testimoniare il lavoro di Napoleon Sarony ci restano gli annunci pubblicitari apparsi su vari periodici del tempo. Tra questi anche il disegno pubblicato sulla rivista «Puck» il 25 ottobre 1882, importante testimonianza del florido mercato della fotografia e della concorrenza per il monopolio americano sui ritratti. Il disegno ritrae infatti Sarony che si è appena fatto strada bucando il muro del camerino della signora Langtry per chiedere: «Excuse me, Madam, I am not a burglar; here's my card. Have any of'em been here before me?».¹⁹

Nel corso della sua carriera da autentico 'cronista visivo' dello spettacolo, Sarony ha prodotto una quantità impressionante di immagini; alla sua morte il suo archivio contava più di quarantamila lastre di vetro, un *corpus* senza dubbio in grado di restituirci un affresco molto vivo e puntuale del teatro americano, e non solo, in un periodo unico e irripetibile. Inoltre, Sarony è ricordato per un'altra ragione: è stato un grande esempio di imprenditore dell'immagine e ha combattuto una lunga battaglia in difesa del diritto d'autore. Gli ultimi decenni del XIX secolo rappresentano un momento molto delicato da questo punto di vista: la fotografia era ormai un bene di massa e i fotografi che si contendevano la possibilità di ritrarre le personalità più note, spesso a titolo gratuito, tentavano, ancora non tutelati in modo chiaro dalla legislazione, di conservare il diritto d'autore sulle immagini e la possibilità di commercializzare le stampe a proprio profitto.

A questo proposito, dobbiamo ricordare che Sarony è anche l'autore del celebre ritratto n. 18 a Oscar Wilde, oggetto di una disputa legale discussa davanti alla Corte Suprema degli Stati Uniti. Il fotografo cita in giudizio Burrow-Giles Lithographic Co. dopo aver utilizzato litografie non autorizzate di questa immagine vincendo il processo con una sentenza poi confermata in appello dalla Corte del Secondo Circuito. Interessante notare che, nel corso del dibattimento l'avvocato di Sarony afferma, e gli venne data ragione, che il fotografo non era stato certamente l'autore-inventore del soggetto del quadro, ma del quadro stesso, poiché aveva deciso la posa di Oscar Wilde, il costume, i tendaggi e altri accessori.²⁰

19. «Puck», XII, 1882, 294.

20. Al di là della questione giudiziaria, molto importante per la storia della fotografia e del diritto d'autore, bisogna dire che le immagini che si conoscono di Oscar Wilde scattate da Sarony sono in tutto trentadue e sono state realizzate per la maggior parte (per l'esattezza ventinove di queste) nel gennaio del 1882, quando Sarony era celeberrimo, in occasione di un tour newyorkese di Wilde, nello studio di Union Square e costituiscono oggi l'immagine più celebre e conosciuta dello scrittore. Per un approfondimento è possibile prendere visione degli incarta-

Tra le molte fotografie di Adelaide Ristori scattate da Napoleon Sarony, quelle che ritraggono l'attrice nei panni di Maria Antonietta raccontano i diversi modi in cui si poteva ritrarre un attore di teatro in quegli anni e sono particolarmente interessanti per osservare sia alcuni tratti peculiari del rapporto della Ristori con le proprie interpretazioni, sia per ricostruire la maturazione nello stile fotografico di Sarony. Le prime fotografie a disposizione risalgono con ogni probabilità al primo ritorno newyorkese dopo il debutto avvenuto nell'ottobre 1867. Si tratta perlopiù di fotografie fatte principalmente al fine di documentare il grande sforzo produttivo della compagnia, specie per quanto riguarda i sontuosi costumi della regina, fatti confezionare dalla maison parigina Worth con grande fedeltà storica. A proposito del dramma che «tanto entusiasmo aveva destato agli Stati Uniti»,²¹ Adelaide Ristori nelle proprie memorie racconta la minuzia con la quale vennero realizzate le scene e i costumi, motivo di vanto per un'attrice attenta e scrupolosa come lei:

Provvidi a far sì che nell'esecuzione tutto fosse rigorosamente storico. Avevo posto la maggior diligenza nel curare l'esattezza dei costumi, e i menomi accessori. Questo amore alla verità mi spinse a studiare alla *Conciergerie* la cella che fu ultima dimora dell'infelice Regina di Francia. Rammento tuttora l'impressione dolorosa provata a quella vista!²²

Tanta accuratezza emerge anche dai carteggi con l'impresario Jacob Grau che andava chiedendo prima ancora che il testo di Giacometti fosse pronto la «Photographia delle Scene»²³ indispensabile per programmare il battage pubblicitario.

Gli abiti indossati dalla Ristori erano sette e tutti realizzati senza badare troppo alle spese, per altro piuttosto elevate, e minuziosamente descritti anche nei volantini dello spettacolo. Nelle fotografie di Sarony ne possiamo vedere sei, cioè quelli per il prologo, per gli atti primo, secondo, terzo e uno unico per il quarto e il quinto e infine per l'epilogo del dramma. Di questi ritratti nel *Fondo Ristori* sono conservate diverse stampe sciolte, alcune anche acquerellate a mano, con il riferimento all'atto, e una tavola unica che ricorda le stampe a

menti e della sentenza del processo messi a disposizione dal National Archives in Washington, DC e pubblicati in rete sulla libreria digitale Internet Archive al seguente link: <https://archive.org/details/saronyscotusfile/page/n113/mode/2up> (ultima consultazione: 30 settembre 2023).

21. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 87.

22. Ibid.

23. L'espressione è riportata nel volume di VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori* (cit., pp. 371-441) nel quale sono stati pubblicate molte informazioni utili per ricostruire l'allestimento dell'opera di Paolo Giacometti.

contatto dei negativi realizzati con la macchina fotografica a più obiettivi utilizzata per il formato carte de visite, prima del taglio e del montaggio su cartone.

Più tardi, questo stesso personaggio sarà ritratto invece 'in azione' secondo lo stile che diventerà proprio di Sarony. In questi scatti, infatti, vediamo la ricostruzione in studio di alcune scene del dramma e l'attrice intenta a restituire, insieme ad altri attori, il procedere e il pathos di un determinato passaggio del testo. Questa gestualità, questa espressività esagerata, caratterizza l'età d'oro della fotografia di Sarony poiché questo artista, già a detta dei suoi colleghi e clienti, è stato in grado di rinnovare l'abituale scenografia delle riprese – con l'introduzione di fondali dipinti e molteplici accessori – e di rinnovare il repertorio delle pose, allontanandosi dalle immagini più stereotipate e dalle classiche inquadrature allora in voga. Per quanto i tempi di posa si aggirassero ancora tra i quindici secondi e il minuto a seconda della luce a disposizione e della macchina, Sarony immortalava i suoi soggetti 'in movimento', in espressioni molto drammatiche e partecipate tanto che è impossibile non coglierne la straordinaria modernità. Si tratta di quella che il fotografo definisce «l'arte di non posare» che risiede – come spiega in un'intervista pubblicata nel 1896 sull'«American Annual of Photography» – nella produzione di immagini di soggetti che riescono ad abbandonarsi completamente davanti alla macchina da presa dimenticandosi, grazie alla complicità che si instaura tra fotografo e fotografato, di essere nell'atelier di un professionista per farsi ritrarre. L'attore, in un dialogo con il fotografo che allo stato dell'arte degli studi non si è ancora in grado di ricostruire, ripropone davanti alla macchina da presa il sentimento dominante del testo drammatico riassunto in poche, ma efficaci istantanee.

And Mr. Sarony regarded the picture affectionately, while he explained that successful snap-shop pictures of that sort require three conditions: first, an acquaintance with the habits and life of the subject, second, confidence, or a surrender of self on the part of the sitter; third, an atmosphere of genuine sympathy between sitter and photographer. "A snap-shot picture taken under these conditions" [...] is generally far more successful than one taken while the subject is conscious. Once conscious, the sitter begins to pose, and falsely.²⁴

24. Vale la pena riportare lo stralcio iniziale dell'articolo per restituire il tono dell'intervista e cogliere il senso profondo delle dichiarazioni di Napoleon Sarony. «The art of posing is in not posing. The true pose is not a pose, but a natural position» Thus, as we climbed the stairs to his studio, Mr. Sarony laid down the law. Napoleon Sarony is both photographer and artist, but he is first of all an artist. And because he is an artist he is a successful photographer, and his success qualifies him to lay down the law and gives authenticity to his views which he so courteously permits me to reproduce here. He cares not a fig for anything else if he can possibly talk of his work. "So when we photographers take a picture of a person not posing" ha continued, when we were shut up in his little private atelier, "we have fallen into the habit of calling it a snap

Se da una parte Sarony è noto per lasciare il lavoro di camera oscura ai suoi collaboratori – afferma infatti di «non amare la chimica» – dall'altra parte è largamente riconosciuto il suo talento nello stabilire un rapporto di fiducia e una connessione emotiva coi suoi soggetti, condizione essenziale per poter realizzare qualunque ritratto. Se il successo di una sessione dipende da molte cose, la capacità del soggetto di rimanere “nella parte” è fondamentale e Sarony è in grado di aiutarlo a riuscirci, arrivando a farsi coinvolgere anche più del dovuto. Secondo il resoconto di un contemporaneo, la stessa Ristori, durante una seduta di posa nei panni proprio di Maria Antonietta, scherza sul fatto che avrebbe sbagliato mestiere e che anziché il fotografo avrebbe dovuto fare l'attore. Questo aneddoto, tramandato dalla storiografia americana, dimostra ancora una volta il legame tra questi due artisti e la consuetudine che doveva esserci.

[Sarony] Was nerved for the occasion and for the time being was Maria Antonietta; the veins on her forehead stood out like your little finger, whether at this supreme moment he was fires with his own artistic enthusiasm or with the wonderful power or the personale magnetism of the great Ristori, he surely forgot his surroundings and backing towards the camera out of the way of the exposure, tumbled head over heels from the platform. Ristori was convulsed with laughter over the ridiculousness of the situation, and exclaimed, “Sarony, you have mistaken your vocation; you should have been an actor.”²⁵

Le fotografie più tarde di Adelaide Ristori nel ruolo di Maria Antonietta la ritraggono in uno dei passaggi più significativi del dramma, una manciata di scene del IV atto nelle quali l'attrice può mettere in mostra tutta la sua bravura interpretativa. La posa con la quale farsi fotografare infatti deve essere sufficientemente potente da tradurre il senso complessivo dell'opera o almeno il sentimento dominante, ma deve allo stesso tempo rendere il più semplice possibile il riconoscimento del titolo di repertorio. Non dobbiamo dimenticare, infatti, che ad un certo punto le fotografie, soprattutto quelle di piccolo e medio formato incollate su cartone pubblicitario del fotografo, prodotte per pubblicare lo spettacolo vengono acquistate dal pubblico come complemento dell'esperienza fatta a teatro. In questa tipologia di scatti la scena ritratta è di

shot. Now, a good snap-shot picture requires the use of all the art the photographer commads. It must be taken at the momnet the subject is unconscious, and at his best. Look at this picture of James G. Blaine, for instance. Mr. Blaine was relating to me some humorous incident. “Are you ready to take my picture?” He asked, when he had finished his story. “It is taken,” I replied. I had caught him just at the right moment when he was reaching the climax of his story, and the photograph is the very best I have ever seen of him» (G. WILLETS, *The Art of not Posing – An Interview with Napoleon Sarony*, «The American Annual of Photographs», x, 1896, pp. 188-189).

25. «The Photo-American», v, 1894, p. 324.

preferenza una scena corale e l'interazione tra gli attori è usata per amplificarne l'effetto. Nel caso di Maria Antonietta le stampe conservate dall'attrice nel proprio archivio rappresentano la sesta scena del penultimo atto quando Madama Elisabetta, Madama Reale e Maria Antonietta stessa, tenendo per mano il Delfino, entrano in scena per raggiungere re Luigi XVI nella camera della torre del Tempio, abbandonandosi al reciproco conforto. In questo caso, la Ristori pare sacrificare il proprio desiderio di protagonismo a favore della riuscita complessiva della scena nel rispetto di quanto riportato nel testo. Nella didascalia di apertura di questa scena, infatti, si legge: «Maria Antonietta compare per la prima volta tenendo per mano il Delfino, Madama Elisabetta, Madama Reale si precipitano verso Luigi. Antonietta gli slancia le braccia al collo. Maria Elisabetta ne afferra una mano e passandogli l'altro braccio dietro l'omero, appoggia il capo sul di lui petto. Madama Reale lo stringe per la vita, il Delfino stando in ginocchio ne stringe le gambe».²⁶

Un altro esempio di questo genere fotografico, del quale Sarony era considerato un maestro è rappresentato dagli scatti che ritraggono la Ristori nei panni di Lucrezia Borgia, protagonisti dell'omonimo dramma di Victor Hugo. Due anni dopo la prima londinese del 1873, lo spettacolo arriva a New York nel corso del terzo tour americano dell'attrice. È proprio in quest'occasione che Sarony esegue la serie di pose dell'attrice da sola o assieme agli attori Edoardo Majeroni, impegnato nella parte di Alfonso, Duca di Ferrara, e Adolfo Aleotti, nel ruolo di Gennaro, il figlio che Lucrezia ha avuto dal rapporto incestuoso col fratello Giovanni. Una serie di questi scatti è dedicata al II atto del dramma, quando Lucrezia tenta di convincere il marito Alfonso a sospendere la condanna a morte di Gennaro, reo di avere offeso la casa dei Borgia strappando dalla facciata del palazzo gentilizio la lettera B del nome. Un passaggio, questo, particolarmente significativo, evidentemente scelto dall'attrice sia perché carico di un pathos che poteva essere reso con relativa facilità in fotografia, sia perché presenta il personaggio Lucrezia come una madre disposta a ogni sacrificio per il figlio, nobilitando quindi l'eroina negativa e immorale del dramma.

Questa tipologia di immagini, per cui lo studioso Gabriele Borghini propone la definizione di «foto di scena a posa ferma»,²⁷ rappresenta una sorta di stadio intermedio nella rappresentazione fotografica dell'azione scenica, poiché le fotografie non sono realizzate durante lo spettacolo, ma costituiscono

26. P. GIACOMETTI, *Maria Antonietta regina di Francia. Dramma storico in cinque atti, prologo ed epilogo*, Milano, Carlo Barbini, 1874, p. 171.

27. G. BORGHINI, *Recitare la fotografia. I ritratti teatrali e le foto di scena a posa ferma di Mario Nunes Vais*, «Acta Photographica», II, 2005, 2/3, p. 244.

una sorta di ‘fermo immagine’ della recitazione. Anche se per realizzarle l’azione scenica viene infatti necessariamente interrotta e congelata in un’unica immagine, o in una limitata sequenza di immagini, come per esempio nel caso di Lucrezia Borgia, queste fotografie non sono ritratti convenzionali o ‘recitati’, né si può parlare di *staged photography* per come la intendiamo oggi, perché ciò che riescono a rivelare è qualcosa di più immediatamente riconducibile al lavoro dell’attore sul copione. L’ideazione di queste immagini, sia pure di concerto col fotografo, presuppone una riflessione intorno al contenuto del testo, ma anche alle ragioni profonde e alla natura stessa dell’interpretazione attoriale e ciò è tanto più evidente nel caso di un’attrice come Adelaide Ristori, che anche attraverso la fotografia riuscì a dimostrare tutta la propria consapevolezza artistica.

A questo proposito, non sarà inutile ricordare che per lo studio del teatro della Ristori abbiamo a disposizione una fonte eccezionale e molto utile costituita dai suoi *Studi artistici*. Pubblicati nel 1887 insieme ai ricordi di una vita, in questi scritti l’attrice ripercorre «il processo di costruzione dei più celebri (ed universali) tra i suoi personaggi e descrive dettagliatamente l’interpretazione che ne aveva dato in teatro».²⁸ Si tratta di vere e proprie ‘partiture’ attraverso le quali la Ristori vuole raccontare al lettore il suo personale modo di intendere la parte e di restituirne tutte le sfumature in scena. Dimostrando ancora una volta il valore del suo riuscito pragmatismo, infatti, l’attrice parla del proprio mestiere e del processo di studio che precede allo spettacolo vero e proprio senza rimandare ai noiosi manuali di recitazione, ai quali per altro anch’essa si rifa, ma istaurando un rapporto ancora più complice con il proprio lettore. È dunque impossibile leggendo questi testi non pensare alle fotografie che la ritraggono ‘in azione’, anch’esse risultato di un processo creativo che, alla stregua della parola scritta, intende lasciare testimonianza tangibile di un’esperienza artistica effimera.

Proprio alla luce di queste ultime considerazioni, appare dunque sempre più necessario completare la lunga e non sempre agevole fase di raccolta dei materiali fotografici per poi poter finalmente procedere con un’analisi esaustiva dei processi di produzione di queste immagini e sulle eventuali ricadute artistiche per il lavoro degli attori. Il caso di Adelaide Ristori, anche in questo senso, resta dunque esemplare poiché le sue fotografie, numerosissime, differenti per tipologia, formato e autore dello scatto, ma soprattutto raccolte da lei stessa e oggi conservate in un unico luogo, ci consentono di intraprendere riflessioni inedite che poi si potranno, concluse le relative e necessarie verifiche, estendere ad altri casi studio fino a giungere a una teorizzazione complessiva del fe-

28. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 15.

nomeno. Sono proprio le immagini prodotte a partire dalla seconda metà del XIX secolo e fino ai primi dieci anni del XX, infatti, a costituire un tassello di studio incompleto all'interno di una storia che fin dalle origini vede strettamente legati il mondo della fotografia con quello del teatro.



Fig. 1. Napoleon Sarony, Autoritratto, 1866, fotografia (Cambridge [MA], Harvard University, Fine Arts Library, Courtesy of Special Collections).

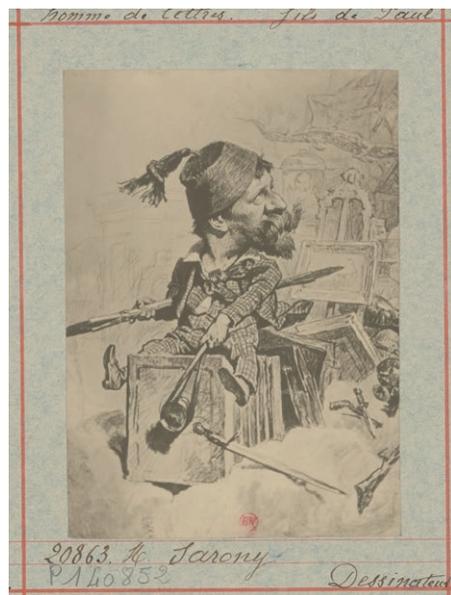


Fig. 2. Atelier Nadar, Caricatura di Napoleon Sarony, post 1875, fotografia (Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et Photographie).



Fig. 3. Napoleon Sarony, Adelaida Ristori con i costumi di scena indossati in *Maria Antonietta*, 1867-1868, fotografie (Genova, Civico museo biblioteca dell'attore, *Fondo Ristori*).



Fig. 4. Napoleon Sarony, Adelaida Ristori in *Maria Antonietta*, 1875 ca., fotografia (Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, *Fondo Adelaide Ristori*).



Fig. 5. Napoleon Sarony, Adelaide Ristori in *Lucrezia Borgia*, 1875 ca., fotografia (Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, Fondo Adelaide Ristori).

RUI PINA COELHO

«TRAGEDY AND RISTORI WILL DIE THE SAME DAY».
CONTRIBUTIONS ON THE DEATH OF ROMANTIC
TRAGEDY AND THE BIRTH
OF ART THEATRE IN PORTUGAL

«Tragedy and Ristori will die the same day». It was in this hyperbolic and eloquent manner that António Feliciano de Castilho, the infamous ultra-Romantic Portuguese writer and polemicist refers to the great Adelaide Ristori, in an inflated article published in the «Revista contemporanea de Portugal e Brazil».¹

Very briefly, António Feliciano de Castilho (Lisbon, 28 January 1800–ivi, 18 June 1875) was a Portuguese Romantic author. Being considered as a writer of the Regime and a symbol of academicism, formalism, and ‘old’ practices, he was harshly attacked by the emerging young authors devoted to realism and naturalism, who rose against the ancient defenders of ultra-Romanticism (a debate later called as the ‘Coimbrã Question’ / ‘Questão Coimbrã’ in the final decades of the 19th century). Thus, Castilho was one of the last Romantic Portuguese writers, soon to be overcome by young realist talents such as Antero de Quental, Eça de Queiroz, Oliveira Martins and Ramalho Ortigão, among others.

Adelaide Ristori was in Lisbon – for her premiere in Portugal, as far as I gathered – in October and November 1859 (thus, prior to the ‘Questão Coimbrã’) to present Montanelli’s adaptation of *Medea*, d’après Ernest Legouvé), and Shakespeare’s *Macbeth*, at the Theatre of São Carlos, with the troupe directed by Mauro Corticelli (who was presenting Ristori around the world). Ristori played Lady Macbeth and Achille Majeroni played the male leading role. After their presentation at the São Carlos, Ristori played at the National Theatre D. Maria II. According to Gustavo Matos Sequeira, a reputed Portuguese theatre historian, Ristori «profoundly impressed Lisbon audiences and

1. A.F. DE CASTILHO, *Adelaide Ristori*, «Revista contemporanea de Portugal e Brazil», 1859, 8, pp. 345-352: 352.

the critics». ² After Lisbon, the Italian troupe went to Oporto, to gain similar success. While in Oporto, as Gustavo Matos Sequeira recalls:

[o]ur Emília das Neves [a famous Portuguese actress] [...] before the tragic Italian took Victor Hugo's *Angelo* to S. João [the National Theatre in Oporto], [as] already announced, she took that play to Baquet [another theatre in Oporto], always looking for a confrontation. And Ristori went to see her and applaud her, receiving the kiss [Emília] threw her from the stage, as she, later, returning the kindness, went to the Theatre S. João to bring her a laurel wreath the night Ristori played [Lady] *Macbeth*. Two reasons for the delirium of the Oporto audiences, to awaken the inspiration of the vates who found themselves in poetry and for the stages to be carpeted with flowers. ³

Luís da Câmara Leme, remembering that night, wrote: «Ristori is here. Filling herself with brio, Emília entered the scene in such an inspired way that the audience, all on their feet, frantically applauded the great Portuguese actress. Ristori and Majeroni followed them with equal delirium». ⁴

Although it was quite normal throughout 19th century for foreign companies to present their repertoire at Portuguese theatre venues (namely at Lisbon and Oporto), at the precise moment when Ristori performed in Portugal the context was not very favorable (to say the least). There had been a scandalous riot at Teatro Santa Justa on account of a play, *Los diamantes de la corona*, a zarzuela by the composer Francisco Asenjo Barbieri, with a libretto by Francisco Camprodón (1854), in which Portuguese pride was particularly challenged. In this play, the dramatic action takes place in Portugal during 1777. At this point, Queen Maria of Portugal (Catalina) had not yet come of age and the Count of Campomayor was her regent. To ease the poverty of the people, the Queen decides to sell the jewels of her royal collection, but – in the play's plot – secretly swaps the real jewels for fakes. This narrative 'originality' on Portuguese history was not well received by the authorities and it might have influenced the ministerial decision to forbid (some) performances by foreign theatre companies. In April 1857, D. António da Costa de Sousa de Macedo, writer, politician and, at the time commissioner at the Nacional Theatre D. Maria II, protested in Parliament against the excessive number of foreign artists who swarmed on the stage of D. Maria II, since these companies did not serve as a teaching model or pedagogical role. Even if tangentially, this epi-

2. G. DE MATOS SEQUEIRA, *História do Teatro Nacional Dona Maria II*, Lisboa, s.i.t., 1955, vol. 1, p. 208. All quotes from Portuguese references are translated by me.

3. Ivi, pp. 208-209.

4. L. DA CÂMARA LEME, *Emília das Neves. Documentos para a sua biografia por um dos seus admiradores*, Lisboa, Livraria Universal Silva Júnior, 1875, pp. 159-160.

sode reveals the importance attributed to theatre and live arts and its impact on public sphere.

The first half of the 19th century in Portugal was a period of many political and social transformations – in society and in performing arts. From the Liberal Revolution of 1820 (which marks the birth of the political press in Portugal and the succeeding development of newspapers in the country) to the Regeneration of 1851 (the year in which a new political moment began, which defined Portuguese political life during the second half of the century), Governments were constituted and then fell consecutively – quarrels, fights, civil war, armed insurrections, military risings... and, insidiously, in the meanwhile, an idea of a Portuguese National Theatre was being created (alongside the idea of ‘nation’). Thus, foreign theatre practitioners were not always welcome. But, nor surprisingly, this suspicion was not applied to Ristori. Her reputation preceded her and prevented further harm.

Ioanna Papageorgiou, dealing with *Adelaide Ristori’s Tour of the East Mediterranean (1864-1865)*, argues that the international tours of Ristori had a clear effect on the shaping of national identities around Europe:

For them, the Italian diva was not simply a cultural ambassador of Italy – as she intended to be received – but a representative of Western civilization in general. Greek spectators, in their majority unaccustomed to dramatic performances of high artistic and emotional effect, were profoundly affected by the actress’s extraordinary stage impact. Her performances showed them that dramatic art offered a powerful means for shaping the cultural and national identity they wished to promote.⁵

The clash of identities that Ioanna Papageorgiou analyses in her (illuminating) essay – a clash between those who perceived Adelaide Ristori as a patron of the social progress brought by Western Culture and those who considered Western Culture as vile economic exploitation of the Near East – that clash, I believe, was not present in Portuguese theatrical landscape. Broadly speaking, the international actors that presented their repertoire at Portuguese theatres were seen as representatives of a cultural (high) status and of a cultural patrimony that Portuguese artists and audiences wanted to mirror and emulate. To this cultural status, one must add that the repertoire chosen by Ristori for her Portuguese performances was mostly constituted by classical texts, which might grant, *a priori*, a non-conflictual ground.

5. I. PAPAGEORGIOU, *Adelaide Ristori’s Tour of the East Mediterranean (1864-1865) and the Discourse on the Formation of Modern Greek Theatre*, «Theatre Research International», XXXIII, 2008, 2, pp. 161-175: 161.

After her presentation at São Carlos, António Feliciano de Castilho depicts an elegant, hyperbolic short biography of the Italian actress, portrayed as the muse Melpômene. I will take these emphatic lines as a tool to perceive the manner actors and actresses were understood – and to consider Portuguese theatre criticism of this period.

Readers of the *Revista Contemporanea*, who applaud Ristori every night, more often and better with silence, with terror, and with tears, than not with clapping, with screams, and with the showers of flowers, calm down; I don't come to be your interpreter; I come as an interpreter of myself; I so little aspire to the impossible of adding to her glory; I only try to ensure that in the future it is not ignored that, having found us at the same point of time and space, she and I, the poet and poetry, poetry did not go on to continue its luminous turn, without the poet's greeting.⁶

This 'romantic way' to address the art of acting – emphatic, exaggerated, elusive, emotional, immensely subjective – was standard in theatre criticism in the 19th century. Ristori was received in Portugal with the same rhetoric ardour.

We can trace evidence of this approach to theatre criticism, amongst many other examples, in William Hazlitt's *On Actor and Acting* (first published in the «The Examiner», January 5, 1817, an essay chosen to go into his first book, *The Round Table*, 1815–1817). The way Hazlitt portrays the role and status of actors can be seen as a paradigm for this non-scientific approach to acting, depicting actors – as vaguely as powerfully – as the «motley representatives of human nature».

Players are 'the abstracts and brief chronicles of the time'; the motley representatives of human nature. They are the only honest hypocrites. Their life is a voluntary dream, a studied madness. The height of their ambition is to be beside themselves. To-day kings, to-morrow beggars, it is only when they are themselves, that they are nothing. Made up of mimic laughter and tears, passing from the extremes of joy or woe at the prompter's call, they wear the livery of other men's fortunes; their very thoughts are not their own. They are, as it were, trainbearers in the pageant of life, and hold a glass up to humanity, frailer than itself. We see ourselves at second-hand in them: they show us all that we are, all that we wish to be, and all that we dread to be. The stage is an epitome, a bettered likeness of the world, with the dull part left out: and, indeed, with this omission, it is nearly big enough to hold all the rest. What brings the resemblance nearer is, that, as they imitate us, we, in our turn, imitate them.⁷

6. DE CASTILHO, *Adelaide Ristori*, cit., p. 345.

7. W. HAZLITT, *On actors and acting*. Apud A.C. WARD, in *Specimens of English Dramatic Criticism: XVII-XX Centuries*, Oxford, Oxford University Press, 1945, pp. 101.

The pages that António Feliciano de Castilho devotes to Adelaide Ristori after seeing her in Lisbon, in 1859, denote the same approach. She is more than just a mere woman or an actress.

This one, which you are fortunate enough to be contemplating, is for you. Adelaide Ristori; for me just Ristori. Your is still missing a laurel; mine already has a glow. In yours you hear a woman's name, which makes her look like the common to humanity, with the earth, with death, with oblivion; mine could be called Melpomene; alive, she enjoys the immortality of the daughters of memory; Greece, which gave Sapho the title of muse tenth, would proclaim to these with first honours.⁸

To Castilho, the story of the 'woman' Adelaide Ristori was not relevant. Her childhood, her first theatrical references and teachers, such as Carlota Marchionni or Amalia Bettini – none of that was important: «Ristori is indeed the queen of theatre, but her art nobody taught it to her, because nobody had it: she invented it, if he didn't already have it naturally in his compost».⁹ Ristori's 'love life' is also not relevant to Castilho. The relationships with Marques Capranica del Grillo and Pisenti are nothing compared to the role that the Goddess has to play in Italian Art: «Ristori returns to the temple in which she had opened her eyes never to forsake her again; revive with a hundredfold vivacity the holy fire, which, in its absence, had died down, and among its splendours it looms large, as if already enveloped in a superhuman halo».¹⁰

Not even her involvement in the war efforts, bringing comfort for those in need – «She lavishes balsam on the sick, consolations, vigils; to the needy souls; to the altars tears and supplications for the motherland»¹¹ not even these predicaments overshadowed her theatrical genius. Her talent, in Castilho's words, seems to be attributed by ancient gods themselves – something that she could not avoid (even if she wanted to).

She was given the most harmonious of all languages, in which mirrors from afar the ancient Greek, closely the ancient Roman, and which, more Roman than any other, still dominates by its tempered softness of energy. Allies called Homer to words; the Italian words would call winged and singers like the swallows. She babbled and played among artists, learning to compose since the first years before the mirror of the tremendous public. Those who might hate her as a future victor loved her, and they have served her, they applaud her, and they love her.¹²

8. DE CASTILHO, *Adelaide Ristori*, cit., p. 346.

9. Ibid.

10. Ibid.

11. Ibid.

12. Ivi, p. 349.

Castilho's eulogy adopts the same tone that we can trace in Hazlitt's words. Castilho addresses Ristori's talent as an actress in the same imprecise, vague, and hyperbolic mood.

[S]eeded heart sensitivity and flowery of all affections; the eagle's glance does not perceive; the observation instinct; the need for perfection at the very least as at most ; this kind of sybaritism of the extreme indoles, that, if in the bed of roses a leaf was folded, loses sleep; the instantaneous and tenacious of memory; the voice, without cease to be feminine, strong and majestic like her stature, variable on an infinite scale, like the gestures, from the acute cry of the uproar, in happy love, to the icy, cavernous death rattle.¹³

Castilho goes on and on with more paragraphs like these: beautiful, heart-felt and moving. But – and that is my point – not very helpful if we want to trace the singularity of Ristori's presence on stage. Her existence was enough to state her work.

Each one of these components of Ristori's perfection of her biography is harvested, or achieved through good speech; but who could, if not she (and perhaps herself) to give a faithful account of the days, nights, years, working life, how mysterious and alone she undertook and consummated on herself; she the clay, she the Prometheus, and she the fire.¹⁴

I will hold my will to share more paragraphs of António Feliciano Castilho. I guess my argument, at this point is clear: 1) Portuguese theatre criticism (or theatre 'commenticism') at the middle of the 19th century is in sync with the Romantic theatre criticism around Europe; 2) it is anchored on impressive *frescos* of theatrical activity; 3) actors and actresses are perceived as channels for passions that live outside their own bodies; 4) it shows a strong cult on artists' personalities, largely perceived as deities.

You, the coming ones, you others to whom we have sent her portrait, will you want to know the strength, the magic, of this genius? Ristori resurrected tragedy, or rather Ristori was Pygmalion of this statue poetry, which will stand in the midst of this literature, as diverse in everything, as long as the fairy who evoked her survives. Tragedy and Ristori will die on the same day. November 17, 1859.¹⁵

13. Ibid.

14. Ivi, p. 350.

15. Ivi, p. 352.

Most surprisingly, in the same sense, Ramalho Ortigão, one of the key names of the emergent realist sensibility, when Adelaide Ristori presented *Isabel, Rainha de Inglaterra*, in November 1878, was also impressed with Ristori's presence:

Just look at her: she is an exception. She is on the morphological scale [...] an anomalous case of progressive differentiation. The generic type of the modern woman is not hers. Compare her with other contemporary actresses. The others are weak and fragile. They can neither with strong spiritualization nor with strong animality. [...] Ristori does not represent individual physiognomies: he represents human expressions and feelings.¹⁶

As moving as Castilho and Ortigão's words might be, the scientific approach to theatre criticism that the final decades of the 19th century will shatter this approach. The generation led by the works of Stanislavski, Antoine, Georg Fuchs, Paul Fort, Gordon Craig (in Portugal, Araújo Pereira), and many others, will pursue a different approach to theatre practice, looking for more scientific methods in actors training and, consequently, to criticism.

However, this transformation in Portuguese theatre will not be as fast as in other geographies – entering almost undamaged into the 20th century. Broadly speaking, the model for the Portuguese actors was that of the Italian and French actors who regularly performed in Lisbon, such as Adelaide Ristori, Ernesto Rossi, or Sarah Bernhardt.

Reviewing Rossi's *Hamlet* (presented in Lisbon for the first time in 1868), it is said that Rossi is an actor who «at that time of romanticism, stole, with his long, airy and abundant hair, a little mark on his chin, and his dreamy eyes».¹⁷ Ângela Pinto claims to be inspired by Sarah Bernhardt's famous transvestites, especially in *Hamlet*, which the Portuguese actress may have had the opportunity to see at Teatro D. Amélia, in 1899, although this interpretation can be inserted into a wider tradition of 'women's Hamlets'. What seemed to seduce the Portuguese actress the most was the figuration of the character she wanted to inherit from the 'Divine Sarah'. Her concern about clothing denoted exactly that. From Milan a cross sword was ordered and from London a black silk leotard, considered «absolute and unconditional prestige, especially when you have beautiful legs».¹⁸ Eduardo Brazão, in 1882, «brilliantly showed how much talent and persistent study can bring together», according to the critic Maximiliano de Azevedo. Encouraged by the good reception of this performance, he played Hamlet until he was almost 70 years old.

16. R. ORTIGÃO, *Ristori*, «Occidente», 15 November 1878.

17. A. ROSA, *Memórias e estudos*, pref. by E. SCHWALBACH, Lisboa, Livraria Ferreira, 1917, p. 51.

18. *Ângela Pinto no Hamlet*, in «Ilustração Portuguesa», 10 September 1906.

What makes the cases of Eduardo Brazão and Ângela Pinto paradigmatic is the fact that they take as references foreign actors of international reputation, which, in a way, attests the tendency of the Portuguese scene to import or imitate the aspects most in vogue in European theatre at the time.

Hazlitt, defending the singularity of his comments, explained: «My opinions have sometimes been classified as singular: but they are only sincere. I say what I think; and I think what I feel».¹⁹ The critical turn from ‘Does this play by the rules?’ to ‘What do I feel?’ opened the way for some eccentricity and subjectivity in the exercise of criticism and allowed the establishment of a (sometimes well-founded) lack of love for criticism among the theatrical production. The journey of theatrical criticism through the 20th century is, thus, one of experimenting with instruments for the analysis of performance. And here, theatre criticism will gain different functions and modulations.

The curious circumstance of the Portuguese scene and of the history of *Théâtre d'Art* in Portugal was timidly constituted since the beginning of the 20th century. From the outset, trying to interrupt the logic and dominance of a theatre guided mainly by commercial interests and by repertoires of easy consumption, the 20th century opens with the foundation of initiatives with a clear intention of theatrical renovation and republican connotations, inspired by André Antoine's *Théâtre Libre* and by its theatrical naturalism of social nature: the Teatro Livre (1904) and the Teatro Moderno (1905). In both groups, with very similar artistic purposes, Araújo Pereira was the protagonist – considered by many to be the first Portuguese director of modern dimension.

Of more discreet – and even more ephemeral – relevance than these two groups, but denouncing the same desire for cultural renewal, will be the Teatro da Natureza that, in June 1911, under the direction of Alexandre de Azevedo and Augusto Pina will perform a series of open-air performances.

The military coup of 28 May 1926 – of a nationalist and anti-parliamentary nature, which ended the First Portuguese Republic and established a Military Dictatorship (which would become the fascist Estado Novo after the approval of the 1933 Constitution) and which would impose a prior censorship of theatrical performances – will be responsible for putting an end to these (and some others) timid attempts at theatrical experimentation.

Afonso Gayo, in the *Evolução do teatro português contemporâneo*, a conference held on March 25, 1923 in the room of the Sociedade Nacional de Belas Artes, concluded: «we are on the eve of a resurgence of Portuguese theatre».²⁰

19. R. McDONALD, *The Death of the Critic*, London, Continuum, 2007, p. 66.

20. A. GAYO, *Evolução do Teatro Português Contemporâneo*, Lisboa, Associação de Classe dos Trabalhadores de Teatro, 1923, p. 6.

This resurgence was, for Gayo, perceptible by several factors: the organization of the National Theatre; the construction of new theatres; the Portuguese adhesion, in 1911, to the Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works (of 1886); the propaganda in favour of original texts; and by preventing the influence of repertoires presented by foreign companies that perform in Portugal.

But nothing of this happened. Despite these attempts, theatre in Portugal would continue to be dominated by predominantly commercial purposes, saturated by French comedies of proven success and by sweetened versions for the 'Portuguese taste' of universal classics. But that is another history.

ALEXIA ALTOUVA

LE RÔLE D'ADELAÏDE RISTORI DANS LA FORMATION DE LA SCÈNE NATIONALE GRECQUE

1. Introduction

Adelaïde Ristori s'est rendue à Athènes en 1865, lors de la tournée qu'elle réalisa en Méditerranée orientale et qui incluait de grands centres économiques et culturels de la région : Constantinople, en Turquie, Smyrne en Asie Mineure, Alexandrie et Le Caire en Égypte. Athènes n'avait rien en commun avec les autres capitales. Elle était, à l'époque, la capitale d'un pays récemment créé qui était encore confronté à des problèmes majeurs d'ordre économique et politique : à l'intérieur c'est la fin de la période du règne d'Otto, du premier roi du pays, en 1863, et le début de celui de Georges Ier, qui marquera une ère de changements pour les 50 années à venir, et à l'extérieur, il y a des problèmes liés à la libération nationale qui n'était pas encore achevée.

Dans ce contexte, le théâtre et sa contribution à la formation de l'identité nationale se trouvait au centre des débats entre les acteurs de la vie culturelle et politique du pays. En outre, le rôle du théâtre en tant que médiateur des idées modernes et progressistes d'Europe était sans doute un des objectifs les plus importants auquel il convenait d'accorder la priorité. De par son art dramatique, son répertoire et l'air cosmopolite qu'elle apportait sur la scène, Ristori était en mesure de servir de façon déterminante cet objectif.¹ Elle fut la première grande actrice de l'époque à se rendre à la capitale de Grèce afin de présenter une partie de son excellent répertoire sur la scène du théâtre de la ville, connu comme *théâtre d'Athènes* ou *théâtre Boukoura* – nom du donateur qui en avait financé la construction.

1. Ioanna Papageorgiou a abordé un aspect différent du sujet : *Adelaide Ristori's tour of the east Mediterranean (1864-1865) and the discourse on the formation of modern Greek theatre*, «Theatre Research International», xxxiii, 2008, 2, pp. 161-175.

2. L'évolution du théâtre grec à l'époque

Mais, il convient d'examiner en tout premier lieu à quelle étape en était l'évolution du théâtre grec à l'époque, avant l'arrivée de Ristori ; il en était à ses débuts. Après plusieurs tentatives inachevées, il y avait juste trois ans, c'est-à-dire en 1862, le théâtre professionnel avait fait son apparition à Athènes avec la création de la première troupe comprenant des acteurs jeunes et ambitieux qui sont ensuite devenus les pionniers de la scène néohellénique. Parmi eux figurent des noms tels que Pantelis Soutsas, Athanassios Sissifos, Ioannis Kyriakos, Demosthenis Alexiadis qui étaient tous acteurs, mais aussi protagonistes, chefs des troupes ou même dramaturges et traducteurs, et ont posé les bases du théâtre professionnel.² On retrouve également des actrices telles que Polyxeni Soutsas et Pipina Vonassera, Bouonassera ou Bonassera.³ Celle-ci était d'origine italienne, de Sicile plus probablement, tandis que le nom Bonassera était celui de son époux qui était maltais, et elle joua un rôle déterminant dans la diffusion de l'art dramatique de Ristori dans le théâtre grec de l'époque.⁴

Depuis la création de l'État grec et jusqu'à cette époque, les troupes actives dans le domaine du théâtre étaient des troupes amateurs, peu présentes et disposant de peu de moyens pour pouvoir répondre aux exigences de la scène. Leurs connaissances étaient empiriques. Ne disposant même pas de l'éducation/instruction de base, il leur était difficile de conserver l'intérêt du public ou de prétendre à un répertoire de valeur. Celui-ci était essentiellement composé de drames historiques, de comédies, de traductions d'œuvres de Molière et de Voltaire, d'œuvres à thématique inspirée de l'Antiquité et de drames romantiques. Enfin, au moment où la grande diva de la scène italienne se rendit à Athènes, les conditions nécessaires au développement et à la consolidation du théâtre professionnel étaient à peine créées. La présence théâtrale de Ristori, ses apparitions sur la scène ainsi que sa personnalité dans son ensemble marquèrent le public du théâtre, l'élite intellectuelle, voire, la bourgeoisie athénienne qui

2. Cfr. I. SIDERIS, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου: 1794-1944* [Histoire du théâtre moderne grecque : 1794-1944], Athènes, Kastaniotis, 1999, vol. A, p. 181.

3. Le nom est celui tel que cité dans la presse ou dans d'autres documents théâtraux. En effet, il est proposé sous plusieurs formes, mais la forme dominante est *Vonassera*, en raison du fait que, en écriture grecque, la lettre B se prononce comme V : ainsi, le nom de *Bonassera* « devient » *Vonassera*.

4. Pour plus d'information voir : A. ALTOUVA, *Το φαινόμενο του γυναικείου βεντετισμού στην Ελλάδα του 19ου αι* [Le phénomène du vedettisme féminin en Grèce pendant le XIXe siècle], Athènes, Hérodote, 2014 et encore : Id., *Η επίδραση της Adelaide Ristori (1822-1906) στην ελληνική θεατρική πρακτική. Το παράδειγμα της Πιπίνας Βονασέρα (1838 ή 1842-1927)* [L'influence d'Adelaide Ristori (1822-1906) à la scène théâtrale grecque. Le cas de Pipina Vonasera (1838 ou 1842-1927)], in *Stefanos. Hommage à Walter Puchner*, édité par I. VIVILAKIS, Athènes, Ergo, 2007, pp. 95-104.

eurent l'opportunité d'admirer l'art dramatique de la grande artiste. Étant elle-même une personnalité distinguée du théâtre européen, elle eut une influence profonde non pas seulement sur le style des représentations du point de vue esthétique mais aussi sur l'opinion publique concernant l'art dramatique, en général, et surtout sur la présence féminine sur la scène.

3. Les rôles liés à l'Antiquité

On aborde immédiatement les différents domaines dans lesquels son influence fut la plus forte et la plus déterminante. En tout premier lieu le répertoire présenté. Dans le cycle assez limité de représentations proposées à Athènes, par comparaison au programme étendu de la tournée, le répertoire présenté du 22 au 27 janvier comprenait les drames *Médée* d'Ernest Legouvé (9 et 14 Janvier 1865), *Giuditta* de Paolo Giacometti (10 Janvier 1865), *Phèdre* de Jean Racine (12 Janvier 1865) et *Myra* de Vittorio Alfieri (13 Janvier 1865).⁵

Parmi les rôles interprétés par Ristori, Médée et Phèdre étaient ceux qui soulevèrent l'enthousiasme du public grec et, surtout, des intellectuels qui s'intéressaient à la question primaire de l'identité nationale et de la connexion entre le présent et le passé historique. Les deux héroïnes de la mythologie grecque, Médée plus que Phèdre, ont touché les cordes sensibles de tous ceux qui rêvaient de faire revivre la splendeur de l'Antiquité et cherchaient la continuité de la nation à travers les siècles.⁶ À ce propos, il est écrit pour souligner ce rapport auprès du public des lecteurs : « Les noms de Médée et de Phèdre ravivèrent dans notre mémoire le souvenir de la belle époque de la dramaturgie grecque ».⁷ Deux ans à peine étaient passés depuis la première représentation d'une tragédie grecque sur la scène néohellénique, celle d'*Antigone* de So-

5. On trouve des citations dans la presse quotidienne de la période, comme par exemple aux journaux : « Paliggenessia » (12 Janvier 1865, 14 Janvier 1865), « Ethnofylax » (15 Novembre 1865, 14 Janvier 1865), « Evnomia » (15 Janvier 1865), etc.

6. P. MAVROMOUSTAKOS, *Παραστάσεις αρχαίου ελληνικού δράματος και ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου* [Représentations théâtrales du drame antique à l'histoire du théâtre grec moderne], in *Dafni. Hommage a Spyros A. Evaggelatos*, édité par I. VIVILAKIS, Athènes, Ergo, 2001, pp. 175-190 ; Th. CHATZIPANTAZIS, *Από τον Νείλου μέχρι του Δουνάβειως: Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική Καταστροφή: 1828-1875* [Du Nil au Danube : La chronique de l'évolution du théâtre professionnel grecque dans la Méditerranée orientale, dès l'établissement de l'Etat Grec Moderne jusqu'à la catastrophe de Smyrne : 1828-1875], Héraklion, Editions Universitaires de Crète, 2001, vol. A1, pp. 133-134.

7. G. MAVROGIANNIS, *Mme Ristori et la Médée de Mr Legouvé*, « Chryssalis », 30 Janvier 1865, 50, p. 53.

phocle, qui monta à Constantinople en 1863⁸ et qui constitue un évènement important dans l'histoire du théâtre néohellénique. En effet, non seulement il s'agissait de la première tentative de monter une tragédie antique mais aussi il s'agissait de la première collaboration prévoyant un contrat professionnel aux termes favorables aux acteurs Grecs.⁹ En outre, ce renseignement est indicatif du fait que le théâtre professionnel grec en était à ses tout premiers pas. Le fait que la troupe grecque, ne disposant pas des moyens ou du savoir nécessaires, se tourna vers une troupe professionnelle italienne, partageant la même scène, pour y trouver assistance, va dans le même sens.

Selon l'historien Nikolaos Laskaris, suivant le modèle d'organisation des spectacles du mélodrame, les frères, entrepreneurs de théâtre, Odysseas et Cosmas Dimitrakou collaborèrent avec les Italiens professionnels du théâtre : le maître d'art dramatique Asti pour assurer la mise en scène de la représentation, l'acteur Italien Nocci en vue d'assurer la direction de la scène et le scénographe Pozzi, pour la réalisation des décors.¹⁰ Mais nous ne disposons pas de renseignements sur les autres personnes qui participèrent à la coordination du spectacle donné par la troupe grecque. *Antigone* fut montée pour la première fois au théâtre emblématique Naoum, avec, en tête d'affiche, Pipina Vonassera. La production fut reprise, quatre ans plus tard, en 1867, à Athènes, à l'Odéon d'Hérode Atticus.¹¹ Entretemps, Ristori était passée par la capitale où elle présenta *Phèdre* et, surtout, *Médée* au public athénien et, par son art, imposa au théâtre grec le style de l'interprétation tragique.

4. L'influence au théâtre grecque moderne

La *Médée* de Ristori doit avoir été une révélation pour ceux qui suivirent le spectacle, comme le montrent les articles publiés dans la Presse de l'époque. Le poète, peintre, historien et politicien Gerasimos Mavroyannis publia une description de l'intrigue de *Médée* afin de faire connaître aux lecteurs aussi

8. I. SIDERIS, *To αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή, 1817-1932* [Le drame antique au théâtre grec moderne, 1817-1932], Athènes, Ikaros. 1976· CHR. STAMATOPOULOU-VASSILAKOU, *To αρχαίο ελληνικό δράμα στις ελληνικές παροικίες: Το παράδειγμα της Κωνσταντινούπολης τον 19^ο αιώνα* [Le drame antique dans les communautés grecques: l'exemple de Constantinople au 19^e siècle] « Paravasis », 2000, 3, pp. 191-220.

9. N. LASKARIS, *To νεοελληνικόν θέατρον εν Κωνσταντινουπόλει (1858-1863)* [Théâtre grec moderne à Constantinople (1858-1863)], « Nea Estia », xv, 1941, 30 (353), pp. 812-816.

10. Ibid.· CHR. STAMATOPOULOU-VASSILAKOU, *Το θέατρο στην καθ' ημάς Ανατολή: Κωνσταντινούπολη, Σμύρνη: Οκτώ μελετήματα* [Le théâtre dans l'Orient grecophone : Constantinople et Smyrne : Huit essais], Athènes, Polytropion. 2006, p. 57.

11. SIDERIS, *Le drame antique au théâtre grec moderne*, cit., pp. 42-45.

bien l'œuvre de Legouvé que la tragédie d'Euripide. À propos de Ristori, il écrit : « Adelaïde Ristori, avec sa voix tonitruante et élégante, sa stature héroïque, tout en passion, tout en flamme, tout en grâce et talent théâtral, une véritable Melpomène sur scène, nous a permis de comprendre la véritable valeur du drame. En écoutant cette tragédienne, l'on en oublie le poète ». ¹² Qui plus est, il relève que la tragédienne Italienne réussit à réorienter l'intérêt du public qui, jusqu'alors, ne manifestait d'enthousiasme que pour le théâtre lyrique et se montrait indifférent au théâtre de prose.

Suite à cette représentation de l'héroïne légendaire par Ristori, *Médée* montera pour la première fois sur la scène grecque quelques mois plus tard, en janvier 1866, au *Palais de Cristal* de Constantinople. ¹³ La première actrice grecque à se confronter à ce rôle majeur fut Sofia Pana, qui plus tard épousera Dionyssios Tavoularis, un des plus importants acteurs et chefs de troupe du théâtre grec du 19^{ème} siècle. La traduction ou plutôt l'adaptation retenue est celle d'Ioannis Zampelios, fondée sur la version de Cesare della Valle et non pas sur celle de Legouvé que Ristori avait présentée. ¹⁴ Nombreuses sont les raisons pour lesquelles on opta finalement pour la version de Zampelios et non pas pour celle de Legouvé, qui était plus ancienne. En premier lieu, la version de Zampelios était l'adaptation la plus docte de la tragédie en langue grecque. Lui-même n'avait pas connu l'œuvre de Legouvé, puisqu'il est décédé en 1856, et *Médée* fut la dernière tragédie sur laquelle il travailla, en s'appuyant sur l'œuvre de Della Valle. D'ailleurs, *Médée* de Legouvé ne fut jamais produite dans le théâtre grec au 19^{ème} siècle, contrairement à d'autres œuvres du même auteur qui furent particulièrement appréciées et intégrées au répertoire des troupes, telle qu'*Adrienne Lecouvreur*. De plus, la structure et le contenu de l'œuvre, dans la version de Zampelios, répondaient mieux à ce que demandait le public à l'époque. Selon les chercheurs, il fut le dramaturge le plus accompli des Lumières néohelléniques. ¹⁵ Il modifia la tragédie de Della Valle, en ajoutant des éléments et en incluant, dans sa propre approche de la tragédie, des éléments qui soulignaient le lien entre l'Antiquité et les idéaux des Lumières (*p. ex.*, l'ajout du Chœur présentant les traits du bon citoyen, Créon mis en avant en tant que seigneur éclairé). ¹⁶ Ces idéaux impré-

12. MAVROGIANNIS, *Mme Ristori et la Médée de Mr Legouvé*, cit., p. 53.

13. CHR. STAMATOPOULOU-VASSILAKOU, *To ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19ο αι* [Le théâtre grec à Constantinople du XIX^e siècle], Athènes, Neos Kyklos Konstantinoupoliton, 1994, vol. A.

14. Ibid.

15. A. TABAKI, *To Νεοελληνικό Θέατρο (18^{ος}-19^{ος} αι.)* [Le théâtre grec modern (18^e-19^e siècle)], Athènes, Diavlos, 2005, pp. 205-219.

16. A. VASSILEIOU, *Η Μήδεια του Ιωάννη Ζαμπέλιου και το ιταλικό πρότυπό της* [Médée d'Ioannis Zampelios et son modèle italien], in *Stefanos. Hommage à Walter Puchner*, cit., pp. 167-176.

gnaient déjà le théâtre grec au 18^{ème} siècle et avaient été fortement soulignés par les érudits de l'époque afin d'établir le lien avec l'Occident, avec la continuité de la Nation et la création de l'État libre. En outre, on identifie également des éléments romantiques, tels que l'accent mis sur la notion d'amour de la patrie, de l'identité nationale et le terme « hellénikos » (grec) que l'on trouve dans le texte.¹⁷ Enfin, un élément supplémentaire qui pourrait avoir joué un rôle dans le choix de la version de Zampelios pour produire la pièce était le monologue étendu, dans la 1^{ère} scène de l'acte V, qui est l'ajout le plus important par rapport à l'œuvre originale de Della Valle. Combiné aux traits romantiques dans lesquels l'héroïne était esquissée, il rendait le rôle particulièrement attrayant pour les actrices de l'époque, leur permettant de déployer leur art.¹⁸

Toutefois, le choix de l'œuvre et le moment auquel la représentation monte semblent être liés à Ristori. De plus, les sources indiquent que la troupe Soutsa – Tavoularis, dont Sofia Tavoulari était membre, monta également, pour la première fois, *Phèdre* de Racine à Smyrne, en 1868.¹⁹ Ces deux rôles sont fréquemment repris au 19^{ème} siècle et sont liés au « vedettisme », tel qu'il se développe dans le théâtre grec. Ils sont interprétés par de grandes actrices grecques qui imitent les vedettes de réputation internationale, d'abord Ristori et, ensuite, Sarah Bernhardt.²⁰ Ils permettent aux actrices de se mesurer au rôle et de mettre en avant leurs talents. Vonassera intègre, elle aussi, *Médée* à son répertoire, dès 1870. Par la suite, elle veille à la présenter dans ses tournées, lors de la représentation inaugurale, ou encore lors des représentations qu'elle donne dans un but caritatif.²¹ Elle reçoit toujours de bonnes critiques et ce n'est pas dû au hasard si la Presse compare son interprétation à celle de la diva italienne. Ainsi, peut-on lire : « Médée, dans sa passion, fut inimitable et, ceux qui l'ont vue enseignée par Ristori ne trouvent pas que Mme Pipina, en tête d'affiche, soit inférieure ». ²² La critique exagère peut-être, afin de rehausser le théâtre grec et son actrice. Toutefois, le commentaire qui est publié dans un journal de 1874 montre bien l'influence que Ristori exerça sur le théâtre grec : pour une décennie, voire, plus, elle demeura un point de référence pour les actrices Grecques qui s'efforceront d'en imiter l'art.

17. Ibid.

18. Ibid.

19. CHATZIPANTAZIS, *Du Nil au Danube*, cit., (*Catalogue des représentations*).

20. ALTOUVA, *Le phénomène du vedettisme féminin en Grèce pendant le XIXe siècle*, cit. pp. 577-598.

21. Ibid.

22. « Poséidon » (éd. du Pirée), 17 Novembre 1874, 232, p. 2.

5. *Le lien avec l'idée de l'identité nationale*

Les attitudes de Ristori, renvoyant à des statues antiques, incarnaient l'art grec aux yeux du public et rendaient réels le lien entre le moderne et l'Antiquité et la vision de la continuité de l'hellénicité. Ainsi, on peut lire : « Lorsqu'elle saisit l'épée tenant la tête d'Holopherne, elle ressemble à une statue de Thémis ; à l'acte IV de Phèdre, telle une Ménade antique, elle parcourt la scène et, dans Myrrhe, lorsqu'elle est au sol et lutte contre la mort, on dirait qu'une des statues du fronton du Parthénon s'en serait extraite et aurait roulé sur scène ».²³

En ce qui concerne, alors, l'écho qu'elle eut parmi le public grec et les intellectuels de l'époque, il est indicatif de voir que, à une époque où prospère la Presse périodique, deux des revues littéraires les plus remarquables, « Pandora » et « Chryssalis », traitent de Ristori avant même qu'elle ne se rende à Athènes mais aussi pendant qu'elle y donne ses représentations. La sortie de « Chryssalis » commence en janvier 1863 et les trois principaux axes thématiques de la revue étaient la Littérature, les Arts et les Divers.²⁴ Parmi les collaborateurs figuraient Alexandros Rizos Rangavis,²⁵ Angelos Vlachos,²⁶ Dimitrios Vikélas,²⁷ des représentants de l'élite intellectuelle et politique autant que dramaturges qui contribuèrent au développement du théâtre néohellénique. Dans l'introduction du premier numéro, le fondateur et éditeur de la revue, Irinaios Asopios, cite Ristori en même temps que Rahil comme étant les deux représentantes majeures de l'art du théâtre susceptibles d'inciter les lecteurs des classes sociales supérieures de s'adonner au grand art. Il écrit : « De nos jours, plusieurs duchesses, portant des armoiries glorieuses sur leurs véhicules, envient les titres de Madame Rahil et de Madame Ristori ».²⁸ La revue accueille également l'article étendu de Mavroyannis sur *Médée* que nous avons cité et qui fut publié en deux suites successives.²⁹

23. MAVROGIANNIS, *Mme Ristori et la Médée de Mr Legouvé*, cit., p. 53.

24. *Εγκυκλοπαίδεια του ελληνικού τύπου, 1784-1974: Εφημερίδες, περιοδικά, δημοσιογράφοι, εκδότες* [Encyclopédie de la Presse Hellénique, 1784-1974: Journaux, revues, journalistes, éditeurs], édité par L. DROULIA et Y. KOUTSOPANAGOU, Athènes, Fondation Nationale de la Recherche Scientifique-Institut de Recherches Néohelléniques, 2008, vol. IV, <https://kosmopolis.library.upatras.gr/index.php/xrysallis> (dernière consultation : 3 Septembre 2023).

25. A. R. Rangavis (1809-1892) fut Phanariote, professeur à l'université, dramaturge, politicien et diplomate.

26. A. Vlachos (1838-1920) fut politicien, diplomate, dramaturge et directeur du Théâtre Royal.

27. D. Vikelas (1835-1908) fut auteur, poète et le premier président de la Comité International Olympique créée par Pierre de Coubertin en 1894.

28. I. ASOPIOS, *Introduction*, « Chryssalis », 1^o Janvier 1863, pp. 1-3.

29. G. MAVROGIANNIS, *Mme Ristori et la Médée de Mr Legouvé*, « Chryssalis », 30 Janvier 1865, pp. 52-56 et 15 Février 1865, pp. 81-83.

Les auteurs précités furent également des collaborateurs de la revue « Pandora » qui, elle aussi, publie des articles sur les apparitions de Ristori à Athènes. « Pandora » était une revue littéraire-familiale illustrée qui s'adressait aussi bien aux érudits qu'au public général. Le but des membres fondateurs était, selon la communication de la première édition, de proposer des articles agréables et utiles ainsi que des connaissances encyclopédiques vulgarisées.³⁰ L'auteur de l'article, qui est accompagné d'un portrait – esquisse de l'actrice dans le rôle de Myra, fait l'éloge du talent de Ristori et met l'accent sur le fait que ses représentations furent suivies par les membres de classes supérieures d'Athènes, hommes politiques, médecins, avocats, professeurs et représentants du « beau sexe ».³¹ Tous furent émus par l'art de la tragédienne, à tel point que « ce fut la première fois que l'on versa autant de larmes suite aux passions se déroulant sur la scène ».³²

Il fait également état de la représentation qu'elle donna pour soutenir l'hospice d'Athènes, offrant la somme non négligeable de 4.000 drachmes. Il s'agit d'une nouvelle importante qui confirme ce que Mavriyannis écrivait à propos de la réorientation du public vers le théâtre de prose. En même temps, il souligne le rôle social que le théâtre est en mesure de jouer par le biais des représentations données dans un but caritatif. Dans l'ensemble, les deux revues présentent une tendance ethnocentrique, notamment en ce qui concerne l'art du théâtre qu'ils mettent en avant en tant que facteur fondamental de promotion et d'établissement de l'idée nationale.

6. Conclusion

Bien que les informations dont nous disposons dorénavant concernant les apparitions de Ristori à Athènes en Janvier 1865 soient peu nombreuses, il n'en reste pas moins qu'elles montrent l'importance de son influence sur le théâtre grec, poursuivant la longue tradition de l'influence du théâtre italien sur le théâtre grec qui remonte au 17^{ème} siècle. L'esthétique des représentations, le style dramatique, le résultat esthétique, le professionnalisme furent un modèle à imiter pour les nouveaux acteurs et, surtout, les actrices qui souhaitaient reproduire les interprétations de Ristori en adoptant son répertoire. De plus, les représentants des lettres, pour qui le théâtre était un outil didactique pour dif-

30. *Encyclopédie de la Presse Hellénique, 1784-1974*, cit., vol. III, <https://pleias.library.upatras.gr/index.php/pandora> (dernière consultation : 3 septembre 2023)

31. *Divers*, « Pandora », 1^o Février 1865, pp. 535-537.

32. *Ibid.*

fuser des idées, créer une conscience nationale et animer le public de l'espace helladique, mais aussi l'hellénisme élargi, sur le plan patriotique, identifièrent chez Ristori le modèle qui réunissait les éléments nécessaires à la réalisation de leurs objectifs. L'on souligne, par exemple, la façon dont « la merveilleuse tragédienne nous a communiqué [...] l'admirable amour pour la patrie de Judith ». ³³

La représentation de *Médée*, surtout, opéra comme un catalyseur dans ce sens. Elle fut le modèle idéal répondant à la question de l'identité et eu lien recherché avec l'Antiquité, par le biais de la thématique de l'œuvre, interprété avec l'art supérieur du théâtre européen. Il contenait, ainsi, un lien avec l'Antiquité, un lien avec le devenir européen, par l'intermédiaire du théâtre qui assurait un large écho parmi le public grec mais aussi la société grecque dans son ensemble.

Il est enfin remarquable que Ristori est mise en avant en tant que modèle d'artiste au profil de femme indépendante et dynamique, selon les conceptions progressistes d'Europe. Elle contribua ainsi à redéfinir la place de la femme et, surtout, de l'actrice qui, tout au long du 19^{ème} siècle, était abordée de façon négative et particulièrement limitée par la société grecque. Il est vrai que l'opinion publique était négativement disposée envers les actrices, influencée par l'exemple des primadonnas des troupes lyriques qui aguichaient le public masculin par leurs attraits physiques. La mise en avant de la beauté féminine, la présence dynamique et, surtout, la sensation d'indépendance qui émanait des artistes du théâtre créaient une image attrayante qui n'en était pas moins provocante pour l'opinion publique, à une époque où la femme avait un rôle social restreint et aucun droit professionnel. C'est pourquoi les actrices étaient peu nombreuses sur la scène grecque. En effet, elles n'osaient pas s'occuper de théâtre ou bien leur milieu le leur interdisait.

Ristori est arrivée à redéfinir la valeur de l'actrice dans l'esprit de l'opinion publique. En effet, elle démontra combien l'interprétation scénique des héroïnes tragiques était importante pour l'objectif national et encouragea les actrices grecques à monter sur la scène. Mais, surtout, par son art, elle enseigna la façon d'interpréter les rôles. ³⁴

7. Epilogue

Bien que Ristori ne se soit plus jamais rendue en Grèce au cours de sa carrière, avec ces quatre représentations elle posa de nouvelles normes et conti-

33. Ibid.

34. ALTOUVA, *L'influence d'Adelaide Ristori (1822-1906) à la scène théâtrale grecque*, cit., pp. 95-104.

nua d'être un point de référence pour le théâtre néohellénique pour au moins 25 ans. Des articles ou des références la concernant se trouvent dans la presse quotidienne et périodique jusqu'à la fin de sa vie.

En concluant, il faut souligner l'importance de l'enregistrement des déplacements des troupes qui réalisaient des tournées dans le bassin méditerranéen au cours du 19^{ème} et jusqu'à la grande guerre, c'est-à-dire, à une époque de remaniements historiques importants. Ces renseignements révéleront de nouvelles données sur les relations d'influence sur l'art dramatique et sur la façon dont le répertoire était perçu sur les scènes nationales de l'époque.

FRANCO PERRELLI

SIGNE HEBBE. UN'AMICIZIA SVEDESE
DI ADELAIDE RISTORI

Nei primi incantati minuti del film *Fanny e Alexander* di Ingmar Bergman, alle spalle del piccolo protagonista, che si aggira assorto per la monumentale casa di famiglia, appare fugacemente un ritratto di donna, in abito greco (fig. 1). Si tratta di una famosa soprano e attrice svedese, Signe Hebbe (1837-1925), allieva e amica di Adelaide Ristori. Perché Bergman ne evoca intenzionalmente l'immagine effigiata in un olio del 1867 di Amalia Lindegren? Perché anche lui, *per li rami*, è un indiretto erede di Signe Hebbe. Costei (pure sulla base di quanto aveva appreso dalla Ristori), fra gli anni Settanta dell'Ottocento e il 1925, aveva avviato in Svezia – più o meno parallelamente a un'erratica carriera teatrale –¹ un'intensa attività pedagogica, che investiva la lirica (sulla linea belcantistica italiana), la recitazione (con particolare attenzione al fraseggio),² la pantomima e soprattutto la plastica, sostanzialmente basandosi sulla regola «prima il pensiero, quindi il gesto e ultima la parola» affinché nulla potesse compiersi scenicamente senza un senso e un'anima.³ Per Signe Hebbe, infatti,

sulla scena – sia recitazione, opera o pantomima –, se ci si riferisce alla plastica, non va compresa come elemento essenziale, la forza o la grazia, bensì la verità. Il corpo è solo il mezzo, il servo docile, nel momento in cui il movimento esterno è causato da un pensiero interiore, un sentimento, una volontà; in caso contrario il movimento diventa meccanico, senza senso, morto.⁴

1. La carriera di cantante della Hebbe attinse nell'insieme brillanti risultati (e ingaggi occasionalmente pari addirittura a quelli della Ristori), pur sviluppandosi, fra intrighi teatrali, alti e bassi, con periodi di pausa, fra il 1859 e il 1883, oltre che in Scandinavia, in Francia, in Germania, in Polonia, in Svizzera e in Italia.

2. Cfr. I. LEWENHAUPT, *Signe Hebbe (1837-1925). Skådespelerska operasångerska pedagog*, Stockholm, Institutionen för teater- och filmvetenskap, 1988, pp. 237, 241. Il saggio della Lewenhaupt costituisce al momento la più estesa e accurata monografia sull'artista svedese.

3. Ivi, pp. 232-233.

4. Cit. in *Signe Hebbes Minnen*, a cura di H. DIXELIUS-BRETTNER, Stockholm, Åhlén & Åkerlunds Förlag, 1919, pp. 425 ss. Questo libro raccoglie documenti e un'autobiografia orale di

Il corpo doveva insomma «diventare leggero, flessibile, docile come le dita d'un pianista, in modo da essere in grado di rispecchiare sul momento ogni sfumatura nella vita dell'anima». ⁵ Secondo Inga Lewenhaupt, Signe Hebbe divenne così un modello di artista «formata come cantante d'opera drammatica con un accento particolare spostato sui mezzi d'espressione plastico-drammatici». ⁶

La Hebbe – vicina al lavoro di August Bournonville e Ludvig Josephson e per nulla aperta alla regia moderna – fu testimone e latrice della più prestigiosa tradizione ottocentesca, che cercò di saldare con il magistero dei grandi attori italiani. Nel suo interessante testamento artistico (*Mitt konstnärliga testamente*) del 1919, tornano non a caso i nomi e i precetti della «grande Ristori» e di Ernesto Rossi. ⁷ Tuttavia, negli ultimi anni, l'artista svedese fu interessata a Isadora Duncan e a Jaques-Dalcroze ⁸ ed ebbe persino rapporti con il cinema muto. Vari attori dei film di Mauritz Stiller (che, tra l'altro, cercò invano di portarla sullo schermo) e di Victor Sjöström (il protagonista del *Posto delle fragole*, 1957) venivano dalla sua scuola ⁹ e, di allievo in allievo, la sua influenza (e, con quella, forse qualche atomo dell'arte scenica della Ristori?) arriva sino a Bergman.

In una lettera dell'11 maggio 1900 ad Adelaide Ristori, Signe Hebbe – «vecchia amica ammirata e riconoscente», ora «colma di tristezza», per la recente scomparsa della madre (1899) – scrive:

Più si fa giorno fuori più tutto s'oscura dentro di me. “Triste come una bella giornata per un cuore senza speranza”, ha detto giustamente Coppée e non voglio che ciò muti; essendomi stata la mia beneamata mamma fedele sino alla fine, io resterò tale verso di lei. Chi può dimenticare non ha amato mai profondamente. ¹⁰

Dopo che il padre Gustaf Clemens, nel 1839, in seguito a un dissesto finanziario, aveva in pratica abbandonato la famiglia, la figura che contò in maniera preponderante nella vita di Signe Hebbe fu senz'altro la madre Wendela, donna di cultura e forti interessi teatrali, che intrattenne stretti rapporti con importanti figure di letterati come Esaias Tegnér (il quale, sullo sfondo delle vicissitudini familiari degli Hebbe, la sostenne nei momenti di maggiore difficoltà)

Signe Hebbe, quantunque la narrazione sia largamente mirata sull'imponente madre dell'artista. Come tutti i racconti di questa natura, va trattato con una certa cautela.

5. Ibid.

6. LEWENHAUPT, *Signe Hebbe*, cit., p. 135.

7. Cfr. *Signe Hebbes Minnen*, cit., pp. 426, 433. Il testamento è citato alla nota 4.

8. Cfr. LEWENHAUPT, *Signe Hebbe*, cit., pp. 213, 227, 234.

9. Cfr. *ivi*, pp. 198, 244.

10. La lettera, qui tradotta dal francese, deriva dal *Fondo Adelaide Ristori* del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova (d'ora in avanti MBA, *Fondo Ristori*).

e Carl Jonas Love Almquist.¹¹ Wendela Hebbe fu verosimilmente la prima donna giornalista professionista di Svezia. Nel 1841 si stabilì dallo Småland a Stoccolma per lavorare al foglio liberale «Aftonbladet», con il cui direttore Lars Johan Hierta, sposato, avrebbe intrattenuto una relazione. L'influente Hierta, in seguito, avrebbe avuto non piccola parte a orientare anche la carriera di Signe, la quale, già all'età di dodici anni, cominciò a frequentare la scuola del teatro Reale di Stoccolma, ma, dall'autunno del 1852, continuò i suoi studi a Berlino, per almeno altri due anni, incerta se perseguire la carriera di cantante o di attrice, specialità all'epoca meno distinte di oggi. Il rimpianto di avere infine scelto l'opera piuttosto che l'arte drammatica dovette affiorare in certe occasioni della sua vita¹² ed era stato peraltro, proprio in veste di attrice, che, nel 1855, aveva debuttato al teatro Reale di Stoccolma, senza riuscire però a convincere il sovrintendente, il barone Bonde, che la considerava «carente di ogni talento drammatico».¹³

Non poco delusa, Signe si recò, quindi, a Parigi, all'incirca fra il 1855 e il 1860, per un lungo e approfondito periodo di formazione al Conservatoire. Se inizialmente i modelli con cui confrontarsi erano stati, da un lato, la celebre attrice danese Johanne Luise Heiberg, «romantica per temperamento e quando splendeva sulla scena, e classicista per etica»,¹⁴ e, dall'altro, «l'usignolo svedese», la soprano Jenny Lind, a Parigi, Signe Hebbe cominciò a sentirsi attratta dall'arte di Rachel, anche se, in assoluto, fu Adelaide Ristori a calarla in una specie di crisi artistica. Infatti, in una lettera alla madre del 1856,¹⁵ Signe parla della Medea della Ristori, definendo altresì l'attrice italiana «il genio più gigantesco» della scena del tempo. La Hebbe ne descrive il costume rosso fuoco con l'elegante mantello blu, l'espressività estatica del volto e degli occhi, la potenza delle passioni evocate: «il suo organo vocale è straordinariamente ricco e variabile [...]. Nelle scene più orribili, più spaventose, non si spinge mai oltre la linea della bellezza, sempre bella nei gesti, nell'andatura, nell'espressione, anche quando suscita spavento». Solo Rachel, nella tragedia, le sta a pari. Tutto, nella Ristori, però, è «straordinario. Va al di là di ciò che avevo mai sognato». In ogni caso – continua la Hebbe –, «Jenny Lind resta ancora il mio ideale, l'Usignolo mi piace più dell'Aquila». La Ristori, infatti, «rappresenta la

11. Si veda *Signe Hebbes Minnen*, cit., pp. 25 ss., 85 ss.

12. Cfr. LEWENHAUPT, *Signe Hebbe*, cit., p. 198.

13. *Signe Hebbes Minnen*, cit., p. 34.

14. N.B. WAMBERG, *Prefazione a J.L. HEIBERG, Et Liv genoplevet i Erindringen*, Gyldendal, København 1973⁶, vol. I, p. 11.

15. Si veda, in questo stesso numero, la traduzione della lettera a cura di Giovanni Za.

scuola italiana, nella quale “il sentimento si alza e si abbassa su una scala convulsiva”. Ma lei è grande!».¹⁶

Nonostante queste prime oscillazioni, la Hebbe, col tempo, si avvicinò sempre più alla Ristori e ne sarebbe diventata allieva, pur nel pieno corso della sua carriera. Verso il 1866-1867, ne avrebbe così frequentato l'imponente palazzo parigino di Boulevard Maiesherbes; nel salone in stile pompeiano, avrebbe preso lezioni di recitazione che non avrebbe mai dimenticato («*Il faut que la main ait autant d'expression que le regard*. Il gesto non può mai deviare, bensì andare dritto allo scopo. [...] *Il faut que le haut du corps ait toujours le premier mouvement*»)»¹⁷ e cominciato a preparare la parte di Donna Anna del *Don Giovanni*. Se la Hebbe trovava la sua maestra insieme signorile e *vulcanica*, la Ristori si compiaceva della plastica «perfetta» dell'allieva svedese.¹⁸

Fu senz'altro dal contatto e dallo scambio di esperienze con la Ristori che la Hebbe fu spinta vieppiù a porre al centro della sua arte e della sua futura didattica proprio questa plastica riscattata dalle *pose* e riproposta come «concetto di significato più spirituale che fisico» – per citare la testimonianza di un suo allievo prestigioso, il notevole attore svedese Anders de Wahl – ovvero come un «rendere la propria presenza fisica un materiale tenero e flessibile = plastico, che spontaneamente obbedisca al minimo cenno della volontà artistica, non solo al fine di realizzare “bei gesti” e poter contorcere a piacimento il proprio corpo in attitudini gradevoli d'ogni sorta».¹⁹

Più o meno nel periodo parigino in cui resta abbagliata dall'arte della Ristori, Signe Hebbe ha occasione di assistere pure a rappresentazioni di Ernesto Rossi (nelle parti di Shylock, Otello, Re Lear, Amleto)²⁰ e Tommaso Salvini, che indicherà come i più potenti interpreti tragici maschili.²¹ Nel 1869-1870, quando avrebbe cantato al teatro Bellini di Palermo, era stata verosimilmente aiutata da Ernesto Rossi nella preparazione della parte di Violetta nella *Traviata*. Ci si chiede se, anche per questo, secondo le ancora sentite categorie idealistiche dell'epoca, la sua interpretazione non fosse giudicata in generale «troppo forte» e realistica.²²

16. In seguito, Signe Hebbe avrebbe affermato: «io distinguo fra genio e talento, e non sopporto che col talento si colmino peculiarità che pertengono solo al genio. Jenny Lind, Ristori e Rachel erano geni – loro erano *grandi* attrici. Sarah Bernhardt è un grande talento, un'attrice molto *buona* e originale» (*Signe Hebbes Minnen*, cit., pp. 172 ss., 416).

17. Ivi, p. 426.

18. Ivi, pp. 206 ss.

19. Ivi, p. 442.

20. Si veda anche la nota 272 di LEWENHAUPT, *Signe Hebbe*, cit., p. 270.

21. Cfr. *Signe Hebbes Minnen*, cit., p. 416.

22. LEWENHAUPT, *Signe Hebbe*, cit., pp. 166-167.

L'artista svedese (che, da parte paterna, contava addirittura una nonna siciliana, Beata Tomalini) avvertiva notoriamente un certo sospetto per la cultura scenica tedesca, ma una sempre più netta propensione per la sensibilità artistica latina, che andò a riequilibrare in senso realistico ovvero del *réalisme coloré*, largamente ristoriano, il suo innato classicismo.²³ Peraltro, la Hebbe, nel 1869, perfeziona la sua tecnica, a Milano, con Francesco Lamperti, che lavorerà con sensibilità estrema sulla sua voce – a parere del maestro – «non molto forte ma simpatica e intonata come una campanella, anche [con una] bella pronunzia».²⁴ Lamperti era, dopo tutto, una sorta di sacerdote della tradizione lirica italiana e, sulla linea di Rossini, la sua scuola predicava: «*Ben* attaccare, *ben* respirare, *ben* pronunziare», privilegiando l'«appoggio», da cui, in definitiva, «dipende la carriera d'una artista».²⁵

Indubbiamente, dai suoi maestri italiani, pure in veste di pedagoga, Signe Hebbe ricavò soprattutto una strenua disciplina, che peraltro affiora proprio in un'altra lettera alla Ristori del 23 gennaio 1888,²⁶ nella quale polemizza severamente con i didatti «assassini di voce» e la superficialità di certi giovani cantanti, ricorrendo al disegno per enfatizzare spiritosamente la necessità di una misura estetica, nel canto, persino nell'apertura della bocca, a favore d'«un'articolazione netta e ferma» finalizzata alla «bellezza del suono» (fig. 2): «come posso insegnare la gestualità se non comprendo le parole, se la dizione è assurda?». L'unico metodo valido – conclude Signe Hebbe – resta quello degli italiani.

Adelaide Ristori tenne due tournée scandinave, nell'autunno del 1879 e del 1880,²⁷ che si prestano a complesse valutazioni. Soprattutto in Svezia, dal lato più appariscente, l'attrice fu senz'altro esaltata e onorata dal pubblico e dalla monarchia;²⁸ da un altro lato, fornì prospettica e problematica materia

23. «L'antico ideale di bellezza classico era fortemente radicato in Signe Hebbe e in fondo ella rigettava tutto ciò ch'era brutto. Ma realista moderna come pure era, non arretrava davanti al brutto se lo riteneva effettivamente necessario», osserva Inga Lewenhaupt, che vede comunque in una condivisa propensione alla plastica classica il primo motivo di sintonia tra l'artista svedese e la Ristori. La stessa cura ristoriana per i costumi fu di costante ispirazione per la sua discepola svedese (ivi, pp. 71, 179, 242-243). In particolare, su Signe Hebbe e il costume teatrale, si veda I. LEWENHAUPT, *What Shall I Wear?*, «Nordic Theatre Studies», 1988, 1, pp. 31 ss.

24. Cit. in *Signe Hebbes Minnen*, cit., p. 242.

25. Ivi, p. 241. Cfr. anche il citato *testamento* artistico della Hebbe (ivi, pp. 427-248), nel quale si ricordano gli insegnamenti del figlio Giuseppe.

26. La lettera è scritta in francese e si trova in MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*.

27. Si vedano i capp. I e II di F. PERRELLI, *Echi nordici di grandi attori italiani*, Firenze, Le Lettere, 2004 e *Herman Bang e Adelaide Ristori*, in *L'attrice marchesa*, a cura di A. FELICE, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 61 ss.

28. Cfr. qui nota 32.

a una letteratura interessata al tema della donna al bivio tra la sua posizione tradizionale (e romantica) e una prepotente liberatoria vocazione artistica, segnatamente nel campo del teatro;²⁹ sotto un ulteriore aspetto, le sue interpretazioni poterono essere considerate da taluni il colpo di coda di un'attrice ormai in declino,³⁰ comunque anche perché – alla luce del dilagante naturalismo (e, nell'opera, del wagnerismo) –, a quell'altezza temporale, lo stesso stile così consonante della Hebbe cominciava a essere stimato meno moderno.³¹

Intanto, al teatro Reale di Stoccolma, nel momento del congedo, nell'ottobre del 1879, il drammaturgo Frans Hedberg salutò con un discorso in francese la Ristori, mentre Signe Hebbe, commossa, reggeva una corona in suo omaggio.³² Di fatto, durante la sua presenza in Svezia, la Hebbe divenne un punto di riferimento per l'attrice italiana (che fu pure ospitata dall'amica a Helsingborg). Soprattutto, però, ella commentò la tournée ristoriana, pubblicando, nel novembre del 1879,³³ delle analisi dei ruoli presentati dalla Ristori, nelle quali affiora una peculiare sensibilità verso la scultura e la pittura storica.³⁴

Così, la Hebbe ritornò su *Medea*, parte nella quale «l'interesse non s'attenua mai un secondo; dal primo momento in cui entra in scena, [la Ristori] capta gli sguardi, quasi magnetica a ogni parola, ogni cenno, ogni gesto»; si resta catturati «dal potente, ricco, risonante organo vocale» dell'attrice «con la sua intonazione possente ed emozionante»; comprenderne la lingua non è indispensabile per la ricchezza dei mezzi espressivi naturalmente dispiegati; in

29. Cfr. E. HEGGESTAD, *Adelaide Ristori. Världstjärnan som ideal eller avskräckande exempel*, «LIR. Journal», 2015, 5 (15), pp. 74-86.

30. Il sovrintendente del teatro Reale di Stoccolma, Erik af Edholm, consegna ai suoi diari un'impressione abbastanza cinica del debutto ristoriano con *Medea*: «è un'orribile befana, ma recita come una bestia. La sua compagnia italiana è naturalmente scarsa, relativamente, ma non priva di scuola. La signora Adelaide Ristori fa naturalmente furore». Tuttavia, af Edholm troverà l'attrice «splendida» almeno nell'ultimo atto di *Elisabetta regina d'Inghilterra*, quand'è agonizzante (E. AF EDHOLM, *Mot seklets slutet*, Stockholm, Norstedts, 1948, pp. 146-147).

31. Cfr. LEWENHAUPT, *Signe Hebbe*, cit., pp. 197-198.

32. Cfr. *ivi*, p. 132, nonché – oltre a AF EDHOLM, *Mot seklets slutet*, cit., p. 147 – F. HEDBERG, *Vid skrifbordet och bakom ridån*, Stockholm, Albert Bonniers Förlag, 1908, pp. 161 ss. (che della tournée della «grande tragica» dà un sintetico, ma ossequioso resoconto). La Ristori fu insignnita, nel 1879, dal re della medaglia *Litteris et artibus*, e rievoccherà le acclamazioni e gli onori ottenuti in Svezia – oltre che nei suoi *Ricordi e Studi artistici* del 1887 (nuova ed. a cura di A. VALOROSO, Roma, Dino Audino, 2005, pp. 107 ss.) – proprio in una lettera alla Hebbe del 12 novembre 1901, giudicandoli indimenticabili «per la mente e il cuore» (cit. in svedese in *Signe Hebbes Minnen*, cit., pp. 214 ss.), e ancora, più incidentalmente, in una conversazione con A. HANFELT, *Hos Adelaide Ristori. För Idun*, «Idun», 1902, 5, pp. 68 ss.

33. Si veda, in questo stesso numero, la traduzione a cura di Giovanni Za.

34. Riportati in *Appendice* in LEWENHAUPT, *Signe Hebbe*, cit., pp. 303 ss.

particolare, «i gesti sono nobili e plastici» e, nell'insieme, l'interpretazione risalta come un vivido affresco pompeiano.

Quanto alla parte di Maria Stuarda, appare «ancor più naturale e imponente. Ci si sente più vicini all'infelice regina che alla Medea dell'antichità, che fin qui ci ha parlato solo attraverso il marmo», mentre ora ci si trova innanzi a «un olio di Guido Reni dai colori più ricchi e più caldi». Notevole la cura del costume storico, che si esalta anche nella *Maria Antonietta*, la cui scena in carcere s'ispira a un quadro di Paul de la Roche. Il dramma è da boulevard, «un genere per il quale la Ristori è troppo grande», pur riuscendo a rendere emozionante il ruolo penoso. Nel finale – «un vagare solitario fra le ombre della morte», senza consolazione alcuna – risulta insuperabile e toccante. Lo stile è forse addirittura più potente di quello esibito in *Maria Stuarda*: i tre primi atti sono acquerelli (o al limite oli di Boucher); i due ultimi pastelli in bianco e nero, ma «l'epilogo un capolavoro in marmo».

Nella parte ripugnante di Elisabetta d'Inghilterra, la Ristori va forse più ammirata perché recita contro la sua natura e la Hebbe ci rivela che l'interprete stessa trovava il personaggio greve. Tuttavia, la Ristori ne fa qualcosa di «vivido e compiuto» tanto da far perdere la cognizione di stare in teatro. Anche lo stile è diverso e dalla plastica l'attrice transita a tratti addirittura mascholini, pur non riuscendo a nascondere almeno il suo sorriso, che «talora irrompe come un raggio di sole, illuminando l'orribile figura, abbellendola persino in punto di morte». L'immagine del personaggio «si staglia con incredibile perspicacia come una pittura su vetro dai colori stridenti» e la scena dell'agonia è di uno «spaventoso realismo»: «“Hu, puzza di cadavere”, ha detto uno spettatore accanto a me. Era grandiosa, ma io la preferisco come Medea e Maria Stuarda, il bello a confronto col brutto». Accurati e magnifici costumi e scenografie, certo estremamente costosi.

Infine, *Lady Macbeth* (di cui la Ristori interpretava solo la scena 1 del v atto), recitata con «movimenti incerti e stranamente automatici, la voce monotona e afona, come in un sogno»: «Non era né dipinto a olio né scultura in marmo: era un'allucinazione».

In questi pezzi, nei quali ritorna il richiamo al «genio», si coglie la forte impressione dell'arte ristoriana sul pubblico, nella scala completa e graduata delle sue incarnazioni sceniche, attraverso un accostamento di effetti e ritmi contrastanti, di accorto bilanciamento di forma e dissipazione degli stili e degli equilibri. In una lettera del 7 febbraio 1880, la Ristori non poteva che ringraziare l'amica svedese per questi estesi e acuti «studi psicologici» delle sue interpretazioni, che reputava quanto di più approfondito la critica avesse formulato sulla sua arte.³⁵

35. Cit. in svedese in *Signe Hebbes Minnen*, cit., pp. 208-209.

C'è un ultimo aspetto (e abbastanza sorprendente) da evidenziare in questa non effimera amicizia dell'attrice italiana con Signe Hebbe: in virtù della mediazione dell'artista svedese, Adelaide Ristori andò molto vicino a interpretare un testo di Henrik Ibsen. Nel corso delle tournée scandinave, sulla stampa nordica, si cominciò ad accennare all'estremo interesse della Ristori per il ruolo di *Donna Inger di Østråt*, il dramma giovanile di Ibsen del 1854 (rielaborato vent'anni dopo), di cui esisteva una traduzione tedesca a stampa del 1877 di Emma Klingensfeld. Il copione cupo, intricato, largamente scribiano, avrebbe senz'altro consentito alla Ristori di esibire pittoreschi costumi del Rinascimento nordico e di dar vita a una donna di potere che, nei suoi maneggi, vede perire tutta la propria discendenza; insomma, un tipo psicologico sospeso fra Maria Stuarda e Medea.³⁶ Pur non avendo un rapporto diretto, la Hebbe coinvolse senza indugio Ibsen, che all'epoca viveva a Monaco, e, il 2 aprile 1880, scrisse alla cantante svedese, inviandole la versione tedesca del dramma, reperita peraltro assai affannosamente, e aggiungendo:

Quest'opera non è tradotta in italiano, ma non sarà difficile trovare in Italia un letterato, esperto della lingua tedesca. È un immenso piacere per me apprendere che ci sia la possibilità che *madame* Ristori voglia interpretare donna Inger. Ritengo che questo ruolo sia proprio adatto a lei e che lei possa mantenere il dramma in repertorio anche al di fuori dei paesi nordici.³⁷

Non sempre Ibsen aveva un rapporto fluido con i suoi interpreti³⁸ e, peraltro, attorno al 1891, avrebbe dichiarato di non avere mai «scritto parti per attori e attrici. Io ho scritto per descrivere destini umani, non per scrivere delle parti!».³⁹ La Ristori però stava evidentemente a sé anche per il burbero Ibsen, che alle spalle aveva già *Una casa di bambola* e presto avrebbe scritto *Spettri*, ma non trascurava mai riedizioni e allestimenti della sua prima produzione, che gli permettevano di penetrare nei mercati teatrali più difficili e remoti. All'epoca, in Italia, Ibsen era un autore sconosciuto e un suo testo, con protagonista la Ristori, certo l'avrebbe lanciato non solo sulla penisola, facendone brillare più che mai il nome anche sul continente.

Per qualche motivo, il sogno della Hebbe e di Ibsen, alla fine, non si concretò e la Ristori purtroppo non recitò mai il tragico personaggio di donna Inger.

36. Cfr. PERRELLI, *Echi nordici*, cit., pp. 66, 83.

37. H. IBSEN, *Skrifter*, a cura di V. YSTAD et al., Oslo, Aschehoug, 2005-2010, vol. xiv, pp. 38-39.

38. Proprio a proposito di *Donna Inger*, nel dicembre del 1874, Ibsen aveva inviato alla direzione del Christiania Theater una lettera piena di moniti severi sulla recitazione che, a questa altezza temporale, pretendeva realistica e scevra di declamazione (si veda IBSEN, *Skrifter*, cit., vol. xiii, pp. 208-209).

39. Cit. in L. Hov, *Med fuld natursandhed. Henrik Ibsen som teatermann*, København, Multivers, 2007, p. 185.



Fig. 1. Fotogramma del film *Fanny e Alexander* di Ingrid Bergman.



Fig. 2. Lettera di Signe Hebbe ad Adelaide Ristori, 23 gennaio 1888, (Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, *Fondo Adelaide Ristori, Corrispondenza*).

SIGNE EBBE

SU ADELAIDE RISTORI

traduzione di GIOVANNI ZA

La serie di rappresentazioni straordinarie di Adelaide Ristori in Svezia e i diversi allestimenti realizzati nella capitale sono il materiale della recensione sentimentale di Signe Ebbe sul lavoro dell'attrice italiana. Il testo che, per la prima volta, si presenta qui in traduzione dall'originale, si compone di una prima scrittura privata, una lettera spedita da Ebbe e sua madre Wendela risalente al 1856 e riportata nella monografia curata da Inga Lewenhaupt dedicata all'attrice e soprano svedese, e di una lunga, articolata e impetuosa recensione pubblicata il primo novembre 1879 su «Öresundsposten», quotidiano di Helsingborg, a sud del paese, nella regione della Scania. Nel suo lungo articolo, Ebbe passa in rassegna le interpretazioni di Medea (Legouvé), Maria Antonietta (Giacometti), Maria Stuarda (Schiller), Elisabetta I (Giacometti) e Lady Macbeth.

Entrambe le fonti si distinguono per la forte caratterizzazione partecipativa ed emotiva della Ebbe, il cui ritratto della Ristori insiste sia sulla capacità dell'attrice di adesione ai personaggi, sia sulla sua magnetica personalità, capace di operare uno sconfinamento tra realtà e rappresentazione. In questa dimensione sospesa tra i crismi della finzione e della verità, la Ristori appare, nelle parole di Ebbe, come soggetto che si interpenetra con i suoi personaggi, ne condivide la personalità, confonde le linee di separazione tra gli uni e gli altri, al punto che la soprano svedese appare apprezzare di meno il ruolo di Lady Macbeth perché moralmente abietto, in quanto la grandezza dell'attrice parrebbe quasi corrompersi per contaminazione con un personaggio ignobile. La scelta dell'assoluto realismo è lo strumento attraverso il quale si esaltano le qualità dell'attrice italiana; l'arte di Adelaide Ristori si esplicita nella grandezza della resa alla più atroce miseria, la recitazione della sofferenza per la sventura più grande: lì appare come un genio, nella condizione di più profonda disperazione esprime il massimo del suo potenziale artistico, e sulle scene finali di più alto pathos, si concentra la Ebbe. Ristori è per l'allieva svedese un modello, umano e artistico, e in questi documenti tale venerazione si coglie tanto più perché si consolida in un lasso di tempo molto ampio.

Il materiale restituisce dunque un quadro significativo non solo del valore dell'arte recitativa della Ristori secondo l'opinione di una sua devota allieva, ma allarga una prospettiva nuova e fertile sulla dimensione espressiva dell'attrice italiana e fissa, una volta in più, la sua importanza e le sue qualità nella storia del teatro dell'Ottocento [G. Za].

Doc. 1

Lettera di Signe Hebbe a Wendela Hebbe, 20 febbraio 1856, in *Signe Hebbes Minnen*, a cura di H. DIXELIUS-BRETTNER, Stockholm, Åhlén & Åkerlunds Förlag, 1919, p. 172.¹

Lei è proprio il genio più gigantesco! In quel ruolo trascende tutto quello che ho visto e sentito. Era vestita di un abito rosso fuoco, che tendeva un po' al giallo (*rouge d'Orange*), con un mantello blu e i suoi bei capelli castano chiari tenuti da una fascia porpora posta sulla fronte sotto i riccioli. Non si può lodarla abbastanza, lei è presente in tutta la rappresentazione, già, un'arcidiavola, come ha detto Sergel. Il suo profilo, la forma del capo, l'espressione del volto, tutto è meravigliosamente bello. Si può vedere come i suoi occhi, per esempio, si illuminino o si oscurino, per assecondare le passioni che deve esprimere. Può impiettrirsi di paura, può descrivere la gelosia in modo da, contemporaneamente, far rabbrivire di piacere o paura lo spettatore, ci si scioglie in lacrime quando esprime amore per i suoi bambini. La sua disperazione è così travolgente, così sconvolgente che si ride e si piange allo stesso tempo, si resta come confusi dai propri sensi; e poi, come sa essere supplice! Quando vogliono prenderle i bambini, – come li avvolge protettiva nel mantello e osserva i suoi persecutori come una leonessa il cacciatore, allo stesso tempo spaventata e furibonda; e le sue espressioni di vendetta! – Oh, non so descrivere come si infuria e ruggisce: “*Sangue!... Sangue!*”² Come si muove a tentoni, non sapendo in che modo potrà vendicarsi: come estrae il pugnale e assesta fendenti in aria e quasi con piacere osserva il sangue su di esso! – i suoi occhi diventano neri, gli angoli della bocca sono tirati giù e l'espressione diventa un crudele sogghigno. In una scena in cui si lancia contro la sua rivale per strangolarla, si gonfia visibilmente una grossa vena sulla fronte: non è più un essere umano, ma una tigre. Sembra sarebbe capace di morderla o farla a pezzi, se solo riuscisse a prenderla. Nell'ultima scena, dopo aver vanamente cercato di fuggire con un figlio in braccio e un altro per mano e aver ucciso tramite veleno la sua rivale, pugnala entrambi i suoi bambini. Non riesco a capire come faccia a portarli su di sé e a correre in quel modo. Quando poi il suo amante entra in scena e cerca i suoi bambini, il pubblico si divide mentre la osserva con il coltello in mano, pallida e macchiata di sangue, terrificante come un morto. Si vede come i capelli si attacchino sulla fronte e sulle guance, per quanto il suo portamento sia comunque meravigliosamente bel-

1. *Signe Hebbes Minnen* raccoglie testimonianze autobiografiche dell'attrice svedese. La data che lei riporta è tuttavia errata.

2. In italiano nel testo.

lo. L'amante chiede chi abbia ucciso i bambini e lei, scendendo per un gradino sulla scala, dice: "Tu",³ con una voce e un'espressione così spaventose da tremare di paura. Nello stesso momento cala il sipario. Il suo organo vocale è straordinariamente ricco e mutevole, può elevarsi sempre di più come un mare mormorante, è delicato, flessibile, a volte è un suono commovente e a volte può essere stridulo e affilato o ancora di nuovo profondo, energico, potente e seducente, ma sempre bello. Nelle scene più orribili, nelle più spaventose, non si spinge mai oltre la linea della bellezza, sempre bella nei gesti, nell'andatura, nell'espressione, anche quando suscita paura. Non avevo mai pensato che si potessero recitare drammi in questo modo, mai. Dicono che, per quanto si possa tornare indietro nella memoria, non ci sia mai stato nessuno, ad eccezione di Rachel, che abbia recitato come Adelaide Ristori. Solo guardarla mentre prende un bambino in braccio, o come lo accarezza o lo bacia, è notevole, come è protettiva e sensibile! Tutto di lei è straordinario, surclassa tutto quello che avevo sempre sognato, mi ha fatto venire i brividi. Non sapevo dove mi avrebbe portato, come avrei espresso il mio entusiasmo. Jenny Lind comunque resta ancora il mio ideale, l'Usignolo mi piace di più dell'Aquila. Ristori è anche più dolce che mai, come se volesse dire: non svegliate la Tigre. È così intensa, inquietante, appassionata. Rappresenta la scuola italiana, ove il "sentimento si alza e si abbassa su una scala di espressività convulsiva". Ma lei è grande!

Doc. 2

SIGNE EBBE, *Om Ristori*, «Öresundsposten», 1° novembre 1879, pp. 4-5.

Poiché è un evento di grande interesse per la nostra arte drammatica e la nostra nazione che la più grande attrice del mondo reciti in Svezia e poiché la nostra città non ha avuto la fortuna di poterla vedere e ascoltare, ai nostri lettori dovrebbe risultare gradita una descrizione, qui prontamente riportata, della sua personalità e delle sue interpretazioni artistiche nella capitale. Questa descrizione mostra piuttosto una competenza tanto grande quanto una brillante interpretazione e conoscenza del soggetto. Sarebbe così:

Ristori ha concluso qui le sue rappresentazioni straordinarie. Speriamo che le sue rappresentazioni abbiano lasciato una benefica influenza sull'arte e il gusto nella nostra città.

Ristori ha cominciato la sua serie con la *Medea* di Legouv , quella, nella sua totalit , scritta meglio – con l'eccezione di *Maria Stuarda* – tra le pièce in cui ha recitato qui. La sua rappresentazione del personaggio, magnifica dall'inizio alla fine, la sua recitazione efficace e autentica, il suo aspetto nobile e i costumi storicamente fedeli curati

3. Come nota 2.

da Ary Sheffer conferiscono al tutto una perfezione che solamente il genio, in associazione a studi assidui e svariate esperienze, è capace di raggiungere. Neanche per un secondo viene a mancare l'interesse; dal primo sguardo, quando lei entra in scena, capta gli sguardi, magnetica ad ogni parola, ogni cenno, ogni gesto, al punto che ci si dimentica completamente di dove ci si trovi – si vive e si soffre assieme a lei. Il suo energetico, ricco, armonioso organo vocale, con il suo tono potente e emozionante, – *car, elle a des accents qui vous arrachent le cœur, les entrailles!* – è musica e anche le sfumature, colorate variazioni della sua mimica e della sua recitazione, sono create così naturalmente, sono così rivelatrici ed espressive che si deve a malapena conoscere la lingua per comprendere cosa sta dicendo. I gesti sono nobili e plastici; tutta la sua rappresentazione pare così autentica e naturale che si pensa che non potrebbe essere fatta altrimenti e che sarebbe facile fare allo stesso modo, “Tutto ciò che è veramente grande è semplice”, dice Tegnér.

Il collo è giovanile, come le braccia graziosamente formate, persino le mani hanno espressività, anche nei movimenti, la bocca, con il suo magnifico sorriso, la meravigliosa profondità dello sguardo e la sua luminosità, il profilo come da cammeo, – soprattutto i tratti cesellati a completare l'immagine di una Medea del passato con le sue sofferenze tempestose, il suo amore e la sua vendetta. La sua figura tutta ricorda fortemente le pitture di Pompei che, ancora oggi dopo un millennio, appaiono di vivace, imperituro colore e bellezza.

Sembra che, come artista, con ogni ruolo tutto appaia più grande, non solamente per mezzo della sua versatilità e mutevole capacità espressiva, ma anche per mezzo del suo genio, per mezzo del fuoco interiore e dell'ispirazione, che la sollevano all'altezza del compito più difficile. Così appare in *Maria Stuarda*, se possibile ancor più naturale e imponente. Ci si sente ancora più vicini all'infelice regina che alla Medea del passato, che fino ad ora ci ha parlato solamente attraverso il marmo! Dall'inizio alla fine, non meno nella scena con Elisabetta, Ristori è stata grande, autentica e commovente; spaventosa in stato di collera, toccante nel suo dolore, così toccante che tutti coloro che hanno un cuore assieme a me si sarebbero sciolti nel pianto. Non mi sarei mai immaginata che un volto umano avrebbe avuto la capacità di assumere una espressione come la sua. Nell'ultimo atto, nel momento in cui il prete le dà l'assoluzione, quella espressività si rivela attraverso la luce che viene dalla sua anima tormentata e illumina ogni angolo del palcoscenico. Se si poteva dire che Medea assomigliava ad un affresco, allora *Maria Stuarda* è un dipinto ad olio di Guido Reni nei suoi colori più ricchi e più caldi. Per quanto riguarda l'aspetto, nel caso in cui si volesse parlare di qualcosa di importanza secondaria, allora si può dire fosse divinamente bello. I costumi, come per Medea, erano storicamente perfetti, madame Ristori insegna, come Talma – che non sopportava nessun anacronismo neanche nel minimo dettaglio –, a non fissare il giudizio su ciò che veste bene, ma su ciò che è autentico, cosa che è stata osservata per i costumi fantastici e storicamente fedeli di *Maria Antonietta*. Questo ha fatto sensazione da noi, che siamo abituati a tutte quelle piccole falsificazioni civettuole che sono state ora adottate, tradizionali al punto che un abito veramente storico e conforme all'epoca attrae recensioni negative. Abbiamo del resto avuto eccezionali

pittori di scene storiche e scultori, che avrebbero dovuto dire la loro sulla questione e che non avrebbero dovuto tentennare ad affermare la stessa posizione.

Il costume che indossa in prigione viene dal quadro di Paul de la Roche. Per quanto la pièce sia un'opera di teatro da boulevard, genere per il quale la Ristori è troppo grande e per quanto il ruolo sia troppo triste, è comunque nobilitata dalla Ristori fino a divenire qualcosa di intensamente coinvolgente. Nel primo atto è stata incantevole: allegra, frizzante, sempre piacevole e regale, dall'inizio alla fine. Nella scena con il principe, davanti a Simon, è meravigliosa e nell'ultimo atto surclassa tutto ciò che si è visto fino ad ora in quella direzione, bisognerebbe vederla in quel ruolo fosse anche solo per quella scena muta. La sua recitazione qui è stata tanto grandiosa quanto completamente diversa da Maria Stuarda, forse addirittura più energica. È straziante osservare la sua figura tormentata, consunta, di un pallore marmoreo mentre preme le mani sul petto ansimante in uno stato di totale angoscia, quando Samson vuole legarle le braccia e alla fine lei le mette sulla schiena. Oppure quando lui le accarezza i capelli grigi prima di tagliarli e tutte le forze vitali la abbandonano, la bella, aristocratica donna, sfiorata dalla mano del boia, che sprofonda annientata nella polvere. I suoi persecutori si avvicinano per sollevarla, ma prima che riescano a toccarla, lei volta il suo sguardo spettrale verso di loro: e la scena muta che segue è così grandiosa, così straordinariamente bella che dopo non ci si può pensare senza percepire un sentimento di dolore dalla testa ai piedi. Con il suo nobile profilo si gira verso i boia, barcollante sulle sue gambe si alza lentamente e cresce – cresce maestosamente una figura pietrificata del dolore, una statua di marmo – un cadavere! Muta scivola verso il patibolo, non tocca terra, il volto non cambia forma, è come se fosse scolpito nel marmo, l'espressione pietrificata poco alla volta si trasforma da agonia in irraggiungibile maestosità della morte. Non potrebbe soffrire di più, un insuperabile muro si oppone tra lei e tutto ciò che è terrestre.

Non si può far altro che percepire la più profonda compassione per questa donna infelice e abbandonata. Maria Stuarda muore circondata, per così dire, da un certo *reguardo*, un certo armamentario regale: signori di corte, amici che singhiozzano, connazionali, un prete cattolico – così importante per “*une fervente catholique*” – che le somministra la remissione dei peccati prima di salire al patibolo; al contrario Maria Antonietta è circondata solamente da volti di scherno, spogliata di tutta la bellezza imperiale, disprezzata, calpestata, ingiuriata e accusata dei delitti più gravi, privata di tutto. Neanche un amico, nessuno sguardo consolatorio ad accompagnarla, nessuno aveva il coraggio di mostrarle neanche compassione, questo la vita le era costata. Le venne negata la consolazione della religione, non le venne lasciata nessuna luce nell'oscurità che la circondava e in cui vagava solitaria tra le ombre della morte. Per questo la scena finale è così lacerante.

La Ristori-Maria-Antonietta non trae energia e coraggio da un'entità superna, ma prende questa forza proprio dal suo cuore tormentato che le permette (l'aiuta) ad andare avanti a testa alta sfidando i suoi boia e il suo stesso esile corpo (si racconta che gli attacchi epilettici venivano uno di seguito all'altro). Fredda, inaccessibile, avanza senza toccare terra poiché lei non viene meno, impressionante fino al punto che i suoi aguzzini ne sono annientati, scompaiono. La scena sembra vuota, si vede solo lei, è

come se fosse condotta da un potere invisibile: l'illusione è incredibile, agisce sulla fantasia e i nervi, come una allucinazione, sarà gigantesca. Per questo voglio vedere il Commendatore in *Don Giovanni*, con la musica di Mozart! Per concepire e eseguire una scena simile bisogna essere dei geni!

Come ho detto, Medea appare come un affresco, Maria Stuarda come un dipinto ad olio di Guido Reni, Maria Antonietta, nei primi tre atti, come un acquerello (o dipinto di Boucher), gli ultimi due in pastelli bianchi e neri, l'epilogo un capolavoro in marmo. Come ha detto Sergel, mettendo la mano sul petto dell'antica scultura marmorea di Endimione, "sta battendo", così io dico, quando vedo quel bianco, freddo petto, "non batte più, - è finita!". Quelli che possono rappresentare la vita e la morte in questo modo devono essere maestri dell'arte.

Forse la sua arte dovrebbe essere maggiormente ammirata nel ruolo ripugnante di Elisabetta, dal momento che è totalmente opposto alla natura sia interiore che esteriore della Ristori rappresentare ciò che è falso e non è nobile.

Non posso quindi essere d'accordo con coloro che affermano che questo ruolo è il migliore di Ristori. Lei stessa lo trova sgradevole e rozzo. Se mai può essere correttamente impiegata l'affermazione di Heine su Hugo "*il a la passion du laid*", allora deve essere usata per coloro che danno la precedenza all'Elisabetta di Ristori invece che alle sue altre creazioni. In ogni caso lei rende questa caricatura di donna qualcosa di così vivido e compiuto che ci si dimentica completamente di essere all'interno di un teatro e si immagina che tutto sia realtà. Per di più, qui, rispetto agli altri ruoli, lei è totalmente diversa nelle sembianze, espressioni facciali, atteggiamento, espressione vocale e gestualità. Le sue mani, calzate da guanti di cotone, non sono più condotte plasticamente, ma in modo mascolino, quasi senza cura, ma il tutto risulta così regale che fa impressione incondizionatamente. Si pensava fosse più difficile per la Ristori rappresentare il falso, ma lei trasforma il suo nobile volto in modo tale da diventare irriconoscibile: il sorriso solamente, quell'affascinante, dolce, trionfante e vincente sorriso non può essere bandito o mascherato, ma al contrario irrompe a volte come un raggio di sole e illumina l'orribile figura di Elisabetta, abbellendola persino nel momento della morte. Gli allestimenti e i costumi erano sfarzosi, completamente fedeli e di grandissimo valore. Malgrado questa bizzarria, i capelli rossi fuoco e lo sguardo ingannatore, questa donna resta interessante e cattura l'attenzione fino al punto che non la si perde di vista neanche per un secondo. Tutti i propri sensi si concentrano su di lei, si pensa di non avere abbastanza occhi e orecchie, ragione e sentimento per apprezzare correttamente e penetrare quella figura. L'attenzione cresce e si rafforza ulteriormente per non perdere un'espressione del viso, un gesto, una parola. Falsa, vanitosa, un po' ridicola e comunque spaventosa, desiderosa di adulazione e sensuale, comunque troppo intelligente per compromettersi, poiché lascia sempre la ragione dominare il sentimento. Ambiziosa, spietata e furiosa come una tigre, la sua figura risalta con un'incredibile chiarezza, come un dipinto su vetro dai colori stridenti. Quanto entra in scena nell'ultimo atto, vecchia e con passo incerto e con la corona sulla testa tremante, sembra allo stesso tempo comica e terribile nella sua rabbia impotente. È così credibile quando con entrambi i pugni colpisce una volta ancora il

tavolo, e poi il bracciolo della sedia e ancora le spalle dei suoi ministri, che è difficile comprendere come Ristori-Elisabetta possa recitare, tra gli altri personaggi, Maria Stuarda, Maria Antonietta come fa lei. Si attacca alla vita e allo sfarzo con rabbia impotente, è vestita in modo eccessivo con un mantello viola ed ermellino che rendono tra i tanti orpelli le rughe ancor più terrificanti. Quando comincia l'agonia e il suo sguardo agonizzante sembra osservare i minacciosi fantasmi del suo sacrificio, lei è così spaventosa che si può a malapena sostenere la sua vista. Ci si pietrifica dalla paura. Malgrado questo, quando il ricordo di Esfer [Essex *n.d.r.*], mai dimenticato e da lei ucciso, la porta a piangere, non si può evitare di sentire compassione per il mostro. Il suo cuore aveva comunque un punto debole: quel ricordo di gioventù, una ferita che anche nell'imminenza della morte, sanguina allo stesso modo, potente e inarrestabile. Questo dimostra che anche questa donna spaventosa aveva sentimenti e soffriva. Non era vigliacca, ma coraggiosa anche in punto di morte. Lottò persino contro tutti i suoi padroni e superiori. Strattona i suoi lunghi capelli e dice trionfante: "Non c'è uno bianco tra i miei capelli d'oro"⁴. L'agonia è rappresentata con uno spaventoso realismo. Durante gli ultimi sussulti di morte e con il volto, le labbra e gli occhi allo spasimo, si solleva e pone la corona sul capo tremante. Il braccio destro si alza su e giù, la bocca si deforma, lo sguardo si spegne e il volto assume poco per volta la terribile calma della morte. "Ah, puzza di cadavere!" ha detto una persona accanto a me. Lei è stata magnifica, ma la preferisco come Medea e Maria Stuarda, il bello al confronto col brutto.

Già il vestito bianco, che cade in tante pieghe, fornisce qualcosa di spirituale al suo essere. I movimenti, incerti [di Lady Macbeth *n.d.r.*] e stranamente automatici, la voce monotona e cupa, come in un sogno, qualcosa di bianco attorcigliato attorno al capo e al volto biblico, gli occhi immobili e spalancati, i passi malfermi e incerti, i sospiri, che a fatica cercano di uscire dal petto vuoto e che dall'inizio non si sa se vengano dal sottosuolo o dal cielo, i tratti del volto completamente senza espressione. Ogni cosa rende l'intera esperienza come una visione, era un'allucinazione.

Questo movimento costante, brancolante, così dolorosamente ostinato quando cerca di pulire il sangue dalle sue mani, l'infinito, inimitabilmente affettato e altero disprezzo con il quale, nel sogno, lei convince il suo titubante complice: "Vergogna, milord, un soldato spaventato?", mentre poi aggiunge "Chi poteva credere che quel vecchio avesse così tanto sangue?" "Oh", dice con un rantolo, "qui c'è puzza di sangue, tutti i profumi di Arabia non potrebbero pulire questa mano!" e quando crolla "Bussano alla porta, presto, *al letto, al letto!*"⁵.

Quel canto è la disfatta ultima, altrimenti dove altro questa infelice anima vagabonda potrebbe trovare pace? Non ci si stupisce dell'esclamazione della damigella d'onore: "Non voglio portare il tuo cuore nel mio corpo, anche se fosse coperto di porpora e oro!" Questo non è dipinto ad olio o scolpito nel marmo. È stata un'allucinazione!

4. In italiano nel testo.

5. In italiano nel testo.

MATTEO PAOLETTI

«IL PIÙ EFFICACE COOPERATORE DEI NEGOZI
DIPLOMATICI»? ADELAIDE RISTORI
E IL CONTE CAVOUR

Quando si riflette intorno al complesso rapporto tra teatro e potere nella scena italiana dell'Ottocento, uno dei documenti centrali è la lettera che Cavour invia ad Adelaide Ristori il 20 aprile 1861: il primo ministro dell'appena proclamato Regno d'Italia si rammarica che l'attrice, durante la sua recente tournée in Russia, non abbia «convertito» alla causa italiana il ministro degli Esteri dello zar, ma confida che il «patriottico apostolato» possa continuare in Francia, facendo di lei «il più efficace cooperatore dei negozi diplomatici».¹ La lettera diventa pubblica ben prima dell'inclusione nell'epistolario cavouriano (1884)² e nei *Ricordi e studi artistici* (1887):³ fin dagli anni Settanta la storiografia risorgimentale vi legge l'inevitabile approdo di un'attrice che fin dalle prove giovanili «era già uno degli idoli sollevati dalla Rivoluzione per raccogliere e sollevare le masse popolari»,⁴ posta nella maturità al servizio della politica estera di Cavour. Il rapporto Ristori e Cavour suscita curiosità ampie, dalla slavistica⁵ agli studi di relazioni internazionali, che con un gusto talvolta anedddotico

1. Lettera di Cavour ad Adelaide Ristori, Torino, 20 aprile 1861, Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, *Fondo Adelaide Ristori* (di seguito MBA, *Fondo Ristori*), *Corrispondenza*, b. 34; pubblicata in C. CAVOUR, *Epistolario*, a cura della Commissione nazionale per la pubblicazione dei carteggi del conte di Cavour, Bologna, Zanichelli (poi Firenze, Olschki), 1962-2012, vol. XVIII, pp. 948-949.

2. Cfr. *Lettere edite ed inedite di Camillo Cavour raccolte ed illustrate da Luigi Chiala*, Torino, Roux e Favale, vol. IV, 1884, pp. 219-220.

3. A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, Torino, Roux & C., 1887, p. 317.

4. *Memorie documentate per la storia della rivoluzione italiana raccolte da Paolo Mencacci*, Roma, Mario Armanni, 1879, vol. I, n. 1, p. 137. Lo storico sostiene perfino che Ristori sia stata determinante per il riconoscimento del Regno d'Italia da parte di Russia e Prussia, nel 1862.

5. Cfr. P. CAZZOLA, *Dei rapporti diplomatici tra Russia e Piemonte e di una intervista di Adelaide Ristori (1856-1861)*, «Studi piemontesi», XL, 2011, 1, pp. 161-168. A dispetto del titolo, il breve contributo si concentra perlopiù sulla descrizione delle relazioni sardo-russe nei tardi anni Cinquanta, con un'interessante rassegna di fonti storiografiche russe. Le lettere di Ristori a

trovano nella missiva la conferma delle «forti simpatie nella società russa verso l'Italia». ⁶ Ancora oggi, in ambito teatrologico, la lettera è interpretata come l'emblema del mutamento di prospettiva tra Risorgimento e Unità, quando lo Stato chiede all'attore «un'opera di fiancheggiamento [...] non più nella misura diretta e immediata dei tempi eroici della lotta armata, ma nei modi più sottili e dissimulati della partita diplomatica». ⁷

Se è evidente che l'ammirazione suscitata da Ristori su platee e teste coronate ha rappresentato un elemento di prestigio sia per il nascente Stato nazionale ⁸ sia per un più ampio consolidamento dell'idea di 'italianità' all'estero, ⁹ assai più complesso è comprendere se tale fascinazione sia stata in qualche misura l'esito di un consapevole indirizzo di politica estera. A partire da documentazione in larga parte inedita conservata presso il *Fondo Adelaide Ristori* del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, il presente lavoro intende collocare il rapporto tra Cavour e Ristori nell'ambito delle relazioni internazionali di metà Ottocento, tentando di comprendere se l'indubbia influenza esercitata dall'attrice possa configurarsi come una vera e propria azione di diplomazia culturale. ¹⁰

1. *La corrispondenza Ristori-Cavour nel contesto delle relazioni diplomatiche italo-russe*

Rispetto all'intenso rapporto epistolare con Dom Pedro II del Brasile (circa duecento lettere dal 1869 al 1891), ¹¹ lo scambio con Cavour potrebbe sem-

Cavour, già edite, sono ridotte a una mera curiosità, presentata come segue: «qui non rimane che introdurre, nella "grande storia", un episodio peraltro degno di memoria» (ivi, p. 165).

6. F. CHABOD, *Storia della politica estera italiana dal 1870 al 1896*, Bari, Laterza, 1951, vol. I, p. 468.

7. E. BUONACCORSI, *Tommaso Salvini e il Risorgimento*, in *Tommaso Salvini. Un attore patriota nel teatro italiano dell'Ottocento*, a cura di E. B., Bari, Edizioni di Pagina, 2011, p. 39.

8. Cfr. A. VALOROSO, *Adelaide Ristori e lo specchio della scrittura*, Roma, Carocci, 2022, pp. 31-52.

9. Cfr. *Italian Opera in Global and Transnational Perspective: Reimagining Italianità in the Long Nineteenth Century*, a cura di A. KÖRNER e P.M. KÜHL, Cambridge, Cambridge University Press, 2022.

10. La diplomazia culturale è l'area della diplomazia pubblica delegata dai governi ad agenzie o istituzioni culturali (J.M. MITCHELL, *International Cultural Relations*, Londra, Allen & Unwin, 1986). L'influenza può invece essere svincolata da una *agency* statale (H.D. LASSWELL e A. KAPLAN, *Power and Society: A Framework for Political Inquiry*, New Haven, Yale University Press, 1950). Negli ultimi anni il dibattito si è polarizzato intorno al concetto di *soft power*, ovvero l'influenza veicolata da cultura e valori che nello scenario post guerra fredda avrebbero sostituito il *hard power* degli eserciti e delle leve macroeconomiche (J.S. NYE, *Soft Power: the Means to Success in World Politics*, New York, PublicAffairs, 2004). A dispetto del crescente successo anche in ambito teatrologico, chi scrive riterrebbe opportuna un'ampia riflessione sull'uso anacronistico di *soft power*, al quale è quindi preferito, in questa sede, il più generico 'influenza'.

11. Cfr. A. VANNUCCI, *Uma amizade revelada: correspondência entre o Imperador Dom Pedro II e Adelaide Ristori, a maior atriz de seu tempo*, Rio de Janeiro, Edições Biblioteca nacional, 2004.

brare poca cosa: cinque documenti limitati al periodo gennaio–giugno 1861, di cui due scritti di poche righe.¹² Eppure, in un *corpus* tanto ristretto, spiccano pezzi decisamente eccezionali: una lunga e dettagliata relazione¹³ in merito all’incontro avuto a San Pietroburgo con Aleksandr Michajlovič Gorčakov (1798–1883), ministro degli Esteri dello zar, e la risposta di Cavour a quel rapporto, ovvero la ben nota lettera del 20 aprile 1861 che sancisce il «patriottico apostolato» dell’attrice. Completa il quadro uno scritto inedito, presumibile risposta alla chiamata cavouriana (fig.1):

se veramente crede che la mia povera opera possa in qualche modo essere utile alla nostra patria, non manchi d’ approfittarne con la più illimitata fiducia e se non avrò l’eloquenza dell’apostolo mi reputo a nessuno seconda nell’esprimere l’amore e la fede nella nostra santa causa. Per carità liberi presto la povera schiava Venezia. Per carità liberi presto la nostra povera Roma... Gliene sarà grata l’Italia, la stessa Francia... compreso l’Eminentissimo Gayon che risparmierà la spesa di banquets per la Regina di Napoli. Scherzi a parte avrei ben voluto che lei avesse potuto godere della gioja che universalmente si è qui provata per il nuovo trionfo della sua politica per vedere aggruppati attorno all’alta Sua intelligenza tutte le grandi potenze della nazione.¹⁴

Evidente è la sorpresa di Ristori per l’inedito ruolo prospettato da Cavour. Se infatti le relazioni tra diplomazia e teatro hanno radici nel Rinascimento e si riflettono nella configurazione stessa del linguaggio diplomatico,¹⁵ l’uso scoperto di una Grande attrice come strumento di influenza, da parte di una personalità politica di primo piano, rappresenta indubbiamente una novità per il panorama delle relazioni internazionali riconfigurate dopo il Congresso di Vienna. A questo proposito, è bene sottolineare come la sterminata documentazione cavouriana contenga riferimenti assai scarsi ad artisti del palcoscenico: se si considerano le circa 15.600 missive dell’epistolario, comprese tra il 1815 e il 1861, le ricorrenze riferite al mondo teatrale sono poche decine, significativamente concentrate nel biennio 1860–1861. Gli unici nomi a figurare negli anni precedenti sono quelli di Giuseppe Verdi (dal 1857)¹⁶ e quello

12. Il 4 gennaio Cavour risponde a una lettera dell’attrice (andata perduta) rassicurandola sul proprio stato di salute (CAVOUR, *Epistolario*, cit., vol. XVIII, p. 37). Il 5 giugno Ristori telegrafa al capezzale del primo ministro, che morirà il mattino successivo (ivi, p. 1183).

13. Cfr. ivi, pp. 858–861.

14. Minuta di lettera di Adelaide Ristori a Cavour, s.l. [Parigi], s.d. [maggio 1861], MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*, b. 39.

15. Cfr. E.R. WELCH, *A Theatre of Diplomacy: International Relations and the Performing Arts in Early Modern France*, Philadelphia, Penn Press, 2017; R. CASILLO e J.P. RUSSO, *The Italian in Modernity*, Toronto, University of Toronto Press, 2017.

16. Cfr. CAVOUR, *Epistolario*, cit., vol. XIV, p. 485.

della stessa Ristori, annotato nel diario del 8 aprile 1856, quando Cavour assiste a Parigi al trionfo di *Medea*.¹⁷ Eppure, nei turbolenti mesi che precludono all'Unità, i riferimenti alla scena teatrale si moltiplicano, sebbene spesso per motivi politici: il drammaturgo Felice Govean compare in relazione ai rapporti con Garibaldi,¹⁸ mentre Gustavo Modena è citato in una lista di mazziniani da espellere dai territori sardi.¹⁹ Un altro fronte è quello dell'ordine pubblico. Quando gli si riporta il «gran disordine al teatro S. Carlo per l'inno di Garibaldi»,²⁰ Cavour prima invita all'azione («I disordini che si ripetono ai teatri e che non si reprimono mai, sono deplorabili»)²¹ e poi comunica l'arrivo a Napoli di un interprete a lui gradito:²²

Le raccomando Ernesto Rossi, che le recherà questo foglio: conoscerà probabilmente questo distinto artista, che primo sulle scene italiane seppe interpretare Shakespeare. Intende di esercitare a Napoli l'arte sua col rappresentare i capi-d'opera dei tragici d'oltralpe, per migliorare il gusto degli ammiratori di Pulcinella.²³

Cavour scrive poi a Rossi chiedendogli, sostanzialmente, di fungere da informatore.²⁴ Nello stesso periodo, invita Giuseppe Verdi ad accettare una nomina che «contribuirà al decoro del Parlamento dentro e fuori d'Italia».²⁵ Rispetto a queste variegate esperienze, il «patriottico apostolato» di Adelaide Ristori realizza un deciso scarto, dovuto al contesto stesso in cui si realizza: la partenza dell'attrice per la Russia, nell'autunno del 1860, coincide con la rottura delle

17. Cfr. C. CAVOUR, *Diari (1833-1856)*, a cura di A. BOGGE, Roma, Ministero per i Beni Culturali Ambientali, 1991, p. 720. Nel gennaio del 1856 Cavour e altri membri del Governo avevano assistito a una recita di *Fedra* di Racine al Carignano.

18. Cfr. CAVOUR, *Epistolario*, cit., vol. XVIII, pp. 285-286, 293-294.

19. Cfr. ivi, vol. XVII, pp. 3006-3007. Sull'impegno politico di Modena, cfr. C. MELDOLESI, *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, Roma, Bulzoni, 1971; A. PETRINI, *Gustavo Modena. Teatro, arte, politica*, Pisa, ETS, 2012.

20. CAVOUR, *Epistolario*, cit., vol. XVII, p. 2949.

21. Ivi, p. 2964.

22. La pubblicistica ottocentesca si sofferma su una lettera di apprezzamento inviata da Cavour in seguito a una rappresentazione di *Otello* (E. MONTAZIO, *Ernesto Rossi. Cenni biografici*, Trieste, Lloyd austriaco, 1865, p. 28), che però non compare nell'epistolario cavouriano.

23. CAVOUR, *Epistolario*, cit., vol. XVIII, p. 323. La lettera è indirizzata al luogotenente di Napoli Costantino Nigra.

24. Cfr. ivi, p. 326.

25. Ivi, p. 105. Oltre all'indubbio prestigio internazionale, la proposta potrebbe rientrare in un quadro politico più ampio. Pochi mesi prima, infatti, in occasione della campagna militare nel Mezzogiorno, lo stesso Verdi insieme a Ricordi e ad altri esponenti dell'industria musicale aveva indirizzato a Cavour una lettera nella quale richiedeva l'estensione ai territori recentemente annessi della legge sarda sulla proprietà letteraria e industriale del 1855 (cfr. ivi, vol. XVII, p. 2605).

relazioni diplomatiche con il Regno di Sardegna. Il 19 ottobre 1860, a seguito della deposizione di Francesco II di Borbone, il Gabinetto imperiale richiama la legazione a Torino; il 22 ottobre, la legazione sarda a San Pietroburgo è richiamata in patria. In questo scenario altamente problematico, le compagnie teatrali continuano comunque a varcare i confini. E la prima tournée in Russia di una celebrità italiana internazionalmente riconosciuta – ammirata, tra gli altri, da Lev Tolstoj²⁶ non avrebbe potuto che giovare ai rapporti bilaterali, mitigando quel sentimento antiitaliano che, secondo la legazione in Russia, «*même dans l'intimité l'opinion publique se développe de plus en plus*».²⁷ Cavour affida così ad Adelaide Ristori la missione di «convertire» alla causa italiana il ministro degli Esteri russo Gorčakov, che scopriamo in archivio essere una vecchia conoscenza dell'attrice. Così scriveva Ristori all'ambasciatore di Russia nel 1858:

Pour confirmer à votre Excellence combien je suis fière des applaudissements que j'ai obtenus de S. E. M. le prince Gortjakoff et de l'élite de la société de Varsovie, je viens demander à votre Excellence la faveur d'obtenir plus encore la présence S.A.I. le Prince Constantin dans une de mes représentations. En briguant cet honneur, je tiens à établir que s'il m'a été impossible de jouer jusqu'ici devant un Prince de votre famille Impériale, je serais bien heureuse de trouver l'occasion de prononcer à la Cour de Russie le prix que j'attache aux suffrages de leurs Augustes Majestés l'Empereur et l'Impératrice.²⁸

Cavour si inserisce quindi in un interesse vivo dell'attrice. È probabile che il primo ministro investa Ristori dell'incarico durante un incontro privato a margine delle recite al teatro Carignano (27 e 28 novembre 1860), le ultime in patria prima della partenza per San Pietroburgo.²⁹ Cavour colse un'occasione fortunata. A quell'altezza cronologica, infatti, Ristori si sarebbe già dovuta trovare in viaggio per la Russia e soltanto i continui rinvii della corte imperiale, dovuti al lutto per la morte dell'imperatrice vedova Alexandra Feodorovna, l'avevano costretta a cambiare i propri piani. Spiega l'attrice:

26. Lo scrittore assiste a una recita di *Mirra* nel 1857, durante il suo soggiorno a Parigi, annotando nel proprio diario: «sono andato a vedere Ristori: un movimento poetico vale cinque atti di menzogna» (L. TOLSTOJ, *Polnoe sobranie sočinenij*, Mosca, Edizioni di Stato, 1937, to. XLVII, p. 121, citato in P. CAZZOLA, *L'Italia dei russi tra Settecento e Novecento*, Moncalieri, Centro Interuniversitario di Ricerche sul Viaggio in Italia, 2004, vol. II, p. 81).

27. CAVOUR, *Epistolario*, cit., vol. XVIII, p. 2251.

28. Lettera di Adelaide Ristori all'ambasciatore di Russia, s.l., s.d. [marzo 1858], MBA, Fondo Ristori, *Corrispondenza*, b. 21.

29. L'itinerario prevede una tappa a Parigi per firmare il contratto per la *Béatrix ou la madone de l'art* di Legouvé (cfr. lettera di Adelaide Ristori a Carlo Balboni, Parigi, 1° dicembre 1860, MBA, Fondo Ristori, *Corrispondenza*, b. 32).

alla fine abbiamo ricevuto il dispaccio da Pietroburgo, che andremo in scena il dì 11 nostro. Per noi è una perdita di quasi 30,000 franchi. Senza contare i regali che avrei avuti. [...] Così abbiamo progettato di fare ancora 9 recite un po' in qua e un po' in là, ed il 29 partire definitivamente pel nostro ghiacciato destino [...]. Lunedì do *Giuditta* alla Scala, a titolo di serata di beneficio, e la metà che spetterebbe a me la do all'emigrazione veneta. Mercoledì penso alla Scala, darò la *Didone abbandonata*, decorato come un gran spettacolo straordinario. Poi andremo forse in Alessandria, poi credo ci combineremo cogli'impresarij Marzi per fare al Carignano di Torino *Fedra* e *Stuarda* il 27 e 28, così il 29 saremmo proprio sul luogo della partenza.³⁰

Nonostante l'inclusione un po' abborracciata delle date torinesi, le recite favorirono con ogni probabilità il contatto con Cavour e l'attribuzione del singolare incarico.

2. La missione alla corte dello zar

Adelaide Ristori giunge a San Pietroburgo al termine di un viaggio avventuroso e «pieno d'inconvenienti» (fig. 2),³¹ privo di credenziali diplomatiche.³² Il 13 dicembre è in scena con *Medea*. Le lunghe lettere inviate a familiari e amici descrivono l'entusiasmo generale per la prima tournée in Russia dell'attrice («La Compagnia è contentissima di questo soggiorno, e spendono come a Parigi»),³³ l'enormità degli incassi,³⁴ la rigidità del clima («Oggi abbiamo 24 gradi di freddo, ma sulla Neva 30!»),³⁵ i condizionamenti della moda («Il nojoso è la vita di società. Con le pelliccie non puoi mai vestirti»),³⁶ gli eccessi dei

30. Lettera di Adelaide Ristori a Carlo Balboni, Milano, 14 novembre 1860, ivi.

31. Cfr. Lettera di Giuliano Capranica a Bartolomeo Capranica, San Pietroburgo, 12 dicembre 1860, ivi.

32. La circostanza è confermata dall'intoppo al *Bureau des étrangers* di San Pietroburgo, che blocca i passaporti della compagnia prima della partenza. Cfr. lettera di Domenico Picchiottino a Giuliano Capranica, San Pietroburgo, 20 febbraio 1861, ivi, b. 33.

33. Lettera di Adelaide Ristori a Carlo Balboni, San Pietroburgo, 11 gennaio 1861, ivi, b. 33.

34. «Gli interessi vanno sempre benone. Il meno ora che si faccia seralmente, compreso l'abbonamento, sono 10.000 franchi e ciò succede quando si danno dei benefizi in altri teatri, o ve ne sono troppi aperti, o fa troppo freddo» (lettera di Adelaide Ristori a Carlo Balboni, San Pietroburgo, 25 gennaio 1861, ivi).

35. Ibid. Le temperature sono espresse in gradi Réaumur, pari rispettivamente a -30 e -37.5°C.

36. Lettera di Adelaide Ristori a Carlo Balboni, San Pietroburgo, 11 gennaio 1861, cit. Il tema è particolarmente sentito: «il nojoso è la toilette che devi fare per uscire! Non sei mai ben vestito. Prima bisogna mettersi le calosce, che sono d'un genere ben diverso dalle nostre; Poi,

comprimari.³⁷ Non mancano le riflessioni su un paese ricco di contrasti, «con la miseria che vi regna – con le continue feste che vi sono, e che ad altro non valgono che a guastare gli intermezzi teatrali».³⁸ Quello che manca, in questi scritti, è qualsiasi riferimento alla missione assegnata da Cavour. L'esito della tournée è clamoroso³⁹ e smentisce i timori per il montare di un sentimento antiitaliano:

Che posso dirti?! Al detto di tutti, dalle belle epoche di Mario e Grisi⁴⁰ in poi, non s'è mai veduto una folla simile, un tal fanatismo, una serata così brillante. 15 mila franchi d'incasso – chiamata fuori 33 volte! Presentata di bouquets superbi di 200 fr. cadauna e di corone d'alloro magnifiche venute da un luogo più lontano di Mosca, non essendovene qui affatto, per cui era una rarità. Regali nessuno! Qui li danno che a quelli artisti ignoti. Servono ai loro concerti particolari, e per non pagarli col denaro [...] e molti poi li hanno con altri mezzi – Mi presentarono un superbo album con entro il Teatro Maria [Mariinskij] dipinto e la sala del Palazzo dove declamai il Dante a profitto delle serate gratuite e dove fui incoronata – quindi una quantità di composizioni poetiche di tutti i primarj poeti di Pietroburgo, con le traduzioni in francese a parte. Esse sono magnifiche e tutte piene di auguri e voti pel mio paese che gode qui grandi simpatie.⁴¹

La scelta del repertorio è pianificata attentamente, in modo da garantire affluenza piena e costanti ovazioni.⁴² Il perdurare del lutto imperiale, però,

uno scial – poi la pelliccia – poi il cappuccio – e quando vai a far visita ad un pranzo, bisogna che tu calcoli il tempo che ti ci vuole per spogliarsi di tutti quelli impicci» (Lettera di Adelaide Ristori a Carlo Balboni, San Pietroburgo, 25 gennaio 1861, cit.).

37. «V'è da spendere molto e poco. V'è del vino da un rublo la bottiglia e ve n'è da 50 e 45 copechi, ossia soldi, ed un rublo è 100 copechi – noi beviamo, e ne siamo contenti, di quelli di 50 cop. perché il nostro s'è finito – i due Majeroni invece lo bevono di un rublo, e lo trovano una porcheria. Giuliano fa stirare le sue camicie da una prima stiratrice a 65 centesimi; i Majeroni ad un franco l'una! E via di questo passo! Sono gente che finiranno alla miseria» (lettera di Adelaide Ristori a Carlo Balboni, San Pietroburgo, 1° febbraio 1861, cit.).

38. Lettera di Adelaide Ristori a Carlo Balboni, San Pietroburgo, 11 gennaio 1861, cit. Proprio in quelle settimane Alessandro II emana la *Riforma emancipativa* che abolisce la servitù della gleba.

39. M. LENZI, *L'istrione iperboreo. Le figurazioni sceniche di Adelaide Ristori e Ernesto Rossi nel prisma della critica russa contemporanea (1860-1896)*, Pisa, ETS, 1993.

40. I cantanti Giovanni Matteo De Candia, detto Mario, e Giulia Grisi, protagonisti a San Pietroburgo dal 1850 al 1853.

41. Lettera di Adelaide Ristori a Carlo Balboni, San Pietroburgo, 1° febbraio 1861, cit.

42. «Lunedì darò una recita straordinaria, cioè fuori d'abbonamento, al Teatro Michel [Mikhailovskij] con la *Locandiera*. Il nostro è troppo vasto per una commedia di Goldoni. Ieri sera feci *Fedra*, e dopo la Tragedia mi chiamarono fuori 16 volte!» (lettera di Adelaide Ristori a Carlo Balboni, San Pietroburgo, 25 gennaio 1861, cit.).

impedisce all'attrice di esibirsi a corte. L'archivio è costellato di lettere del Consigliere di Stato e Ciambellano Nikolay Vladimirovich Adlerberg (1819-1892), che continuamente istruisce la primadonna sul protocollo, pianificando incontri inevitabilmente destinati a non realizzarsi. Soltanto a metà febbraio, dopo oltre due mesi in Russia, Ristori riuscirà a recitare a corte. Ironizza l'attrice:

Ebbi l'invito di andare a Corte venerdì prossimo e declamerò la *Pazza* e la scena del 3° atto di *Maria Stuarda* [...] ma in abito da attrice a lutto per esservi l'ombra dell'idea di teatro. Figurati che gusto! Hanno scelto i pezzi da loro, per cui non vi fu da ridire. Per questo concerto, mi tocca far l'ultima Sabato e partire quindi Domenica arrivare a Mosca Lunedì mattina per recitare Lunedì sera *Giuditta*. Vedi che sorta di imbarazzo.⁴³

In attesa di incontrare lo zar, l'attrice frequenta con successo gli ambienti aristocratici e diplomatici, che le tributano onori e incontri di primo piano.⁴⁴ In occasione di un pranzo con gli ambasciatori di Francia e di Spagna, l'intendente dei teatri e alcuni esponenti della nobiltà russa, Ristori fa persino la conoscenza del «famoso Conte Nesselrod»,⁴⁵ ovvero Karl Robert Nesselrode, già ministro degli Esteri dell'Impero russo dal 1816 al 1856 e tra i promotori del Congresso di Vienna. Finalmente, prima di partire per Mosca («ove m'attendono 30 gradi di freddo, e molti denari»),⁴⁶ Ristori riceve l'invito del principe Gorčakov, il quale prega «Monsieur le Marquis et Madame la Marquise Del Grillo de lui faire l'honneur de venir passer la soirée chez lui»⁴⁷ (fig. 3). Secondo il resoconto di Ristori, gli incontri con il ministro degli Esteri sarebbero stati almeno due e con modalità tutt'altro che protocollari.⁴⁸ Il contenuto degli incontri è descritto nella citata lettera del 4 aprile. Al netto dell'enfasi, assai distante da un rapporto di ambasciata, l'attendibilità del racconto è dubbia. Giuliano Capranica pronuncia una sola battuta e poi esce di scena, per lasciare

43. Lettera di Adelaide Ristori a Carlo Balboni, San Pietroburgo, 1° febbraio 1861, cit.

44. Tra le carte Ristori figurano anche alcune lettere in cirillico corsivo, contenenti encomi o richieste di aiuto. Ringrazio Svetlana Issaeva per la trascrizione e la traduzione.

45. Lettera di Adelaide Ristori a Carlo Balboni, San Pietroburgo, 11 gennaio 1861, cit.

46. Lettera di Adelaide Ristori a Carlo Balboni, San Pietroburgo, 25 gennaio 1861, cit.

47. Lettera di Michajlovič Gorčakov ad Adelaide Ristori e Giuliano Capranica, San Pietroburgo, 1° febbraio 1861, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*, b. 33.

48. Rocambolesco, secondo Ristori, il primo incontro «con S.E. il principe Gortschakoff, il quale per una indisposizione non potei vedere che nell'ultimo tempo del mio soggiorno a Pietroburgo, ed anche fatalmente per due volte che venne ad onorarmi della sua visita, non mi trovò in casa; alla terza però, sebbene fossi a pranzo, volli riceverlo, perché avevo troppo a cuore di fargli l'ambasciata di V.E.» (CAVOUR, *Epistolario*, cit., vol. XVIII, p. 858). Il secondo incontro avviene al termine di una recita a corte, prima della partenza (cfr. ivi, p. 859).

spazio alla vera protagonista del dialogo: la moglie. Anche Gorčakov porge la battuta, mentre la Grande attrice svetta nel suo carattere tragico.

[G.] «Io amo molto l'Italia»

[R.] «Se l'ama molto, perché non lo dice apertamente mandando all'aria la diplomazia? Forse che l'Austria, agli occhi suoi, ha maggiori titoli del mio paese ad essere trattata con riguardi dalla Russia? [...] Perdoni, io non parlo al ministro, ma al Signor principe Gortschakoff. Ella non ammette dunque il progresso, il miglioramento nei popoli? Eppure mi sembra che Ella abbia sott'occhio un grandissimo esempio del contrario. E quali meriti superiori ai nostri ha il suo paese in faccia a Dio ed agli uomini, per essere creato Nazione e noi no? Al contrario. Dio ha benedetto la nostra terra rendendola più bella di tutte, ricca di tesori d'ogni genere [...]»⁴⁹

La sensazione che il dialogo sia frutto di un attento lavoro di montaggio è confermata dall'analisi della lunga minuta (nove facciate),⁵⁰ che rende conto della meditazione e del travaglio nella scrittura: se le prime pagine, in prosa, hanno pochissime annotazioni, il dialogo con Gorčakov è martoriato da integrazioni, cancellature, rimandi e spostamenti (figg. 4-5). L'insieme degli interventi crea uno scambio certamente ritmato e avvincente, ma forse non del tutto verosimile. A questo proposito, occorre evidenziare come una rassegna della pubblicistica russa, condotta online con i mezzi disponibili nelle attuali contingenze, non abbia evidenziato alcun commento del diplomatico russo in merito alla tournée della Ristori. Le stesse memorie dello statista non citano alcun passaggio relativo all'incontro.⁵¹ Tuttavia, non è escluso che future ricerche presso il *Fondo Gorčakov* dell'Archivio di stato della Federazione Russa possano portare alla luce documenti d'interesse. Una rassegna degli inventari, infatti, sottolinea come il diplomatico abbia intrattenuto rapporti epistolari con figure di primo piano dello spettacolo italiano, come il compositore Rossini o la danzatrice Maria Taglioni,⁵² ed è pertanto credibile che le carte conser-

49. Ibid.

50. Minuta di lettera di Adelaide Ristori a Cavour, s.l [Parigi], s.d. [maggio 1861], cit.

51. *Горчаков в его рассказах из прошлого* [*Gorčakov v ego rasskazach iz prošlogo*], «Russkaja starina», XL, 1883, 10, pp. 159-180, <https://runivers.ru/lib/book4646/199583/> (ultima consultazione: 11 maggio 2023).

52. Cfr. il catalogo *Фонды Государственного архива Российской Федерации по истории России XIX - начала XX в. Путеводитель* [*Fondy Gosudarstvennogo arkhiva Rossiyskoy Federatsii po istorii Rossii XIX - nachala XX v. Putevoditel'*], Mosca, Blagovest, 1994, to. 1, disponibile on line presso il sito dell'Archivio di stato della Federazione Russa; <https://guides.rusarchives.ru/funds/gorchakov-aleksandr-mihaylovich-knyaz-diplomat-ministr-inostrannyh-del-gosudarstvennyy-kancler> (ultima consultazione: 11 maggio 2023).

vino tracce di un incontro particolare come quello con Adelaide e Giuliano, tenutosi in circostanze del tutto peculiari.

3. *Conclusion*

La redazione dell'informativa da parte di Ristori dovrebbe rappresentare il punto più alto della missione diplomatica assegnata da Cavour. Eppure, tra la conversazione con Gorčakov (10 febbraio) e l'invio della relazione (4 aprile) passano quasi due mesi. Non è chiaro perché Ristori impieghi tanto tempo. Di certo, l'opportunità di trovarsi fuori dai confini imperiali per trattare una materia tanto delicata, senza coperture ufficiali, può avere suggerito di attendere condizioni più favorevoli. Ristori è però a Parigi già a inizio marzo: scrive a Balboni (11 marzo), prova in francese la *Béatrix*, vi debutta all'Odéon (25 marzo), riprende la corrispondenza (lettera a Balboni del 28 marzo) e infine trova il tempo scrivere anche a Cavour. Nel frattempo, l'Unità d'Italia è cosa fatta. Il primo ministro – solitamente solerte nella corrispondenza – impiega un paio di settimane prima di rispondere a Ristori, liquidando la questione russa in poche parole di circostanza.⁵³

La lettera di Cavour è però rivelatrice di un nuovo mutamento di prospettiva. Preso atto del fallimento alla corte imperiale, lo statista si sofferma sullo «splendido successo [...] ottenuto sulle scene francesi», che dà all'attrice «un'autorità irresistibile sul pubblico di Parigi». È proprio questa autorità del palcoscenico – e non l'ingresso diretto nella partita diplomatica – che potrebbe, secondo Cavour, rendere Ristori un efficace strumento di influenza. Il discorso si sposta dunque nell'ambito del culto della celebrità,⁵⁴ ultima suggestione cavouriana che senza l'improvvisa morte dello statista avrebbe forse potuto fare della Grande attrice un efficace strumento di diplomazia culturale. Occorrerà invece attendere un altro mezzo secolo per l'inizio di questo percorso.⁵⁵

53. «Se Ella non ha convertito il principe Gortschakoff, conviene dire che esso sia un peccatore impenitente, giacché gli argomenti ch'Ella seppe con tanta abilità adoperare per sostegno della nostra causa mi paiono irresistibili. Ma mi lusingo che se il Principe non volle in sua presenza mostrarsi ricreduto, le sue parole avranno lasciato nell'animo suo un germe che si svilupperà e darà buoni frutti» (CAVOUR, *Epistolario*, cit., vol. xviii, p. 948).

54. G. MINOIS, *Histoire de la célébrité: Les trompettes de la renommée*, Paris, Perrin, 2012; A. LILTI, *Figures publiques. L'invention de la célébrité (1750-1850)*, Paris, Fayard, 2014.

55. Cfr. M. PAOLETTI, «*A single purpose: the conquest of the foreign art markets*»: *Theatre and cultural diplomacy in Mussolini's Italy (1919-1927)*, «New Theatre Quarterly», xxxviii, 2022, 3, pp. 201-221.

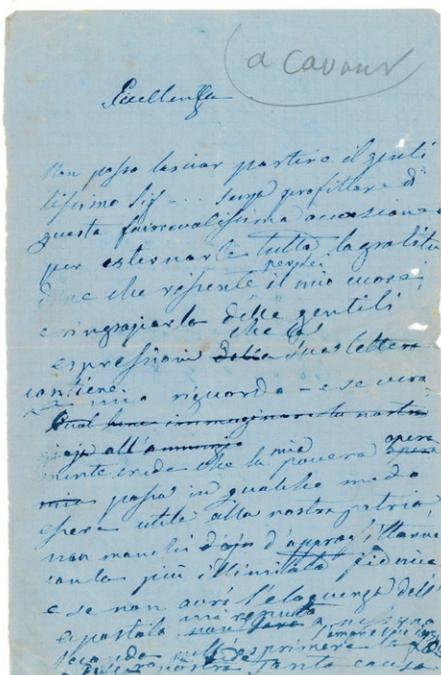


Fig. 1. Lettera di Adelaide Ristori a Cavour, Parigi, maggio 1861 (?) (Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, Fondo Adelaide Ristori).



Fig. 2. La famiglia Ristori-Capranica del Grillo durante la tournée in Russia dell'inverno 1860-1861, fotografia (Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, Fondo Adelaide Ristori).

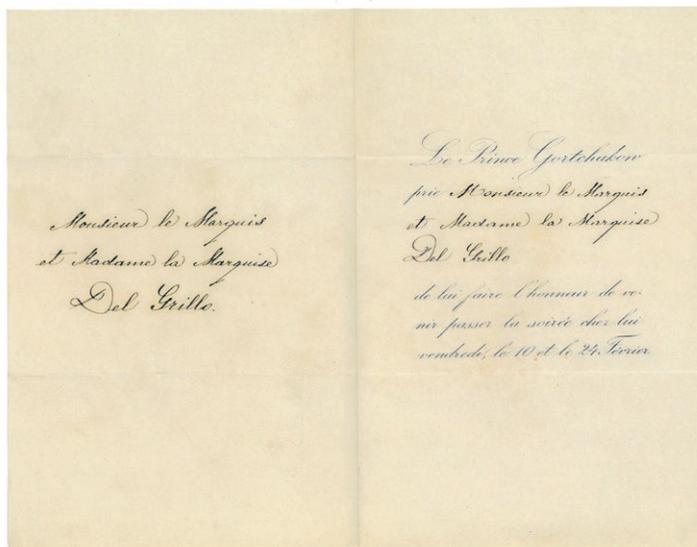
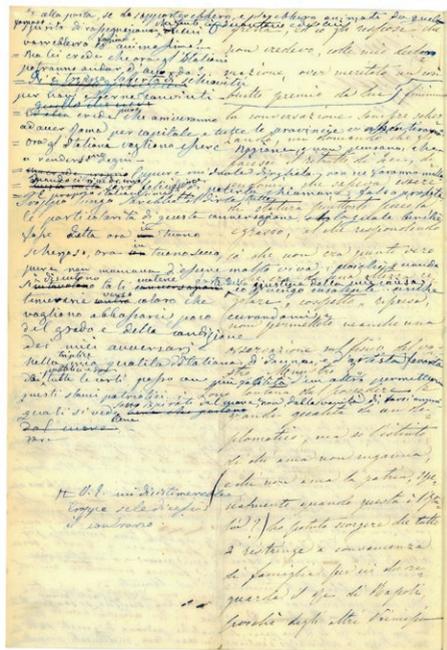
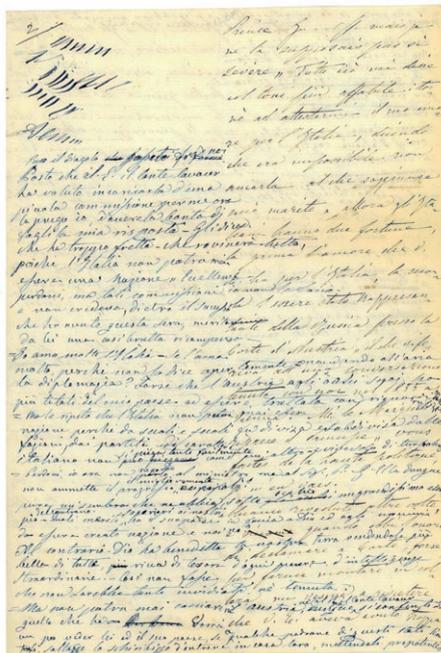


Fig. 3. Invito del ministro degli esteri Gorčakov ad Adelaide Ristori e a Giuliano Capranica del Grillo, 1° febbraio 1861 (Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, Fondo Adelaide Ristori).



Figg. 4-5. Relazione di Adelaide Ristori a Cavour sull'incontro con Gorčakov, 4 aprile 1861 (estratto) (Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, Fondo Adelaide Ristori).

SCARAMUCCIA NEL TEATRO DI STRADA.
UNA PROPOSTA DI 'ATTRIBUZIONISMO TEATRALE'*

1. *Il dipinto del Museo di Roma a palazzo Braschi*

Nel Museo di Roma a palazzo Braschi si trova un dipinto anonimo, *Teatro di strada in piazza Pasquino*, già riferito all'ambito fiammingo della prima metà del XVII secolo, raffigurante una scena di teatro a piazza Pasquino (fig. 1).¹ La piazza è riconoscibile dalla celebre statua parlante di Pasquino, collocata a destra, sull'angolo di palazzo Orsini; questo edificio, così come gli altri che fanno da quinte e da sfondo alla scena, non corrisponde al paesaggio urbano attuale. Il palazzo Orsini sarà distrutto nel secolo XIX per far posto a palazzo Braschi. Le case disposte in secondo piano sulla destra della tela, illuminate dal sole, presentano altezze diverse e dunque non corrispondono al retro del palazzo Pamphilj visibile oggi, costruito a partire dal 1644. Al posto degli edifici che occupano lo sfondo al centro del quadro verrà realizzata la chiesa della Natività tra il 1692 e il 1862. Questo isolato apparteneva alla famiglia Gottifredi dalla quale verrà acquisito dai Pamphilj in varie riprese a cominciare dal 1638.²

* Desidero ringraziare Silvia Carandini, Roberto Ciancarelli, Renzo Guardenti e Luciano Mariti per aver discusso con me sull'ipotesi avanzata nel presente articolo. Sono molto riconoscente a Stephanie Leone per le preziose indicazioni sui palazzi dei Pamphilj e ad Adriano Amendola e Loredana Lorzio per il confronto sull'attribuzione della tela a Sinibaldo Scorza.

1. Inv. MR 45819, olio su tela, 73x97 cm. Cfr. *Acquisti e doni nei musei comunali: 1996-2005*, catalogo della mostra a cura di M.E. TITTONI (Roma, 19 gennaio-19 marzo 2006), Roma, Gangemi, 2006, p. 78.

2. Vedi scheda OA del dipinto redatta da Stefania Iannelli nel 2006 e aggiornata da Angela D'Amelio nel 2009. Ringrazio i funzionari del Museo di Roma Angela D'Amelio e Federico De Martino per avermi messo a disposizione questa documentazione e la restauratrice, dot.ssa Cristina De Gregorio, per avermi illustrato il dipinto in fase di restauro. Per le case dei Gottifredi v. S. VALTIERI, *Percorrendo la via Papale da ponte Sant'Angelo a piazza Pasquino*, Roma, Ginevra Bentivoglio Editoria, 2018, pp. 62-64.

2. Spettacolo in piazza

Il dipinto rientra nel fecondo filone della pittura ‘di genere’ dedicata a paesaggi urbani raffiguranti spettacoli di piazza e carnevalate, fiorito a Roma soprattutto fra gli anni Trenta e Cinquanta del Seicento. La maggior parte degli autori di queste tele era di origine nordica (fiamminghi, francesi, tedeschi), i cosiddetti ‘bamboccianti’ dal nomignolo ‘bamboccio’ affibbiato a Pieter van Laer;³ tuttavia, anche pittori italiani, fra cui Salvator Rosa e Michelangelo Cerquozzi, si dedicano a questo tema fra Sei e Settecento.⁴ Oltre ai carri del carnevale nelle strade cittadine, su cui si accalcano personaggi in maschera (vedi ad esempio il *Carnevale a Roma* di Jan Miel al Museo del Prado, Madrid), i soggetti più comuni di questa tipologia iconografica sono le piazze o altri luoghi di mercato all’aperto, dove si incontrano, fra gli altri, i ‘cavadenti’ e i ciarlatani.⁵

Nella pittura del Sei e Settecento, sia in Italia che olttralpe, la rappresentazione dei ciarlatani assume le caratteristiche di uno spettacolo teatrale all’aria aperta, prevalentemente nei luoghi di mercato: il palco eretto per rendersi meglio visibili ospita, oltre al ciarlatano stesso, un repertorio di personaggi che avevano

3. Pieter van Laer era detto ‘il Bamboccio’ a causa del suo aspetto e ‘bambocciate’ vennero definiti, già negli inventari seicenteschi, i dipinti raffiguranti soggetti popolari, scene di strada, di mercato, ecc. Testo di riferimento imprescindibile su questa importante schiera di artisti rimane quello di G. BRIGANTI-L. LAUREATI-L. TREZZANI, *I bamboccianti*, Roma, Bozzi, 1983. Vedi anche *I bamboccianti: Niederländische Malerrebellen im Rom des Barock*, catalogo della mostra a cura di D. LEVINE e E. MAI (Colonia, 1991), Milano, Electa, 1991. Per uno studio ad ampio raggio sulle opere raffiguranti la Commedia dell’Arte in Europa v. M.A. KATRITZKY, *The Art of Commedia. A Study in the Commedia dell’Arte 1560-1620 with Special Reference to the Visual Records*, Amsterdam-New York, Cambridge University Press, 2006.

4. Cfr. N. GOZZANO, *Salvator Rosa, i Colonna e la Commedia dell’Arte: il mondo del teatro dipinto e recitato nella Roma del Seicento. Con una nota sui conti bancari del pittore*, in *Salvator Rosa (1615-1673) e il suo tempo*. Atti del convegno internazionale (Roma, 12-13 gennaio 2009), a cura di H. LANGDON e C. VOLPI, Roma, Campisano, 2010, pp. 103-122; ID., *Il mecenatismo artistico dei Colonna nel XVII secolo tra pittura, teatro e lettere*, in *La fortuna di Roma. Italianische Kantaten und Römische Aristokratie um 1700. Cantate italiane e aristocrazia romana intorno al 1700*, a cura di B. OVER, Berlin, Merseburger, 2016, pp. 15-29; L. LORIZZO, *Michelangelo Cerquozzi e la Commedia dell’Arte*, in *Dal Razionalismo al Rinascimento. Studi in onore di Silvia Danesi Squarzina*, a cura di M.G. AURIGEMMA, Roma, Campisano, 2011, pp. 338-345. Nel XVIII secolo troviamo opere di Giandomenico Tiepolo (*Il cavadenti*, 1754, Paris, Louvre; *Il ciarlatano*, 1756, Barcelona, Museu nacional d’art de Catalunya); di Giovan Michele Graneri (*Il ciarlatano con vipere*, 1742, Torino, collezione privata); di Matteo Ghidoni detto Matteo dei Pitocchi (*Scena di mercato con teatranti e zuffa di contadini*, *Il medico ciarlatano*, Venezia, Fondazione Querini Stampalia), solo per citare alcuni esempi.

5. N. GOZZANO, *Charlatans and Commedia dell’Arte in Urban Roman Landscape Paintings in the 17th Century*, in *The Internationalisation of Landscape Art. Then and Now*, a cura di F. PELLICER e F. CLAUSTRAT, Paris, Le Faune, 2020, pp. 53-68.

lo scopo di attrarre l'attenzione del pubblico e così favorire le vendite degli unguenti e pozioni ma anche di immaginette sacre, libri o altri oggetti (fig. 2).

Fra questi *sparring partners*, i più frequenti erano le maschere della Commedia dell'Arte, seguite da musicisti, buffoni, acrobati e talvolta giocolieri, uomini forzuti, automi. Ne sono testimonianza le richieste di licenza (dette 'suppliche') presentate alla Camera apostolica di Roma: Domenico Cardarelli chiede di poter «far giuochi e racconti in piazza, leciti e onesti [...] vestendosi con habito da pagliaccio, giocare con alcune parrucche e dir cose lecite per far ridere l'udienza e poter honoratamente procacciarsi qualche quatrino per campare»; Carlo Guerra chiede la licenza di esporre «una creatura imballata con due teste, tre braccia e quattro mani; un serpente morto lungo 36 palmi di Brasile; un cocodrillo simile del Nilo; una piccola statuaina matematica [un automa] che balla». ⁶ Nella maggior parte delle suppliche i prodotti e le attività per le quali si chiede la licenza sono eterogenei: Giuseppe Belloni chiede di «poter pubblicamente per le piazze e strade di Roma cantare istorie, cavar denti e dispensare rosari e immagini del Crocefisso». ⁷

Pur rientrando in questo tipo di rappresentazione, il *Teatro di strada in piazza Pasquino* presenta due elementi singolari: il primo è che, anziché esibirsi su un palco rialzato, i protagonisti della scena occupano la piazza e gli spettatori sono disposti a cerchio intorno a loro; il secondo riguarda il personaggio raffigurato al centro della scena, per il quale avanzo una proposta di 'attribuzionismo teatrale', per usare la definizione di Siro Ferrone a proposito delle figurazioni in cui si ravvisano «tratti, fisionomie, gesti riconducibili ad attori storicamente documentati»: ⁸ nel dipinto di palazzo Braschi ipotizzo di riconoscere la maschera di Scaramuccia.

Per quanto riguarda il primo punto, la disposizione a circolo intorno alla scena performativa si incontra in un altro dipinto conservato nello stesso museo, riferito ad 'ambito romano' influenzato dalla pittura di vedute fiam-

6. Il fondo Camerale dell'Archivio di stato di Roma (d'ora in poi ASR) conserva un'interessantissima documentazione su queste forme di commercio: le richieste di 'patente' per poter esercitare nelle piazze descrivono non solo gli oggetti che si intendeva mettere in vendita ma anche le strategie commerciali per richiamare l'attenzione del pubblico: attori, buffoni, personaggi dall'aspetto o dalle doti fisiche eccezionali (ASR, Camerale III, b. 2140, n. 6, 1770; n. 22, 1778). Cfr. A. PALADINI VOLTERRA, *Lo spettacolo mendicante*, «Teatro contemporaneo», VI, 1986, 13, pp. 25-62; M. VERDONE, *Feste e spettacoli a Roma*, Roma, Newton Compton, 1993, pp. 179-189.

7. ASR, b. 2139, n. 44, ora in F. TARDIOLA, *I ciarlatani a Roma in età moderna*, Roma, Cardoni, 2002, p. 40.

8. S. FERRONE, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014, p. 239. Come opportunamente sottolinea lo studioso, tali attribuzioni dovranno essere verificate di volta in volta.

minga e olandese.⁹ Raffigura piazza Navona occupata da una moltitudine di personaggi a piedi e in carrozza. In secondo piano, sulla destra, un gruppo di spettatori è raccolto in circolo intorno a un personaggio vestito di nero. Ma qui il gruppo di figure, oltre a essere descritto sommariamente, è solo uno dei tanti nuclei narrativi di una scena ampia, fittamente popolata di personaggi e situazioni diverse e la mano del pittore è decisamente meno raffinata rispetto a quella del dipinto in questione (fig. 3).¹⁰

Il secondo elemento singolare, su cui qui appunto la mia attenzione, è il personaggio al centro della scena, dalla fisionomia e dal costume fortemente caratterizzati: ha baffi spioventi, è vestito completamente di nero (giacca con bottoni, pantaloni e mantellina) ad eccezione del colletto bianco della camicia, indossa una berretta floscia che gli ricade sulle spalle e guanti sdruciti; alla cintola è attaccata la spada. Posizionato al centro dello spazio scenico, ha il busto leggermente sbilanciato all'indietro, una mano sul fianco e guarda dritto verso l'osservatore. Un'iconografia che rimanda alla maschera di Scaramuccia, resa celebre da Tiberio Fiorilli (o Fiorillo), così come viene ritratta in molte opere a stampa e in alcuni dipinti a olio sia contemporanei sia successivi alla sua vita (fig. 4).¹¹

9. *Veduta di piazza Navona con il mercato*, olio su tela, 101,2x135,3 cm., inv. MR 3651.

10. Giovanni Incisa della Rocchetta individua come termini *post* e *ante quem* il 1625 – data in cui Urbano VIII concesse ai cardinali di ornare le proprie carrozze con fiocchi rossi in segno di distinzione sociale (riconoscibili nei cavalli che trainano la carrozza) – e 1631, quando un editto papale proibì alle zingare (qui in primo piano a destra) di ‘predire la ventura’ e di indossare i lunghi manti allacciati su una spalla, sotto i quali nascondevano gli oggetti rubati (cfr. G. INCISA DELLA ROCCHETTA, *Una ‘Veduta di piazza Navona’ nel Museo di Roma*, «Bollettino dei musei comunali di Roma», II, 1955, 1-2, pp. 1-6). Nella scheda redatta da Régine Bonnefoit in *Johann Wilhelm Baur, 1607-1642: Manièrisme et Baroque en Europe*, catalogo della mostra (Strasbourg, 14 marzo-7 giugno 1998), Paris, Biro, 1998, cat. 29, il dipinto di palazzo Braschi viene messo in relazione con una piccola *gouache* di Johann Wilhelm Baur, *Porto di mare*, 1636 ca. (10,5x15,7 cm.; Strasbourg, Cabinet des Estampes et des Dessins, inv. 22.995.0.669) proveniente dalla collezione del cardinal Mazzarino, per la prospettiva centrale della piazza e i vari assembramenti di figure fra cui un gruppo in cerchio. Vedi anche la scheda inventariale del Museo di Roma redatta da Isabella Colucci nel 2001, ultimo aggiornamento a cura di Susanna Misiano, 2019. Ringrazio la dott.ssa Angela D’Amelio per avermi permesso la consultazione anche di questa scheda.

11. Per la definizione della maschera di Scaramuccia-Fiorilli vedi G. CHECCHI, *Debiti e ricchezze di un attore*, «Biblioteca teatrale», n.s., 1989, 12, pp. 85-97; R. GUARDENTI, *Gli italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, Roma, Bulzoni, 1990, 2 voll., vol. I, pp. 46-82; vol. II, pp. 228-239; M.I. ALIVERTI, *An Unknown Portrait of Tiberio Fiorilli*, «Theatre Research International», XXIII, 1998, 2, pp. 127-132; FERRONE, *La Commedia dell’Arte*, cit., pp. 239-240, 287-290. Molte immagini di Fiorilli-Scaramuccia si possono vedere alla voce ‘Tiberio Fiorilli’ nel sito www.wikimedia.commons:

Altre due figure occupano la scena: sulla destra, un uomo elegantemente vestito, in abito scuro da cui fuoriesce un bel colletto bianco, esibisce dei serpenti nella mano; in terra dietro di lui si vede un bacile contenente una coppa. Più arretrato sulla sinistra, un personaggio vestito di bianco tiene una corda alla cui estremità c'è una piccola sfera. Evidentemente l'uomo con i serpenti è il ciarlatano che, come testimoniano diversi dipinti e stampe (fig. 5) di questo genere nonché la stessa definizione di 'cerretano' (ossia ciarlatano) fornita da Tomaso Garzoni nel suo famoso libro *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, aveva tra le sue pozioni 'miracolose' proprio il rimedio contro il veleno dei serpenti.¹² Anche la figura con la corda, ipotizzando si tratti di un giocoliere, rientra nel repertorio di questi spettacoli di piazza, come indicato sia da diversi quadri sia dai documenti menzionati.

Nella zona di destra è raffigurato un piccolo palco sopra il quale c'è un baule aperto; al di sopra si vede un pannello su cui sono abbozzate alcune figure, forse in atto di suonare degli strumenti. Accanto al palco, due giovanetti suonano quelli che sembrano un violino e un violoncello.¹³ Questo dettaglio diventa significativo osservando che il personaggio centrale, il presunto Scaramuccia, ha la bocca aperta: le fonti del tempo infatti riportano che tra le doti artistiche di Fiorilli ci fosse proprio il canto.¹⁴

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Tiberio_Fiorilli?uselang=it e alla voce 'Scaramuccia': <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=scaramuccia&title=Speciale:MediaSearch&go=Vai&uselang=it&type=image> (ultimo accesso: 21 agosto 2023).

12. Così Tomaso Garzoni descrive il famoso ciarlatano Mastro Paolo d'Arezzo: «comparisce in campo con uno stendardo grande, lungo e disteso, ove vedi un S. Paolo da un canto con la spada in mano, dall'altro una frotta di biscie, che sibilando mordono quasi, così dipinte ognuno le mira». E ancora racconta di «chi fa vedere mostri stupendi, e horribili all'aspetto, chi mangia stoppa getta fuori una fiamma, chi finge di tagliare il naso a uno con un cortello arteficioso» (T. GARZONI, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* [1589], in Venetia, appresso l'Heredi di Gio. Battista Somasco, 1593, pp. 747-748). Sulla figura del ciarlatano nella società del tempo vedi D. GENTILCORE, *Medical Charlatanism in Early Modern Italy*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

13. Ringrazio Maria Carola Vizioli per la consulenza sugli strumenti musicali. Sulla compresenza di musicisti, ciarlatani e maschere negli spettacoli di improvvisazione tra '500 e '600 v. I. CAVALLINI, *Sugli improvvisatori del Cinque-Seicento: persistenze, nuovi repertori e qualche riconoscimento*, «Recercare», 1, 1989, pp. 23-40.

14. In diverse stampe è infatti ritratto con la chitarra e con la bocca aperta. Rivedi nota 12. I soggetti raffigurati sui pannelli presenti in questo tipo di dipinti sono un elemento di grande interesse perché hanno la funzione di pubblicizzare chi o cosa veniva offerto al pubblico del tempo. Purtroppo in molti casi sono descritti in modo estremamente sommario per cui è difficile distinguerne il contenuto. In diversi quadri aventi per soggetto specifico il ciarlatano o il cavadenti, nel pannello alle spalle del protagonista si vede una singola figura, plausibilmente il ritratto del ciarlatano stesso (ad esempio in Theodor Helmbreker, *Il ciarlatano*, Kassel, Staatliche Gemaldesammlung; Jan Miel, *Il cavadenti*, collezione privata; Giovan Domenico Tiepolo, *Il ciar-*

In primo piano sulla destra del dipinto, all'angolo in cui è la statua di Pasquino, si vede l'ingresso di una bottega davanti alla quale c'è un tavolo con diverse carte esaminate da alcuni avventori con fogli in mano. È evidente il richiamo alla specificità commerciale della piazza, detta proprio, come vedremo, piazza dei librai.

3. Tiberio Fiorilli - Scaramuccia

Tiberio Fiorilli (Napoli, 1608-Parigi, 1694) è stato un attore celeberrimo nel suo tempo; con la maschera di Scaramuccia ha ottenuto una notorietà rimasta viva anche nei secoli seguenti fino ai giorni nostri, alimentando la fantasia di personaggi picareschi, abili tanto con la spada che con la chitarra.¹⁵ Appartenente a una famiglia di attori (il padre Silvio rivestiva i panni del Capitano Matamoros e di Pulcinella, il fratello Giovan Battista quelli di Trappolino), Tiberio era nato a Napoli nel 1608 ma la sua attività nota partì da Firenze nei primi anni Trenta per poi concentrarsi per lunghi periodi a Parigi, dove morirà nel 1694.¹⁶ Le straordinarie abilità pantomimiche, gestuali, canore e coreiche di Fiorilli, grazie alle quali riusciva a «raffigurare con i suoi atti e gesti, e con le smorfie del viso, tutto quel che voleva»,¹⁷ erano molto apprezzate dal pubblico sia italiano che straniero. Proprio grazie a queste doti espressive, Fio-

latano, Barcelona, Museu nacional d'art de Catalunya). Il pannello alle spalle del ciarlatano nella tela di Jan Miel (*Charlatan*, 1650, San Pietroburgo, Hermitage Museum) recita (per quanto sono in grado di leggere) «Vero secreto cont» sopra una figura con serpenti in mano.

15. La straordinaria fama del personaggio Scaramuccia nasce quando Fiorilli era ancora in vita e prosegue fino ai giorni nostri. Già nel 1695 Angelo Costantini detto Mezzettino ne scrive una biografia (*La vie de Scaramouche*, Paris, à l'Hotel de Bourgogne et chez Claude Barbin, 1695); col tempo diventa icona di spirito ribelle e battagliero, come nel romanzo *Scaramouche* di Rafael Sabatini del 1921 (Houghton Mifflin Company, The Riverside Press Cambridge, Boston and New York). Il personaggio è diventato anche, come le maschere della Commedia dell'Arte, frequente nella produzione della porcellana e ceramica di fine Settecento e, nel secolo XX, protagonista di pellicole televisive e cinematografiche (cfr. M. FERREIRA, *La Commedia dell'Arte: de la porcelana rocòc a Scaramouche*, in *III Congreso Internacional de Historia, Literatura y Arte en el Cine en español y portugués. Libro de Actas* [Salamanca, 24-26 giugno 2015], Salamanca, Hergar Ediciones Antema, pp. 51-73). Per citare qualche esempio: lo *Scaramouche* del 'teleromanzo musicale' interpretato da Domenico Modugno nel 1965 o, in ambito internazionale, la pellicola del 1952 con Steward Granger, *La maschera di Scaramouche* di Isasi-Isasmendi del 1963. Più recentemente (2016), la compagnia del regista catalano Joan Lluís Bozzo ha messo in scena a Barcellona *Scaramouche el musical*. Un busto di Scaramuccia è conservato al Museo della Scala di Milano.

16. Vedi il *Dizionario biografico di attrici e attori* in FERRONE, *La Commedia dell'Arte*, cit., pp. 287-290.

17. COSTANTINI, *La vie de Scaramouche*, cit., p. 70.

rilli non usa la maschera che comunemente copriva il volto degli attori della Commedia dell'Arte, recitando a volto scoperto, e abbandona gli attributi fallici dello Scaramuccia immortalato da Jacques Callot nella serie di incisioni *Balli di Sfessania* del 1620.¹⁸

La compagnia teatrale di Fiorilli, composta da diverse attrici e attori comici che si esibivano anche come ballerini e musicisti in complesse invenzioni sceniche approntate dal loro scenografo Giacomo Torelli, era richiesta dalle corti italiane così come da quella di Luigi XIV e alternò le proprie recite tra Parigi, Firenze, Siena, Livorno, Roma, Venezia, Bologna, Mantova, Modena, Napoli, con un soggiorno in Inghilterra nel 1673.¹⁹ Ma fu soprattutto l'attore Fiorilli, grazie alla sua proteiforme capacità mimica, canora e coreica, a far sì che il suo Scaramuccia-Scaramouche diventasse una maschera-icona, impersonificata anche da altri attori (Giuseppe Tortoriti, Giovan Battista Lulli) e, nel 1656, da alcuni ballerini in una rappresentazione in cui danzava lo stesso Re Sole.²⁰ La fama di Scaramouche è legata anche alla sua vicinanza a Molière: nel 1658 le due compagnie si alternavano nelle recite settimanali e in una stampa francese lo si definisce insegnante di 'Elomire', anagramma di Molière, alle prese con uno specchio per imparare a recitare (fig. 6).²¹

La notorietà di Fiorilli-Scaramuccia è, come dicevamo, attestata da numerose fonti iconografiche: prevalentemente stampe francesi, la più antica delle quali sembra essere quella attribuita a Jean Lepautre databile entro il 1657 e

18. E. HÉNIN, *Les masques de la 'Commedia dell'Arte'*, in *Masques, mascarades, mascarons*, catalogo della mostra a cura di F. VIATTE, D. CORDELLIER e V. JEAMMET (Paris, 19 giugno-22 settembre 2014), Paris, Éditions du Louvre, 2014, pp. 63-69.

19. Cfr. FERRONE, *La Commedia dell'Arte*, cit., e T. MEGALE, *Fiorillo (Fiorilli), Tiberio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1997, vol. 48, pp. 191-193.

20. Cfr. FERRONE, *La Commedia dell'Arte*, cit., pp. 181-189, 288; GUARDENTI, *Gli italiani a Parigi*, cit., p. 215.

21. Sull'intensa attività di Fiorilli, oltre ai testi già citati, vedi N. BORSELLINO, *Percorsi della Commedia dell'Arte: Scaramuccia da Napoli a Parigi*, in *Le théâtre italien et l'Europe, XV^e-XVII^e siècles*. Atti del congresso internazionale (Paris, 17-18 ottobre 1980), a cura di C. BEC e I. MAMCZARZ, Paris, Presses universitaires de France, 1983, pp. 109-124; S. FERRONE, *Scaramouche, Scaramuccia, Scaramouchi: l'attore Tiberio Fiorilli tra Francia, Italia e Inghilterra (1673-1683)*, in *Il teatro inglese tra Cinquecento e Seicento. Testi e contesti*, a cura di S. PAYNE e V. PELLIS, Padova, CLUEP, 2011, pp. 103-119, poi in <https://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=5231> (data di pubblicazione su web: 30 gennaio 2012). Sulla sua permanenza a Parigi, è disponibile on line un'interessante tesi di dottorato di ricerca in Storia delle arti e dello spettacolo di Caterina Nencetti, *La 'vicenda' di Aurelia ed Eulaia. Vite in scena di Brigida Fedeli ed Orsola Cortesi tra le piazze italiane e la Comédie Italienne*, Università degli Studi di Firenze, ciclo XXVIII, 2016, tutor: prof. Siro Ferrone.

più volte ripubblicata (fig. 4),²² e il quadro anonimo che mostra commedianti italiani e francesi sulla stessa scena.²³ La stampa di Lepautre è stata messa in relazione, per la natura morta caravaggesca che incornicia la figura, con due tele attribuite al pittore lucchese Pietro Paolini, una conservata nel castello di Versailles, l'altra in collezione privata (fig. 7).²⁴ La datazione delle due opere è incerta ma tendenzialmente collocata, per motivi stilistici affini agli altri dipinti del periodo, nel terzo decennio del secolo.²⁵ La maschera di Scaramuccia è rappresentata a mezza figura, in primo piano, fiancheggiata da altri due personaggi. A caratterizzarla sono i baffi neri spioventi, l'abbigliamento scuro tipico del personaggio del 'capitano' di matrice spagnola, il copricapo a cuffia e la bocca aperta: tutti elementi presenti nel ritratto a stampa attribuito a Jean Lepautre e basato forse su un disegno di Henry Gissey, sulla base del quale Aliverti propose l'identificazione con Scaramuccia.²⁶ Una maschera i cui attributi più evidenti sono la chitarra, la spada ma soprattutto la fisionomia e l'abito, così come si vedono nelle stampe francesi e nei ritratti di Paolini. In questi si osserva un dettaglio importante, i guanti sdruciti da cui fuoriescono

22. M. PRÉAUD, *Jean Lepautre*, in *Inventaire du Fonds Français. Graveurs du XVIIe siècle*, Paris, Bibliothèque nationale, 1993, vol. XI (1), pp. 165-166 nota 294. Cfr. *Recueil. Collection Michel Hennin. Estampes relatives à l'Histoire de France*, to. 32, pièces 2770-2852, période 1638-1640.

23. R. GUARDENTI, *Iconography of the Commedia dell'Arte*, in *Commedia dell'Arte in Context*, a cura di C.B. BALME, P. VESCOVO e D. VIANELLO, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 208-226, in partic. pp. 208-209. La fotografia del dipinto, già attribuito a Verio, si può vedere on line: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Farceurs_fran%C3%A7ais_et_italiens.jpg (ultimo accesso: 21 agosto 2023).

24. Pietro Paolini, *Ritratto di Tiberio Fiorilli in arte Scaramuccia*, 92,5x121,5 cm., Château de Versailles, inv. V.2017.32 (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pietro_Paolini_-_Portrait_of_Tiberio_Fiorilli_as_Scaramouche.jpg; ultimo accesso: 21 agosto 2023); quella in collezione privata ha misure analoghe: 92x130 cm. L'attribuzione del dipinto di collezione privata a Paolini è stata avanzata da Aliverti su suggerimento di Pierre Rosenberg e accolta da Gianni Papi anche per l'altra tela (cfr. M.I. ALIVERTI, *An Unknown Portrait of Tiberio Fiorilli*, «Theatre Research International», xxiii, 1998, 2, pp. 127-132). Sul primo dipinto, in cui l'identificazione del personaggio con Scaramuccia si deve allo stesso Papi, v. la sua scheda redatta per il catalogo della casa d'aste a cui la tela apparteneva prima dell'acquisizione da parte del Château de Versailles nel 2017: <https://peintures-descours.fr/oeuvres/portrait-de-tiberio-fiorilli-en-scaramouche-2131> (ultimo accesso: 21 agosto 2023).

25. Papi (ibid.) ipotizza una datazione fra 1625 e 1630, pur non escludendo di estenderla a tutto il decennio, potendo Paolini aver incontrato Fiorilli sia a Roma sia in Toscana dove il pittore tornò definitivamente nel 1631. Anche Aliverti colloca la tela di collezione privata al periodo romano dell'artista. Vedi M.I. ALIVERTI, *Una ribellione silente. Ipotesi su un ritratto ignoto di Giovan Battista Andreini*, in *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga (1480-1630)*. Atti del convegno internazionale di studi (Mantova, 26-28 febbraio 2015), a cura di S. BRUNETTI, Bari, Edizioni di pagina, 2016, pp. 316-335, in partic. p. 333.

26. Cfr. ALIVERTI, *An Unknown*, cit., 1998.

le dita. Pur nelle sue dimensioni ridotte, la figura dipinta nella tela romana (fig. 1) mostra chiaramente questo particolare che – a quanto ho potuto riscontrare –, a differenza degli altri attributi che si ripetono nelle numerose stampe raffiguranti l'attore, si trova solo nei ritratti di Paolini.

A Paolini viene assegnata anche una tela nota come *Ritratto d'attore*.²⁷ L'attività di Paolini è profondamente legata al mondo del teatro e della musica sia per la sua frequentazione della bottega di Angelo Caroselli, sia per la conoscenza della scena artistica romana del secondo e terzo decennio del '600, in cui le relazioni fra artisti e attori erano molto strette.²⁸ Aderendo, come sembra, all'ipotesi di identificare il soggetto con Fiorilli già avanzata da Aliverti, Gianfranceschi rileva proprio la marcata impostazione teatrale della scena e la gestualità del personaggio, colto in un momento di immedesimazione nella parte e «circondato dai suoi oggetti-attributo, in questo caso le maschere teatrali». Tuttavia la stessa Aliverti ha corretto la sua ipotesi: facendo un confronto con i ritratti a stampa dell'attore Giovan Battista Andreini, propone di leggere il dipinto vaticano come un ritratto di quest'ultimo.²⁹

27. L'opera (74x98 cm.), datata 1622-1627, si trova ai Musei Vaticani, inv. 462 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pietro_paolini,_ritratto_di_un_attore.JPG (ultimo accesso: 21 agosto 2023). Vedi ALIVERTI, *An Unknown*, cit., p. 127; ID., *Una ribellione*, cit., pp. 333-335. V. anche A. AMBROSINI-M.I. ALIVERTI, *Sopra un ritratto d'attore inedito*, «Commedia dell'Arte», 1, 2008; A. OTTANI CAVINA, *Per un caravaggesco toscano: Pietro Paolini*, «Arte antica e moderna», XXI, 1963, pp. 19-35; P. GIUSTI MACCARI, *Pietro Paolini pittore lucchese 1603-1681*, Lucca 1987, p. 93 e M. GIANFRANCESCHI, *Pietro Paolini ritratto d'attore*, scheda del dipinto in *Roma al tempo di Caravaggio 1600-1630*, catalogo della mostra a cura di R. VODRET (Roma, 16 novembre 2011-5 febbraio 2012), Milano, Skira, 2012, p. 316.

28. N. DE VERNEJOU, *Paolini et Caroselli, influences réciproques?*, «ArtItalies. Perspectives de recherche», III, 2020, 26, pp. 72-83. Angelo Caroselli è l'autore di un *Coviello che piange*, messo in relazione con la tela di Paolini a Versailles già attribuita proprio a Caroselli. Vedi ALIVERTI, *An Unknown*, cit., p. 129. Il *Coviello che piange* di Caroselli faceva parte della collezione di Alessandro Rondinini, che lo acquistò direttamente dall'artista nel 1626 insieme a una *Madonna col Bambino e i santi Lorenzo e Stefano* per 20 scudi. V.C. GIOMETTI-L. LORIZZO, *Per diletto e per profitto. I Rondinini, le arti e l'Europa*, Milano, Officina libraria, 2019, pp. 39-40, 228-229. La tela a soggetto sacro è ora conservata alla Walters Art Gallery di Baltimora mentre è ignota l'attuale ubicazione del *Coviello*. Il tema delle maschere della Commedia dell'Arte raffigurate autonomamente (e non come personaggi di scene più ampie) sembra essere alquanto raro stando alle testimonianze figurative del tempo. Fa eccezione la collezione del principe Lorenzo Onofrio Colonna, il cui inventario del 1689 registra diversi dipinti dedicati a questi soggetti, fra cui uno «con tre Maschere, cioè Scaramuccia, Pulcinella, et una Donna» (GOZZANO, *Salvator Rosa*, cit., p. 110). Come vedremo, il principe Colonna nel 1669 paga Fiorilli per l'affitto di alcuni palchetti nel teatro alla Pace dove recitava una commedia.

29. GIANFRANCESCHI, *Pietro Paolini*, cit., p. 316; ALIVERTI, *Ribellione*, cit., p. 334. Concordo con l'interpretazione dell'opera in chiave teatrale, ma non escludo che possa trattarsi del ritratto di un artista. Gli oggetti che connotano lo spazio in cui è immerso il personaggio, infatti, anziché

Nella tela del Museo di Roma, dunque, si possono riconoscere alcune analogie con le caratteristiche fisiognomiche evidenziate nei dipinti di Paolini ma il personaggio è a figura intera come nelle stampe francesi. Ancora più interessante è il contesto in cui è inserito.

4. *La piazza*

La scena si situa, come dicevamo, nella piazza Pasquino, così detta da quando, nel 1501, il cardinal Oliviero Carafa vi collocò sull'angolo di palazzo Orsini quella che sarebbe diventata una celebre statua 'parlante'.³⁰ Originariamente il nome della piazza era 'dei Librai' per la presenza di numerose attività artigianali e commerciali legate alla stampa e alla carta.³¹ Infatti, come abbiamo già osservato, sulla destra della scena si vede un banchetto e alcuni acquirenti intenti a visionare dei fogli, forse stampe di avvisi, come suggerisce Maddalena Spagnolo ipotizzando che il venditore sia un *colporteur* ossia un venditore ambulante.³²

La zona inoltre era caratterizzata dalla presenza di liutai, stampatori, librai-editori nonché di teatri. Fra gli editori figura Bartolomeo Lupardi, che fu il maggior editore di testi teatrali dell'epoca.³³ Piazza Pasquino corrispondeva al cuore della città rinascimentale per essere sul tragitto della *via papalis* che ogni nuovo pontefice percorreva per la cerimonia del 'possesso', dal Vaticano al Laterano. È situata alle spalle di piazza Navona, un luogo in cui nel XVII

maschere teatrali potrebbero essere frammenti scultorei (come farebbe pensare il colore simile al marmo e la forma a busto di quello in secondo piano), ossia gli attributi propri della tipica rappresentazione dell'artista nello studio. La gestualità teatrale per un pittore, del resto, rientra pienamente in quella cultura romana degli anni Venti e Trenta in cui, come ha magistralmente messo in luce Luciano Mariti, la pratica attoriale era diffusa presso moltissime categorie professionali, artisti *in primis* (cfr. L. MARITI, *Teatro pubblico a pagamento e comici improvvisatori. Con un «Campionario» di documenti inediti*, «Teatro e storia», n.s., xxxiv, 2013, pp. 75-142, in partic. pp. 98-113).

30. Detta così per i biglietti che venivano attaccati alla sua base in cui erano scritti componimenti satirici nei confronti del governo, tradizione ancora oggi in uso. Cfr. C. PIETRANGELI, *Palazzo Orsini a Pasquino e palazzo Braschi*, «Atti della Accademia nazionale di San Luca», n.s., 1957-1958, pp. 79-84; VALTIERI, *Percorrendo*, cit., p. 65. Per una più approfondita storia della piazza e della statua già interpretata come Ercole, vedi M. SPAGNOLO, *Pasquino in piazza. Una statua a Roma tra arte e vituperio*, Roma, Campisano, 2019.

31. S. FRANCHI-O. SARTORI, *Le botteghe d'arte e la topografia storico-urbanistica di una zona di Roma dalla fine del XVI secolo a oggi. Edifici, botteghe, artigiani nella zona di piazza Pasquino sede storica di liutai e librai*, Roma, Palombi, 2001; SPAGNOLO, *Pasquino in piazza*, cit., pp. 101-102.

32. La studiosa porta a esempio di questo tipo di venditore un'incisione di Jacques Callot dal titolo *Varie figure* (cfr. ivi, pp. 110-111, fig. 58).

33. FRANCHI-SARTORI, *Le botteghe d'arte*, cit., p. 9.

secolo si concentrava buona parte degli eventi teatrali romani, sia nei palazzi dei nobili, sia nella piazza e nei luoghi limitrofi.³⁴ Il rione era caratterizzato da un'intensa attività performativa: «declamazioni, orazioni, canzoni popolari, spettacoli di saltimbanchi e soprattutto il teatro delle marionette ambulanti».³⁵

Non è dunque casuale la presenza, a partire dal 1649, della bottega del 'mascararo' Pellegrino Peri nei pressi di piazza Pasquino. Al negozio di Peri – che oltre alle maschere vendeva quadri, cornici e altri oggetti – si rifornivano i maggiori mecenati della scena performativa romana; il suo *Libro dei conti* registra numerosissime vendite di maschere, parrucche, barbe finte e altri accessori teatrali ai Pamphilj, Colonna, Rospigliosi, Chigi, Spada, per non citare che alcuni dei suoi aristocratici clienti.³⁶

5. Fiorilli a Roma

Le pur scarse testimonianze documentarie sulla presenza di Fiorilli a Roma lo vedono in relazione proprio con alcune di queste famiglie: i Pamphilj, i Chigi e i Colonna. Gli storici del teatro hanno potuto documentare l'attività dell'attore a Roma almeno fra il 1651 e il 1653 e poi fra il 1660 e il 1661, e nel 1669.³⁷ Nell'inverno del 1651 è al servizio del principe Camillo Pamphilj insieme alla moglie Isabella Del Campo e nel 1652 e 1653 lui e Marco Napolioni vengono pagati per alcune recite fatte durante il carnevale. Il rapporto con i Pamphilj prosegue anche nel decennio successivo, come attesta una lettera indirizzata al

34. C. GIANNOTTU, *Un habitant illustre de Parione: Pasquin et la réalité 'rionale' entre histoire, tradition et dimension urbaine*, in «Piazza Navona, ou la plus belle & la plus grande». *Du Stade de Domitien à la place moderne, histoire d'une évolution urbaine*, a cura di J.-F. BERNARD, Roma, École Française de Rome, 2014, pp. 747-755.

35. M. BOITEUX, *Piazza Navona: de l'usage de la fête pir la construction d'un lieu*, ivi, pp. 699-721; 749. V. anche P. ROMANO, *Roma nel Rinascimento. Parione*, Roma, Tipografia Agostiniana, 1933.

36. L. LORIZZO, *Pellegrino Peri. Il mercato dell'arte nella Roma barocca*, Roma, De Luca, 2010. Il *Libro dei conti* del mercante copre l'arco cronologico 1662-1689. Roberto Ciancarelli, rilevando l'ingente mole di testi per le improvvisazioni teatrali a Roma nel corso del XVII secolo, evidenzia il fatto che queste iniziative «coinvolgono un'intera città» attraversando tutti gli strati sociali e culturali (R. CIANCARELLI, *Teatri di maschere. Drammaturgie del comico nella Roma del Seicento*, Roma, Bulzoni, 2014, pp. 38-39; v. anche R. TESSARI, *La Commedia dell'Arte nel Seicento. «Industria» e «arte giocosa» della civiltà barocca*, Firenze, Olschki, 1969).

37. GUARDENTI, *Gli italiani a Parigi*, cit., vol. 1, pp. 46-82; E. TAMBURINI, *Due teatri per il principe. Studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 71, 104-105, 187, 261, 276; L. MARITI-S. CARANDINI, *Don Giovanni o l'estrema avventura del teatro. 'Il nuovo risarcito invitato di pietra' di Giovan Battista Andreini*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 205-208; FERRONE, *La Commedia dell'Arte*, cit., in partic. pp. 173-175, 206-208.

figlio di Camillo, Giovan Battista, nel 1668. Altri documenti lo vedono al servizio dei Chigi nel 1660 e 1661, quando, ancora con Marco Napolioni, recita per il cardinale Flavio dal quale riceve, oltre a un compenso in denaro, un archibugio decorato d'argento.³⁸ Nel 1669 recita ancora per il Chigi e anche per Cristina di Svezia e per il contestabile Colonna. Le rappresentazioni sono documentate presso il teatro del palazzo della regina Cristina e nel teatro alla Pace, su commissione del cardinale Chigi e del principe Colonna.³⁹ Al teatro alla Pace fanno riferimento alcuni bandi del 1666, 1667 e 1669 con i quali si concede ai comici di recitare solo «nel luogo destinato a ciò nel vicolo detto della Stufa dei Mellini», all'interno del palazzo dei Mellini, nel vicolo che ora riporta proprio il nome del teatro alla Pace.⁴⁰

La presenza di Fiorilli a Roma, dunque, è documentata diverse volte nel periodo dal 1651 al 1669 e sempre in relazione a committenze aristocratiche. La sua fama però – come è noto – è internazionale e si identifica con una maschera in cui l'attore si incarna tanto da identificarvisi completamente. Fiorilli è Scaramuccia in Italia, Scaramouche in Francia e Scaramouch in Inghilterra. E, come dicevamo, è una maschera proteiforme, che recita, canta, balla, fa acrobazie. Al punto che, quando nel 1676 dovrà allestire una sua performance al teatro di Whitehall a Londra, il palcoscenico sarà adattato al peculiare *Scaramouch's Acting*. «Esisterebbe insomma una drammaturgia dello spazio per spettacoli 'alla Scaramouche': unità di misura empirica che fa probabilmente riferimento a una profondità e ampiezza non usuali per la scena inglese».⁴¹

Il quadro di palazzo Braschi è in sintonia con questa 'misura empirica' tale da offrire profondità e ampiezza per i vari movimenti dei diversi personaggi. E se è difficile immaginare che il Fiorilli acclamato da re e principi si esibisse in strada accanto a un ciarlatano,⁴² va d'altra parte ricordato che, stando alla biografia dedicata all'attore da Angelo Costantini, «il padre di Scaramuccia,

38. MARITI-CARANDINI, *Don Giovanni*, cit., pp. 206-208. Due bandi del 1660 e 1661 permettono l'attività dei comici (la compagnia di Napolioni e forse anche quella di Fiorilli) esclusivamente nel teatro del Mascherone, in strada Giulia, alle spalle di palazzo Farnese. Vedi TAMBURINI, *Due teatri*, cit., p. 261 nota 259.

39. I titoli delle commedie rappresentate in questi teatri – i cui palchetti vengono presi in affitto dai Colonna che pagano 120 scudi direttamente a Fiorilli – sono *Le gelosie di Scaramuccia* (o *Le glorie di Scaramuccia*) e *Don Giles*, a cui forse va aggiunto *Il finto medico*. Cfr. ivi, pp. 104-105 e 260-261; FERRONE, *La Commedia dell'Arte*, cit., pp. 174-175.

40. TAMBURINI, *Due teatri*, cit., p. 260 nota 256. Cfr. CIANCARELLI, *Teatri*, cit., p. 18. Lo studioso sottolinea, tuttavia, che «dispersa e disseminata è l'attività di tantissimi teatri privati la cui documentazione nella maggior parte dei casi si riduce a semplici menzioni» (ivi, pp. 21-22).

41. FERRONE, *La Commedia dell'Arte*, cit., p. 189.

42. «Chi si esibiva sui banchi, all'aperto, cioè ciarlatani e attori della Commedia dell'Arte, veniva denigrato dagli attori che si esibivano anziché 'in scena', cioè negli stanconi dei palazzi,

che se la passava male, nonostante fosse un gentiluomo fu costretto a fare il ciarlatano». ⁴³ Dunque potremmo trovarci di fronte a una precoce testimonianza iconografica di una maschera che si affermerà poi in ben più nobili palcoscenici.

In sostanza, il *Teatro di strada in piazza Pasquino* potrebbe configurarsi come una situazione di passaggio o di interpolazione fra il teatro dei comici dilettanti e quello dei professionisti, che «avevano rubato il Carnevale» e lo andavano rivendendo nei teatri a pagamento: «i comici dell'Arte non solo erano 'entrati nella commedia', nobilitando e strutturando il loro lavoro, ma avevano perpetrato il più straordinario dei furti: avevano rubato il carnevale, con il suo straordinario patrimonio comico. E se lo andavano rivendendo – miniaturizzato in forma di spettacolo – nelle stanze, al chiuso, privatamente e a pagamento, in ogni luogo e in ogni tempo». ⁴⁴

In tal caso l'opera sarebbe in linea con quel ricco filone di dipinti con scene di teatro di strada e ciarlatani all'interno di paesaggi urbani o suburbani composti *ad hoc* come 'quadretti' tipici di vita cittadina popolare, molto apprezzati dai collezionisti dell'epoca. ⁴⁵ A questo genere appartiene anche il dipinto di Karel Dujardin che, secondo Siro Ferrone, raffigurerebbe la maschera di Scaramuccia «in un'improbabile sua migrazione nelle campagne del Seicento» (fig. 8). ⁴⁶ Anche in questo caso troviamo tutti gli ingredienti tipici della rappresentazione del banco del ciarlatano (la cassetta con le pozioni, lo stendardo con la sua effigie) su cui si esibiscono gli attori dell'Arte per attirare il pubbli-

in cui si pagava un biglietto» (C. MOLINARI, *La Commedia dell'Arte*, Milano, Mondadori, 1985, pp. 77-82).

43. COSTANTINI, *La vie de Scaramouche*, cit., p. 2.

44. MARITI, *Teatro pubblico*, cit., p. 139.

45. Sulla problematicità nel leggere questo tipo di rappresentazioni come dirette trasposizioni visive di eventi scenici mette in guardia M.I. ALIVERTI nel suo saggio *Un breve decalogo per lo studio delle immagini teatrali*, «Acting Archives Review», v, 2015, 9, pp. 59-83; già Katritzky scriveva che «Pictorial evidence never provides an unbiased 'snapshot' of a performance event, even when it may seem to be a straightforward record of a particular performance» (KATRITZKY, *The Art*, cit., p. 177). E se la ritrattistica in incisioni e stampe di grandi attori e attrici della Commedia dell'Arte era da questi promossa nei frontespizi delle loro commedie, la rappresentazione delle scene teatrali – con qualche eccezione proprio fra i pittori fiamminghi – è alquanto rara per le censure che in Italia scontava il mestiere dell'attore (cfr. ALIVERTI, *Un breve decalogo*, cit., p. 73).

46. K. Dujardin, *I ciarlatani italiani o I commedianti italiani*, firmato e datato 1657, Paris, Louvre (cfr. FERRONE, *La Commedia dell'Arte*, cit., p. 240). Per Blaise Ducos, autore della scheda del dipinto esposto nella mostra *I bassifondi del Barocco. La Roma del vizio e della miseria*, a cura di F. CAPPELLETTI e A. LEMOINE (Roma, 7 ottobre 2014-18 gennaio 2015; Paris, 24 febbraio-24 maggio 2015), Milano, Officina libraria, 2014, p. 190, cat. 23, «a volte visto come un 'Crispin' o servo, è proprio Scaramuccia, sulle punte dei piedi, che attira il pubblico». Secondo K. WIECK-JOC, *Kulturtransfer im Rom des 17. Jahrhunderts: Die Malerei der Bamboccianti*, Weimar, VDG, 2015, p. 123, il ciarlatano potrebbe invece essere un autoritratto del pittore.

co. Siamo ormai di fronte a una tipologia iconografica che, sottolinea Renzo Guardenti, al di là della veridicità storica delle scene rappresentate si configura come un repertorio identificativo della Commedia dell'Arte.⁴⁷

6. *La questione della datazione*

Come accennato in apertura, la situazione urbanistica della piazza rappresentata sulla tela non corrisponde a quella attuale. Gli edifici dipinti che fanno da quinte laterali e da sfondo alla piazza vennero demoliti per far posto al palazzo Braschi sulla destra in primo piano, alla chiesa della Natività al centro e al palazzo Pamphilj in secondo piano a destra. Quest'ultimo, costruito tra il 1644 e il 1648, non corrisponde all'infilata di case con diverse altezze e caratteri raffigurate nel quadro, che invece dovrebbero riferirsi al palazzo del cardinale Giovan Battista Pamphilj (costruito tra il 1634 e il 1638), alla casa de' Rossi e al palazzo Cibo.⁴⁸

Sulla parte destra del dipinto si vede il lato occidentale di palazzo Orsini, prospiciente via di San Pantaleo, al cui angolo si staglia, ben riconoscibile, la statua di Pasquino. Sopra di essa una tettoia copre entrambe le facciate del palazzo (una su via di San Pantaleo e l'altra, nascosta alla nostra vista, su via di Pasquino), proteggendo l'ingresso di quella che all'epoca era la bottega del mercante francese Gabriele Sologna, così descritta da Antonio Gerardi nella sua relazione sulla cavalcata fatta da papa Innocenzo X per la cerimonia del 'Trionfal possesso' della Basilica Lateranense nel 1644:

Quanto alla Piazza, che chiamano di Pasquino, era sontuosamente addobbata d'arazzi, e damaschi: & il Mercante Francese chiamato Monsù Gabriele Sologna, che ha sotto il Palazzo de' Signori Orsini, una gran Bottega, che risponde da ambedue i lati della Piazza, piena di ricche merci, e robbe curiose di Francia, nel cui angolo di detta bottega è una celebre Statua, la quale dagli intendenti della Scultura è non poco stimata per l'atteggiamento d'un antico soldato gladiatore, che hora rassembra un torso, ò avanzo di statua, nomato per tutto il mondo Pasquino.⁴⁹

47. «The pictorial reproductions of these images, real or fictitious, contributed to perpetuating the memory of the commedia and found their way into the most popular environment» (GUARDENTI, *Iconography*, cit., pp. 208-209, 212).

48. Sono molto grata a Stephanie Leone per avermi chiarito questo aspetto della successione dei palazzi Pamphilj e degli edifici raffigurati nel dipinto. Vedi S.C. LEONE, *The Palazzo Pamphilj in piazza Navona: Constructing Identity in Early Modern Rome*, London-Turnhout, Miller, 2008; ID., *La costruzione di palazzo Pamphilj*, in *Palazzo Pamphilj*, Torino, Allemandi, 2016, pp. 15-79.

49. A. GERARDI, *Trionfal possesso della santità di nostro signore Innocentio X alla sacrosanta Basilica Lateranense*, in Roma, nella stamperia di Lodovico Grignani, 1644, p. 4. La descrizione della

Questo stesso angolo, ma visto frontalmente dando le spalle all'attuale via del Governo vecchio, è raffigurato nel dipinto di Sinibaldo Scorza, *Veduta di piazza Pasquino*, datato al 1626-1627, prima del ritorno del pittore a Genova (fig. 9).⁵⁰ Anche in quest'opera la piazza pullula di personaggi vari ed è ben visibile, in primo piano a destra, una bottega di librario e venditore di stampe e fogli volanti, testimoniando che quella era la principale attività commerciale della zona.⁵¹ A differenza della tela del Museo di Roma, nella *Veduta* di Scorza la bottega accanto al Pasquino ha un solo ingresso alla destra della statua; l'altro, evidentemente, fu aperto successivamente e ha come termine *ante quem* il 1644 della relazione di Gerardi in cui si menziona la bottega di Sologna.

Altre notizie sul mercante Gabriele Sologne (originario di Tours, nelle fonti italiane il nome viene italianizzato in Sologna) vengono fornite dallo studio di Patrizio Barbieri sui fabbricanti di corde da liuto: in società con il connazionale Antonio Blavet, era titolare di un'importante «compagnia di corde di liuto à uso di Francia».⁵² Nel 1639 prendono in affitto per cinque anni dal pittore Giuseppe Cesari detto il Cavalier d'Arpino un negozio in via dei Giubbonari; un documento del 1641 cita Sologne come «mercator fundacarius in platea Pasquini»; dopo la morte di Blavet nel 1642, Sologne si dedicò al commercio di altri oggetti.⁵³

Pertanto, stando agli indizi di carattere architettonico, *Teatro di strada in piazza Pasquino* dovrebbe datarsi a cavallo fra gli anni Trenta e Quaranta del '600, cioè dopo la costruzione del palazzo del cardinal Giovambattista Pamphilj (tra il 1634 e il 1638) e prima che venisse ultimato il nuovo palazzo Pamphilj (1648).

bottega di monsù Gabriele Sologna sui due lati di palazzo Orsini è ripresa da F. CANCELLIERI, *Il Mercato, il lago dell'Acqua Vergine ed il palazzo Panfiliano nel Circo Agonale detto volgarmente piazza Navona: con un'appendice di XXXII documenti ed un trattato sopra gli obelischi descritti da Francesco Cancellieri*, Roma, Bourliè, 1811, p. 157. La citazione di Cancellieri è già segnalata da LORIZZO, *Pellegrino Peri*, cit., p. 32.

50. L'opera, conservata al Museo di palazzo Venezia, viene elencata nell'inventario della collezione di Cassiano dal Pozzo del 1695, a cui pervenne tramite il mercante Giovanni Francesco Roccatagliata presso cui era, a Roma, almeno dal 1633. Cfr. D.I. SPARTI, *The dal Pozzo Collection again: The Inventories of 1689 and 1695 and the Family Archive*, «The Burlington Magazine», CXXXII, 1990, 1049, pp. 551-570: 563 nota 120; P. CAVAZZINI, *Nicolas Poussin, Cassiano dal Pozzo and the Roman Art Market in the 1620s*, «The Burlington Magazine», CLV, 2013, 1329, pp. 809-814; A. MARENGO, *Echi nordici e fonti figurative nell'opera di Sinibaldo Scorza, in Sinibaldo Scorza. Favole e natura all'alba del Barocco*, catalogo della mostra a cura di A. ORLANDO (Genova, 10 febbraio-4 giugno 2017), Genova, Sagep, 2017, pp. 64-71: 69.

51. SPAGNOLO (*Pasquino*, cit., p. 111) la identifica con la libreria della Nave di Giovanni Paolo Gelli.

52. P. BARBIERI, *The Roman Gut String Makers 1550-2005*, «Studi musicali», XXXV, 2006, 1, pp. 3-128 (citazione a p. 16). Ringrazio Loredana Lorizzo per avermi segnalato questo articolo.

53. Cfr. *ivi*, pp. 16-17, 89.

La analogia, sia stilistica che compositiva, fra il quadro del Museo di Roma e quello di Scorza rimarca la vicinanza di quest'ultimo alla pittura fiamminga, in particolare a quella di Lucas de Wael, come è stato più volte sottolineato.⁵⁴ In particolare, le due tele con *Vedute di Livorno* attribuite a de Wael offrono notevoli somiglianze con il nostro dipinto, che infatti recava un'attribuzione ad anonimo fiammingo. Come riporta Spagnolo, il quadro di palazzo Braschi è stato associato a un dipinto attribuito proprio a de Wael raffigurante una veduta di una piazza romana molto simile alla nostra.⁵⁵ L'opera è stata pubblicata da Adriano Amendola come *Veduta di piazza San Pantaleo* con un'attribuzione a Sinibaldo Scorza per le analogie stilistiche e compositive con la *Veduta di piazza Pasquino* del Museo di Palazzo Venezia, suggerendo che possa esserne un *pendant* (fig. 10).⁵⁶

Senza dubbio la tela con *Teatro di strada in piazza Pasquino* presenta uno stile molto vicino a quello delle due vedute riferite al pittore ligure, sia nell'accurata ma non calligrafica descrizione della varietà di personaggi intenti in diverse occupazioni, sia nella rappresentazione dei palazzi e dello spazio urbano. In special modo, è da sottolineare l'analogia con la *Veduta di piazza San Pantaleo* per la distribuzione delle figure nella piazza, la tipologia e il colore degli edifici, il personaggio isolato in primo piano con cappello e abito nero e colletto bianco presente in entrambe le opere, nonché le dimensioni quasi identiche delle tele che fanno pensare a una coppia di *pendant*. Resta però il problema della datazione: Scorza, così come d'altronde Lucas de Wael, lascia Roma definitivamente nel 1627 e, come si è detto, gli edifici effigiati nella nostra piazza Pasquino sono successivi al 1638. Al momento, dunque, il problema della sua attribuzione resta aperto, aggiungendo a quello fiammingo l'ambito del pittore ligure.

In conclusione, la tela di palazzo Braschi offre qualcosa di più di una generica scena di teatro di strada. La meticolosa descrizione del contesto urbano della piazza con i venditori di libri e stampe – storicamente attendibile – fa da palcoscenico a una altrettanto verosimile esibizione di un ciarlatano accompagnato da una maschera della Commedia dell'Arte. Una maschera nei cui trat-

54. Sinibaldo Scorza, cit. William Suida già nel 1958 aveva collegato la *Piazza Pasquino* di Scorza alla tela firmata da Lucas de Wael con *Scena di genere a Trinità dei Monti* (71,8x94 cm., New York, collezione Leo Collins). Cfr. W. SUIDA, *L'unica opera firmata di Luca de Wael*, «Paragone», CIII, 1958, pp. 72-74.

55. L'opera è passata in asta da Minerva Auctions, 26 maggio 2016, Asta 126, lotto 97 e ora è in collezione privata. Vedi SPAGNOLO, *Pasquino*, cit., pp. 122-123 nota 147.

56. A. AMENDOLA, *Ritratti di bronzo. Il medagliere Orsini dei Musei Capitolini di Roma*, Roma, De Luca, 2017, pp. 69-70.

ti, come abbiamo cercato di evidenziare, è plausibile riconoscere una precoce apparizione di Scaramuccia.



Fig. 1. [Ambito di Sinibaldo Scorza?], Teatro di strada in piazza Pasquino, 1630-1650 ca., olio su tela (Roma, Museo di Roma, inv. MR 45819; © Roma-Sovrintendenza capitolina-Museo di Roma).



Fig. 2. Willem Reuter, Mercato romano, particolare, 1669, olio su tela (Pasadena, Norton Simon Museum, *Estate of Jennifer Jones Simon*, inv. M.2010.1.207.P; © 2012 Norton Simon Art Foundation).



Fig. 3. Veduta di piazza Navona con il mercato, 1625-1644 ca., olio su tela (Roma, Museo di Roma, inv. MR 3651; © Roma-Sovrintendenza capitolina-Museo di Roma).



Fig. 4. [Jean Lepautre?], *Scaramouche*, incisione, 1638-1640 ca. (Paris, Bibliothèque nationale de France, *Collection Michel Hennin*, inv. 2833).



Fig. 5. Jacques Callot, *La fiera dell'Impruneta*, particolare, 1620, acquaforte (Cleveland, Cleveland Museum of Art, L.E. *Holden Fund*, inv. 1962.20).

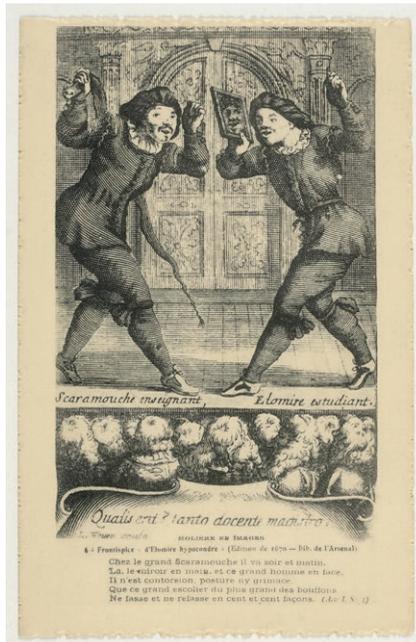


Fig. 6. Laurent Weyen (incisore), *Scaramouche enseignant, Élomire étudiant*, 1670, incisione (Paris, Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle, inv. 4-ICO PER-18549 [1-4]).



Fig. 7. Pietro Paolini, Tiberio Fiorilli come Scaramuccia, 1630 ca., olio su tela (collezione privata).



Fig. 8. Karel Dujardin, *I ciarlatani italiani*, 1657, olio su tela (Paris, Musée du Louvre, inv. 1394; © 2016 RMN-Grand Palais [musée du Louvre] / Tony Querrec).



Fig. 9. Sinibaldo Scorza, Veduta di piazza Pasquino, 1626-1627, olio su tela (Roma, Museo nazionale del Palazzo di Venezia; su concessione del Ministero della cultura - Vittoriano e Palazzo Venezia).



Fig. 10. Sinibaldo Scorza [?], Veduta di piazza san Pantaleo, sec. XVII, olio su tela (Roma, collezione privata).

FRANCESCA SIMONCINI

ARCHIVIO MULTIMEDIALE DEGLI ATTORI ITALIANI.
ATTORI-AUTORI NELL'ITALIA POSTUNITARIA:
EDOARDO FERRAVILLA E EDUARDO SCARPETTA

Attori, capocomici, adattatori e drammaturghi, il milanese Edoardo Ferravilla e il napoletano Eduardo Scarpetta – di cui qui proponiamo i profili redatti da Emanuela Agostini e Isabella Innamorati per l'Archivio Multimediale degli Attori Italiani – di comune non ebbero solo il nome di battesimo. Entrambi, quasi coetanei – di pochi anni più giovane è Scarpetta – seppero trovare una risposta personale e creativa, ma soprattutto vincente, alle istanze di chi, nell'Italia postunitaria, cercava di dettare le regole di un teatro drammatico italiano, 'nazionale', borghese e uniformato. Alla natura ideologica dei teorizzatori del 'risorgimento' del teatro italiano opposero la loro effettiva militanza scenica e si avvantaggiarono, sia come attori sia come autori, della prossimità con un pubblico concreto e cittadino, di cui per esperienza avevano imparato a conoscere vizi, virtù, aspirazioni e gusti. Quel pubblico ancora mancava a chi, nel frattempo, continuava ostinatamente a perorare la nascita di una drammaturgia nazionale, certo auspicata, ma nei fatti ancora troppo incerta, troppo pensata 'a tavolino' e priva di una coesa realtà sociale cui far riferimento per poter assumere davvero una fisionomia forte, condivisa e autorevole.

La loro fu una via necessitata, intelligente e consapevole, non priva – soprattutto per quanto riguarda Scarpetta – di intenti riformatori, tutti però calati all'interno delle esigenze della scena e affinati attraverso i segreti del mestiere: quello di attori, di bravi attori, prima ancora che di prolifici autori e adattatori in dialetto. Entrambi si servirono infatti della propria capacità di scrittori per dare corpo alla personale creatività attoriale ed esaltarono così, attraverso una drammaturgia di tipo consuntivo e collettivo, le proprie spiccate e apprezzate doti recitative.

Non figli d'arte, si affacciarono però precocemente al teatro, l'uno sotto il magistero del grande Pulcinella Antonio Petito, l'altro praticando l'ambiente del Teatro Milanese dello scapigliato Cletto Arrighi. Furono due buone

palestre, vissute da entrambi con autonomia e spirito libero. Ne nacquero nuovi personaggi, 'tipi' diversamente declinati, tratti dall'osservazione della vita quotidiana dei ceti popolari e piccolo borghesi cittadini, per la verità scarsamente o punto rappresentati nei copioni della contemporanea drammaturgia in lingua italiana. Sempre attenti, anche come scrittori, alla risposta del pubblico e attuando un processo creativo che procedeva dalla genesi del personaggio alla stesura del testo drammatico, si dedicarono con maestria alla rivisitazione di consolidati o nuovi generi teatrali, cimentandosi sia nella tradizionale parodia, sia in riusciti adattamenti di vaudeville e commedie brillanti di importazione francese.

Fertile a questo proposito fu per Scarpetta proprio l'incontro con Ferravilla, avvenuto durante una sua tournée milanese del 1880. I due recitarono insieme. L'esperienza, come scrive Isabella Innamorati nella biografia qui pubblicata, risultò per l'attore più giovane «molto importante alla luce della svolta impressa di lì a poco da Scarpetta nel suo repertorio comico. L'autore-attore napoletano prese, infatti, in seria considerazione le potenzialità delle riduzioni in dialetto della drammaturgia straniera sulla base del successo conseguito dal Ferravilla nella sua città». Un'ulteriore dimostrazione questa delle affinità e della sintonia artistica e operativa che contraddistinse l'attività dei due attenti ed esperti pococomici e la loro comune visione del teatro.

Alla loro arte, che seppe esprimersi oltre i confini municipali facendosi apprezzare in tutta la penisola, giunse un riconoscimento, forse inaspettato, che consacrò, dichiarandolo, il loro valore anche nazionale: il cavalierato della Corona d'Italia per meriti artistici, conferito nel 1883 a Scarpetta, nel 1888 a Ferravilla. Un sigillo che assorbì, all'interno di una ormai consolidata unità italiana, un teatro periferico importante ma che sempre aveva guardato di sbieco, e con non celato scetticismo, alla progressiva ascesa della borghesia italiana che la 'piccola' epopea della drammaturgia in lingua si impegnava invece a rappresentare. Mi piace allora concludere con una citazione da Siro Ferrone che ben fotografa la distanza straniante, non misurabile o quantificabile, tra il teatro di Scarpetta e Ferravilla e le sorti progressive della società italiana dell'epoca:

Le gaffes dei protagonisti di Ferravilla erano segno di inattualità e di non adattabilità al presente, così come quelle dei miseri guitti scarpettiani: in entrambi i casi l'immobilità storica del popolano o del piccolo borghese corrispondeva a una arcaica ripartizione delle classi che proprio la rivoluzione borghese e nazionale aveva improvvisamente sconvolto. Incapaci di pronunciare speranze finali e interessati, da buoni mercenari, piuttosto al fluire presente della storia che ai suoi destini, Ferravilla e Scarpetta dalla periferia del regno, in chiave comica, con gli strumenti materiali del loro recitato,

rappresentarono lo sconcerto dell'Italia popolare e tradizionalista davanti alla marea del progressismo borghese che minacciava di cambiare il volto alla nazione.¹

In ultimo la consueta raccomandazione, quella cioè di integrare la lettura dei profili dei due attori qui pubblicati con la navigazione del sito di AMAtI (amati.unifi.it) dove sono capillarmente censite le singole interpretazioni e le scritture in compagnia dei due attori ed è presente una selezione di immagini che li ritrae.

1. SIRO FERRONE, *Introduzione a Il teatro italiano. La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1979, vol. v, to. 1, pp. LIV-LV. Preferiamo citare il brano dalla prima edizione dell'opera dove ci sembra formulato in modo più incisivo ed efficace. Il passo rivisitato è comunque leggibile in ID., *Introduzione a Commedie e drammi borghesi*, Imola (BO), Cue Press, 2017, vol. I, p. 31.

EMANUELA AGOSTINI

EDOARDO FERRAVILLA

(Milano, 18 ottobre 1846-ivi, 25 ottobre 1915)

Sintesi

Attore, drammaturgo e capocomico, Edoardo Ferravilla è la più originale personalità del teatro dialettale milanese e, nel repertorio comico, uno dei massimi esponenti della scena italiana tra Otto e Novecento.

Biografia

Figlio naturale del marchese Filippo Villani (rappresentante della scapigliatura milanese, dilettante di musica e autore di alcuni testi dialettali), Edoardo Ferravilla nasce a Milano nel 1846. La madre, di cui Edoardo assume il cognome, è Maria Luigia Ferravilla (1824-1853), cantante probabilmente d'origine portoghese. L'identità della donna, sulla quale le fonti riportano notizie contraddittorie, è chiarita dall'autobiografia di Ferravilla pubblicata da Renzo Sacchetti presso la Società editoriale italiana (che smentisce anche che fosse una mima o una ballerina) ed è confermata anche dalla biografia curata da Giovanni Maria Sala (che riporta la variante grafica Maria Luisa). In un precedente opuscolo pubblicato da Sacchetti nel 1908 le si attribuiva il nome Clara; nel dizionario di Luigi Rasi quello di Giulia. Motivato dalla volontà di occultare la nascita illegittima dell'attore è il racconto secondo il quale la madre sarebbe stata una certa signora Ferrari, e Ferravilla un nome d'arte prodotto dal congiungimento dei cognomi dei genitori Ferrari e Villani.

Nato da una relazione tra i genitori iniziata nel 1845, Edoardo Ferravilla vive insieme alla madre fino a quando, a pochi anni di vita, è iscritto al collegio milanese Nava. Nel 1853 la madre muore mentre sta effettuando una tournée in Portogallo. Il tribunale costringe Filippo Villani, nel frattempo sposatosi con la ballerina Carolina Say, a elargire al figlio una pensione vitalizia. Il bambino viene affidato alla tutela del ragioniere Giacomo Viglezzi. Il

tutore, verso il quale Ferravilla manifesterà per tutta la vita forte gratitudine ed affetto, si comporta a tutti gli effetti come un vero padre. Proprio l'esempio di uno dei fratelli adottivi, Enrico Vignozzi, spinge Ferravilla a impraticarsi con la musica. Anche la passione per il teatro è favorita dalle abitudini della famiglia Vignozzi: il ragioniere è infatti amministratore del Teatro dell'Accademia dei filodrammatici (o del teatro Re, chiuso nel 1875) dove possiede un palco dal quale l'intero gruppo familiare è solito assistere agli spettacoli due volte alla settimana.

Come i fratelli adottivi, anche Ferravilla è indirizzato verso studi di ragioneria. Parallelamente, coltiva l'interesse per la recitazione frequentando la filodrammatica Gustavo Modena, che dà spettacoli familiari sotto la guida di Ettore Manzoni. Il suo esordio è nella farsa intitolata *La tigre del Bengala* di Edouard Louis cui segue in una seconda occasione *La donna e lo scettico* di Paolo Ferrari. Manzoni individua in Ferravilla un promettente amoroso, ma dopo poche recite il giovane vuole confrontarsi con parti comiche. Proprio a questi anni risale la sua prima rappresentazione di *Ciocon de grapa* di Giovanni De Toma, al quale Ferravilla si ispirerà in seguito per ideare il personaggio di Tecoppa.

Alla morte del tutore, Ferravilla continua a lavorare nell'ufficio di Enrico Vignozzi come ragioniere. Giunto alla maggiore età è riformato dal servizio militare per gracilità. Dedicava al teatro buona parte del tempo libero, partecipando agli spettacoli della filodrammatica e frequentando appassionatamente come spettatore il teatro di Santa Radegonda nei pressi del Duomo.

Nel 1870 quando Carlo Righetti, poi più noto come Cletto Arrighi, annuncia l'intenzione di formare una nuova compagnia residente presso il nuovo teatro Milanese, Ferravilla si presenta ai provini. Arrighi lo sceglie per il suo aspetto elegante pensando di impiegarlo come amoroso. Scritturato per 3,50 lire al giorno di paga il giovane Ferravilla si trova per la prima volta inserito in una formazione professionale, ma il contratto, che lo impegna solo nel pomeriggio, gli consente di continuare a lavorare al mattino in ufficio e di recitare nella filodrammatica Gustavo Modena la sera e la domenica.

Secondo gli accordi presi, l'esordio di Ferravilla nel teatro Milanese sarebbe dovuto avvenire nella commedia *I trii C e i trii D del bon gener* in cui Arrighi avrebbe confezionato su sua misura la parte di un collegiale distinto, serio e innamorato. La necessità di una sostituzione anticipa il debutto all'ottobre del 1870 nella parte di Gervasin nel *Barchett de Boffalora* traduzione in dialetto milanese di Arrighi del *vaudeville* di Eugene Labiche *La cagnotte*. Pare che l'esito dello spettacolo sia stato disastroso. Se non in questo frangente, nelle seguenti prove Ferravilla deve essere stato sufficientemente convincente, perché dopo non molto tempo è assunto regolarmente dal teatro Milanese e l'incremento di orario lo costringe ad abbandonare il lavoro di ragioniere.

Su sua richiesta il tipo di parti in cui si cimenta si allarga: in *Ona notizia falsa* di Giovanni Duroni è un marito beone, nel dramma di Carlo Righetti *Teresa* fa le veci del primo attore (il suo personaggio muore in scena). Tra le interpretazioni che maggiormente impressionano il pubblico si ricordano quelle del commissario di polizia in *Le ultime ore di Agesilao Milano* di Francesco Giarelli e del panciuto margravio di Hassia-Kassel in *El Granduca di Gerolstein* di Cletto Arrighi. Il successo di queste esperienze conferma Ferravilla nel proposito di darsi interamente al teatro. Inizia inoltre a occuparsi anche dell'adattamento dei testi e della stesura di testi leggeri: la farsa *Vun che va, l'alter che ven* di Ferravilla è replicata per diverse sere anche grazie alla bravura di Carlo Gandini.

Il talento attorico di Ferravilla si rivela in completezza nell'ottobre del 1872 nella commedia di Righetti *Nôdar e perucchee*. Ferravilla ha il compito di interpretare la breve parte di Pedrin Bustelli, giovinotto molto timido. Per mettere in maggiore risalto il personaggio, in accordo con Righetti, Ferravilla aggiunge nuove battute. *El sâr Pedrin* è il primo di una lunga serie di personaggi caratteristici, di 'tipi', che Ferravilla inventa nell'arco di un decennio (dal 1872 al 1880 circa) e che, in virtù della bravura dell'attore, vengono riproposti in più spettacoli. Il successo di Pedrin Bustelli induce immediatamente Ferravilla a scrivere una nuova commedia dedicata al personaggio: *El sâr Pedrin in quarrella* (rappresentata per la prima volta il 2 dicembre 1872). Nei mesi successivi la compagnia replica continuamente i due lavori insieme anche al *vaudeville*, musicato da Cesare Casiraghi su libretto di Ferdinando Fontana, *La statoa del sâr Incioda* in cui Ferravilla, che ha ormai ottenuto il privilegio di scegliersi la parte, veste i panni del protagonista, il sindaco Finocchi, altra memorabile 'creazione' della sua carriera.

Il primato artistico di Ferravilla è in breve riconosciuto da un cospicuo aumento di paga: inizia in questo modo un percorso che lo porterà a divenire indiscusso capo carismatico della formazione. Intorno al 1874 le condizioni economiche della Compagnia del teatro Milanese, pur apprezzata dal pubblico, peggiorano notevolmente. Gli attori iniziano a essere pagati con molti giorni di ritardo. La situazione è imputata alla cattiva amministrazione di Cletto Arrighi che sperpera buona parte dei guadagni al gioco. L'ingresso in compagnia di Emma Ivon, rapidamente divenuta prima attrice, contribuisce a seminare il malumore tra alcuni attori che si ritengono scavalcati dall'ultima arrivata. La crisi è tale che nel 1876 Arrighi è estromesso dalla direzione del teatro Milanese. La maggior parte degli attori (tra cui Emma Ivon, Giuseppina Giovannelli, Ernesta Comelli, Antonio Dassi) confluisce nella Ferravilla-Sbodio-Giraud, società di proprietà dei capocomici Edoardo Ferravilla, Gaetano Sbodio e Edoardo Giraud, amministrata da Giuseppe Telamoni e diretta da Ferravilla. La compagnia esordisce al teatro Cressoni di Como per poi trasferirsi a Milano al Fossati e alla Commenda. La morte di Telamoni non ferma

il progetto e Ferravilla assume anche la carica di amministratore: nel giro di pochi anni per merito della sua superiorità artistica e delle competenze organizzative e amministrative (senz'altro consolidate dagli anni di ragioneria) Ferravilla diviene il ganglio fondamentale del teatro Milanese.

Sotto la conduzione di Ferravilla, la Ferravilla-Sbodio-Giraud si propone a livello nazionale. Nel primo anno comico recita a Milano, Lodi, Napoli, Genova, Torino, Firenze, Roma, Bologna, Brescia, Padova e Verona. Il progetto artistico della compagnia, che per essere compresa da un bacino di pubblico più ampio italianizza il dialetto, oltrepassa ora i confini del teatro milanese per affacciarsi alle maggiori 'piazze teatrali' italiane, dove Ferravilla è riconosciuto tra i maggiori attori comici in assoluto.

Nel 1877 Emma Ivon, con cui Ferravilla instaura una lunga relazione sentimentale, chiede e ottiene di divenire socia della ditta. In quello stesso anno però, coinvolta in un processo giudiziario legato al riconoscimento di una figlia avuta da un precedente legame affettivo, su consiglio di Ferravilla si allontana temporaneamente dalle scene. La Ferravilla-Ivon-Sbodio-Giraud continua nel frattempo a esibirsi con grande profitto nei principali teatri italiani. Ad agosto, per esempio, si esibisce con profitto al Sannazaro di Napoli.

Nel 1879 la compagnia riconosce a Ferravilla, gravato dei compiti di capocomico, direttore e amministratore, un cospicuo aumento di paga. Il successo del gruppo è dovuto soprattutto al suo 'genio' sia sul piano attorico sia su quello più complessivamente drammaturgico, come ammette lo stesso Edoardo Giraud: «avevamo avuto anche noi [attori della compagnia] i nostri quarti d'ora di celebrità, ma non importa, il pubblico non ci badava più che tanto, non vedeva che Ferravilla ed io per primo non posso dargli torto, perché non era più il teatro milanese che noi rappresentavamo [sic], bensì il teatro Ferravilliano».¹

Gli anni Ottanta decretano la definitiva consacrazione di Ferravilla sul piano nazionale. La creazione dei personaggi per cui Ferravilla è rimasto celebre non travalica il 1880: nel decennio successivo l'attore continua a riproporli perfezionandoli in vecchi e nuovi spettacoli. Tra le esibizioni più significative si ricorda nel 1880 quella in cui il comico milanese recita insieme a Edoardo Scarpetta in un testo, scritto dall'attore napoletano in occasione della sua tournée a Milano, *Nu maestro Pastizza a Napule*. Identiche manifestazioni di affetto sono tributate a Ferravilla dal pubblico milanese come da quello di tutti i principali teatri d'Italia. Dalle colonne del quotidiano fiorentino «La Nazione», ad esempio, il 15 aprile 1886 Jarro descrive in termini sensazionalistici la lotta degli spettatori per procurarsi il biglietto dei suoi spettacoli e, per rimarcare lo smodato apprezzamento del comico, afferma che in meno di quindici

1. E. GIRAUD, *Le mie memorie*, Milano, Reggiani, 1911, p. 72.

giorni Ferravilla ha ricevuto quarantadue proposte di matrimonio.² Nel 1888 le istituzioni riconoscono ufficialmente la qualità del lavoro di Ferravilla con la nomina, conferita da re Umberto di Savoia, a Cavaliere della Corona d'Italia.

Nel 1890 la compagnia milanese è colpita da alcuni gravi lutti tra cui, il 12 aprile, quello di Giuseppina Giovanelli. Nel 1891 Gaetano Sbodio fuoriesce dalla formazione per fondarne una nuova insieme a Davide Carnaghi. La decisione di Sbodio, che priva Ferravilla di un valido elemento, è affatto definitiva: la Ferravilla-Ivon-Giraud torna a fregiarsi della sua presenza tra i capocomici nel 1894 per poi vederlo nuovamente uscire nel 1895, e ancora successivamente rientrare e andarsene.

Nel 1897, stanco della gestione capocomicale e del teatro Milanese che aveva in affitto da ventuno anni, Ferravilla accetta la proposta di dirigere una compagnia di proprietà altrui e si trova al vertice della Compagnia milanese di Francesco Grossi e Alfredo De Capitani. Grossi si ritira dal progetto solo dopo pochi mesi e Ferravilla resta scritturato dal solo De Capitani.³ La scomparsa di Ernesta Comelli e soprattutto di Emma Ivon, ritiratasi a Genova già nel giugno 1898 e morta il 30 gennaio 1899, costituisce una dolorosa perdita sia sul piano artistico sia su quello affettivo.

Tra il 1898 e il 1905, Ferravilla alterna l'attività teatrale a periodi di riposo. Nel maggio 1902 dà il suo addio alle scene, ma il ritiro definitivo si verifica nel 1905. Lontano dai clamori del teatro, gode i proventi di una ricca carriera dividendosi tra Milano e Desio, località in cui possiede una villa e nella quale sceglie di essere sepolto. L'oculatezza con cui aveva amministrato i suoi averi (e che gli aveva procurato la fama di avaro) gli consente di vivere gli ultimi anni in un certo agio. Si dedica alla pittura. Fin dalla giovinezza aveva sempre avuto una passione per il disegno, in particolare per le caricature che disegnava ovunque, compresi i corridoi dei teatri in cui passava. I suoi quadri, i suoi acquarelli e alcuni cimeli sarebbero divenuti oggetto di una mostra dal titolo *La famiglia meneghina* (24 gennaio-22 febbraio 1939).

Occasionalmente rompe il suo ritiro per tornare alle scene. Nel maggio 1909 effettua ad esempio una serie di repliche al teatro Olympia di Milano.⁴ Intorno al 1912 accetta di fare una serie di spettacoli in alcune città dell'Emilia organizzate per conto dell'impresa Francesco Parenti insieme a Edoardo Giraud. Nel 1914 filma alcuni suoi passati successi (*La class di asen*, *El duell del sùr Pànera* e *Massinelli in vacanza*) per la casa Musical Film di Luca Comerio.

2. Cfr. JARRO [pseud. di Giulio Piccini], *Attori, cantanti, concertisti, acrobati*, Firenze, Bemporad, 1898, p. 105.

3. Cfr. E. POLESE SANTARNECCHI, *Edoardo Ferravilla*, Milano, Tip. Colombo e Tarra, 1898, p. 31.

4. Cfr. [Senza autore], [Senza titolo], «Il teatro drammatico», 27 maggio 1909.

Secondo gli estimatori dell'attore quei pochi metri di pellicola (che Giovanni Maria Sala nel 1946 considera perduti) non rispecchiano la sua arte sia perché il cinema è muto, sia perché non dà la percezione delle continue mutazioni d'aspetto di Ferravilla, sia perché (e soprattutto) Ferravilla è ormai anziano.

Il grande comico milanese si spegne nell'ottobre 1915 (l'*Enciclopedia dello spettacolo* riporta erroneamente la data del 26 ottobre 1916). Circa un mese prima, il 13 settembre 1915, era stato convinto a sposare la compagna Francesca Remolli da cui aveva avuto tre bambine: Emma, morta a tre anni, Maria e Luisa. La sua morte passa relativamente inosservata a causa della guerra. È sepolto a Milano presso il Cimitero monumentale.

Famiglia

Il padre di Ferravilla è il marchese Filippo Villani, esponente della scapigliatura milanese minore, dilettante di musica e autore di alcuni testi teatrali dialettali. La madre, il cui nome proprio è stato individuato in Maria Luigia Ferravilla, è una cantante probabilmente d'origine portoghese. A seguito della sua morte, Ferravilla riceve dal padre, nel frattempo sposatosi con la ballerina Carolina Say, una pensione vitalizia e viene affidato a Giacomo Vignozzi. Alla famiglia Vignozzi va riconosciuto il merito di aver contribuito a far appassionare Ferravilla al teatro grazie alla consueta frequentazione del teatro Re (o del Teatro dell'Accademia dei filodrammatici) di cui Vignozzi è amministratore. L'esempio di Enrico Vignozzi, figlio di Giacomo, spinge inoltre Edoardo Ferravilla a interessarsi di musica.

Compagno della prima attrice Emma Ivon per circa un ventennio, dopo la sua morte Edoardo Ferravilla si accompagna con Francesca Remolli da cui ha tre bambine: Emma, morta a tre anni, Maria e Luisa. Sposa la compagna in punto di morte nel 1915. Combattuto tra la volontà di tenere vicino a sé le figlie e quella di allontanarle dal teatro, il comico milanese le impiega probabilmente in piccole parti solo occasionalmente. La maggiore, Maria, ricorda di aver cantato all'età di cinque anni al termine di uno spettacolo del padre la romanza scritta dal padre stesso *Non è la morte che ci divide*. Sembrerebbe che entrambe le figlie si siano occupate di teatro in gioventù. Una Luisa Ferravilla milita nel 1928 nella Compagnia stabile milanese di Paolo Bonocchi. Nel 1939 (all'epoca della mostra *La famiglia meneghina* in cui erano esposti quadri e cimeli ferravilliani) Maria risulta sposata all'industriale Elio Gnugnoli e Luisa al pittore bergamasco Arturo Bonfanti.

Formazione

Nelle biografie di Ferravilla si sottolinea sempre che la sua arte è del tutto nuova, senza precedenti. Ferravilla non è un figlio d'arte, né si ritiene allievo di un maestro privilegiato. Tra i suoi modelli d'infanzia si colloca certamente Alamanno Morelli che Ferravilla aveva avuto modo di vedere con ammirazione al teatro Re di Milano. Muove i suoi primi passi nella filodrammatica 'Gustavo Modena' sotto la guida di Ettore Manzoni. È forse questa l'esperienza che più di ogni altra lo induce a tentare la carriera drammatica. Pur avendo preso parte anche a spettacoli di impatto drammatico, il repertorio sul quale Ferravilla si cimenta fin negli anni della giovinezza è di impronta prevalentemente comica.

Altra personalità verso la quale Ferravilla contrae un debito, pur senza mai dichiararlo, è certamente Cletto Arrighi, drammaturgo e direttore del teatro Milanese. Cletto Arrighi intuisce il potenziale di Ferravilla al quale lascia un'ampia libertà di iniziativa consentendogli di rimaneggiare e integrare i suoi testi per ampliare le proprie parti.

Interpretazioni/Stile

Elegante e fisicamente prestante, nel 1870 il giovane Ferravilla è scritturato da Cletto Arrighi come amoroso per il suo aspetto piacevole che in seguito avrebbe potuto fare di lui un primo attore. Insoddisfatto dalle parti assegnate da Arrighi e attratto piuttosto dai personaggi comici, Ferravilla si offre di interpretare le poche battute del caratteristico margravio di Hassia-Kassel in *Il granduca di Gerolstein*. L'accoglienza ricevuta in questa prova lo motiva ancora più fortemente a specializzarsi nelle parti comiche. La completa rivelazione del suo talento si verifica nell'ottobre 1872 in *Nodar e perucchee* di Arrighi. Per incrementare la sua parte Ferravilla scrive delle nuove battute: prende corpo in questo modo il personaggio del Sûr Pedrin, un giovanotto timido, ingenuo e stupido, preso in giro dalle donne di cui s'innamora. Per intervento di Ferravilla la scialba figura di contorno ideata da Arrighi diviene un'irresistibile parte da mammo. Per ripeterne il successo, Ferravilla scrive nuove commedie che ruotano nuovamente intorno allo stesso personaggio: *Pedrin in quarella* e *Pedrin ai bagn*. Una quarta commedia, *Pedrin in coscrizione*, è invece scritta per Ferravilla da Antonio Dassi.

Il Sûr Pedrin è il primo di una serie di personaggi caratteristici che Ferravilla idea tra il 1872 e il 1880 e ripropone continuamente, in spettacoli diversi, nel corso dell'intera carriera. La successiva fama dell'attore si fonda proprio sull'aver portato al successo circa dodici 'tipi', 'caratteri'. Al Sûr Pedrin si affianca,

sempre nel 1872, 'el sindech Finocchi', protagonista del *vaudeville*, musicato da Cesare Casiraghi su libretto di Ferdinando Fontana, *La statoa del sur Incioda*. Finocchi è un sindaco stupido che «vorrebbe fare l'astuto, crede di essere un grand'uomo», ma non lo è e non manca al contrario di dar prova dell'irrazionalità del suo pensiero. Ad esempio: «quando la statua di Paolo Incioda è scomparsa dal piedistallo grida un 'alto là' come avrebbe potuto gridarlo Napoleone il grande. Ma poi soggiunge – con una frase tutt'altro che verosimile, ma che produce sempre la risata – *Fuori: qualcheduno l'avrà nascosta in tasca*».⁵

Al 1873 risale la genesi del 'vecchio barboglio' protagonista della *Scena a soggetto musicale*. Anche questo personaggio è il frutto della rielaborazione da parte di Ferravilla di una riduzione di Cletto Arrighi, *Dal tecc a la cantina*, che non stava ottenendo l'esito sperato. Ferravilla interpreta inizialmente una parte brillante, ma la cede a Edoardo Giraud desideroso di mostrare le sue abilità di ballerino, e tiene per sé quella di un vecchio paralitico che si vede piombare in casa dal tetto il protagonista. L'intervento di Ferravilla non salva la commedia, ma l'apprezzamento del 'suo vecchietto' lo spinge a scrivere una scena autonoma dallo spettacolo, in cui l'anziano, sordo e sospettoso ma faceto, passa le serate ad ascoltare la nipote suonare il pianoforte. In questa breve sequenza, che annovera tra i suoi estimatori Giuseppe Verdi, Ferravilla si esibisce in una lunga serie di azioni solo a tratti intervallate dalle parole. Il vecchio è tutto un alternarsi di mugolii, note acute, gridolini, tentativi di cantare, accenni musicali interrotti dalla necessità di smoccolare la candela, sospiri e gocce dal naso.

La figura più celebre interpretata dal comico milanese è 'el Tecoppa' per il quale Ferravilla si ispira all'ubriacone di *Ciaccon de grappa* di Giovanni de Toma da lui allestito quando era ancora un dilettante della filodrammatica 'Gustavo Modena'. Il personaggio compare per la prima volta nel *vaudeville* i *Duors*, scritto da Edoardo Giraud e musicato da Casiraghi, con il nome di Felice Marana, ma viene immediatamente ribattezzato Tecoppa dall'esclamazione meneghina 'Dio te coppa' ('Dio t'ammazzi') che ne rispecchia il carattere. Riproposto in seguito nella commedia *I prodezz del Tecoppa* di Giuseppe Stella e Ferravilla, e ancora in *Tecoppa in tribunal* di Carlo Bosisio e Ferravilla, Tecoppa è un poveraccio mezzo ubriaco, ingobbito e lento che passa tutto il tempo a giocare a briscola nelle bettole facendosi campare dalla moglie, una levatrice. La sua principale caratteristica è quella di protestare sempre e contro tutto, specialmente quando ha un grave torto. Individuo «strisciante con i ricchi, superbo coi poveri, gaudente e nemico del lavoro»,⁶ Tecoppa se la prende con

5. C. ARRIGHI, *Edoardo Ferravilla*, Milano, Aliprandi, 1888, p. 60.

6. E. FERRAVILLA, *Edoardo Ferravilla parla della sua arte, della sua vita, del suo teatro*, a cura di R. SACCHETTI, Milano, Società Editoriale Italiana, 1911, p. 18.

i carabinieri e con le leggi e, quando è colto con le mani nel sacco, si giustifica con tesi deliranti.

Dopo Tecoppa, un notevole favore è raccolto anche da Massinelli. Apparso nel 1879 nello scherzo comico *Class di asen* di Edoardo Ferravilla, cui segue *Massinelli in vacanza*, Massinelli è uno scolaro tanto idiota da mal interpretare i suggerimenti dei compagni. Vestito di un paio di pantaloni scuri attillati, una giubba di tela a quadretti e un berretto a visiera in testa, incarna il perfetto esempio di 'studente a vita', pluriripetente e ignorante.

L'età anagrafica di Ferravilla non corrisponde a quella dei suoi personaggi: da anziano, il comico milanese continua a interpretare Massinelli, da giovane veste i panni di uomini anziani. Tra questi (oltre al 'vecchio barboglio' della *Scena a soggetto*) il Sûr Pànera, un vecchio spavaldo che si batte in duello senza averne le forze e le capacità, introdotto in *El duell del sùr Pànera* (riadattamento di Gaetano Sbodio del *vaudeville* francese *Martin e Zibetta*). Il Maester Pastizza (protagonista del *vaudeville* omonimo) è invece un dilettante ossessionato dalla musica che si fa chiamare maestro e accusa i più importanti musicisti di averlo copiato. Un altro vecchio buffo è infine il Sûr Pistagna.

Tra gli altri personaggi ferravilliani è debito ricordare Gigione, un baritono toscano presuntuoso, che si vanta della bella voce, ma che appena apre bocca in teatro è fischiato dal pubblico. Proposto inizialmente in *Minestron* di Giraud e Ferravilla, Gigione offre l'opportunità all'attore milanese di esibirsi in una parodia del Conte di Luna del *Trovatore* di Giuseppe Verdi. Ampiamente rinomato è anche il tipo del Sûr Pancrazi, un uomo maturo innamorato di una donna troppo giovane, protagonista di *Luna de mel*, parodia della commedia *La luna di miele* di Felice Cavallotti. Il Sûr Camola è infine, nel *Bagolamento-fotoscultura* di Napoleone Brianzi, lo zio di campagna di un giovane scultore trasferitosi a Milano che invece di lavorare seriamente si è dato alla pazzia vita.

Tra i fattori di successo di Ferravilla ha una funzione primaria la sua capacità di trasformazione. L'attore si propone al pubblico in sempre diverse fattezze tanto da rendere difficile stabilire il suo aspetto fuori scena. Costruisce i suoi personaggi a partire dal trucco attraverso il quale altera i suoi connotati. In un secondo momento stabilisce la camminata del personaggio, la sua più complessiva gestualità e infine la voce. Il costume non è solo una veste esteriore per presentarsi al pubblico. La scelta dell'abito di scena lo aiuta a definire il carattere del personaggio. In più casi condiziona la recitazione: per interpretare il Sûr Camola, ad esempio, Ferravilla si riempie le guance di ovatta. Alcuni estimatori di Ferravilla sostengono che senza il costume l'attore non riesce a concentrarsi, mentre in abito di scena gli è impossibile pronunciare una battuta inadatta alla sua nuova identità.

A dispetto dell'estrema artificiosità del trucco e del costume, Ferravilla si distingue dagli altri attori caratteristi perché non crea delle macchiette stereo-

tipate, ma riesce a essere naturale pur alterando del tutto il proprio aspetto. Ha una recitazione piana, non carica le battute, non ricerca l'effetto comico «con la rumorosità dei suoi scoppi di risa» o con «la bizzarria dei gesti o la stravaganza degli atteggiamenti: i suoi mezzi espressivi erano modesti, come discreta era la sua comicità: più che di far ridere, egli cercò di far sorridere». ⁷ Lo sostengono un'eccezionale mimica facciale e una perfetta padronanza dell'espressività del corpo, che Renato Simoni descrive in questi termini: «Gesti impercettibili e profondi, passi dinoccolati e scalpitanti, un curioso e insignificante scoscendersi di tutto il corpo su certe ginocchia dure da cavallo di piazza. Quelle piccole alzate di spalle, certe scrollatine con la testa, il protendersi tortuoso e serpentino del collo, fuori dal solino grandioso, certe uscite di scena col dorso volto al pubblico, ch'erano capolavori di comicità e di espressione, l'eloquente ammiccar dell'occhio, l'irresistibile sbattere di ciglia, l'incresparsi vacuo della fronte e gli infiniti modi di sorridere dei quali Ferravilla era capace». ⁸

Prima ancora che sulla drammaturgia del testo, la recitazione di Ferravilla si fonda su quella non verbale: la sua recitazione conta più 'silenzi' che parole. In *Tecoppa in Tribunal* «il Ferravilla non diceva più di dieci battute: eppure tutta la commedia non viveva che per la forza della sua espressione comica, oserei dire più durante le pause, che allorché pronunciava le poche parole che egli si era assegnato: i suoi piccoli occhi rotondi non si fermavano mai, andavano dall'accusatore al presidente, dai testimoni al pubblico: tutto il suo essere rivelava l'inquietudine, la viltà, la paura: mai il piccolo farabutto fu rivelato alla scena in tratti più fortemente segnati». ⁹

Anche Rasi descrive alcune battute particolarmente riuscite di Ferravilla mettendo in luce che è però soprattutto la mimica dell'attore a far divertire il pubblico: «quando la signora dice alcuna parola in francese al *sur Pedrin*, quel *comme?* di lui, che non ha capito un'acca è una graziosa trovata; quando la prima donna, ormai sulla quarantina, dice al *Maester Pastizza* di aver ventun anno, quel *io ne ho dodici* di lui è una graziosa trovata; quando, detto al servitore di togliersi il cappello, el *sur Pedrin* si sente rispondere: 'ma anche lei ha il cappello in capo', quella sua replica 'ma io sono il padrone, ignorante vigliacco' è una graziosa trovata [...]. Il *comme* del *signor Pedrin* è ben comico: ma la causa dell'irrefrenato proromper del pubblico in matte risate noi dobbiam ricercare in qualcosa più che nella parola. Quale poema il lungo silenzio che precede quel *comme!* L'occhio stupido, incerto; l'incerto piegar della testa coll'orecchio e la mente tesi verso la donna che ha parlato, per afferrar qualcosa di quello

7. C. LEVI, *Profili d'attori*, 1. *Gli scomparsi*, Milano-Palermo, Sandron, 1923, p. 83.

8. R. SIMONI, *Teatro di ieri. Ritratti e ricordi*, Milano, Treves, p. 72.

9. LEVI, *Profili d'attori*, cit., p. 82.

che ha detto, poi con timidità, con circospezione, con la paura quasi di essere inteso, il proferir di quel *comme* scivolato, sdruciolato... ecco ciò che costituisce tal grandezza e finezza di arte da collocar lui fra i primissimi nostri».¹⁰

Ferravilla è a tutti gli effetti un 'attore-autore': non solo perché mette frequentemente in scena commedie di sua stessa produzione che ripropongono i suoi personaggi più riusciti, ma per la costante attività di riadattamento anche dei lavori scritti da altri in funzione della valorizzazione della sua recitazione. Frequentemente personaggi attinti ai testi di altri autori assumono spessore e consistenza solo grazie al suo duplice intervento di drammaturgo e attore. Nel corso delle repliche cesella e riadatta le sue creazioni in base alla risposta del pubblico. Fa inoltre largo uso delle tecniche dell'improvvisazione. Una testimonianza significativa dell'attitudine all'improvvisazione di Ferravilla e della progressiva costruzione dei suoi personaggi è quella di Dina Galli, sua migliore allieva, che ancora bambina affianca il comico milanese in *El maestrin sentimental*: «La rappresentazione era annunciata e doveva aver luogo la sera e non una prova era stata ancora fatta. Io ero inquieta e mi dicevo: 'Cossa disarò peu mi?'. Finalmente qualche minuto prima di andare in scena presi il mio coraggio a due mani e gli feci mezza obiezione: 'Le che la ghe pensa no!'. E siccome io lo guardavo stupita, continuò: 'Mi sunt un maester che gh'insegna a cantà...'. E non mi disse altro, e il *Maestrin sentimental* venne fuori. Se non che invece di essere un giovane era un vecchio, che aveva lui pure l'affare della pallottite che *la gh'andava su e giù!* Alla seconda rappresentazione, che avvenne quindici giorni dopo al Fossati di Milano, Ferravilla mutò il tipo del personaggio, forse perché gli parve più originale e comico e ne venne fuori *El maestrin sentimental*».¹¹

Alcune battute degli spettacoli di Ferravilla divengono espressioni proverbiali, modi di dire comuni all'epoca. Tra queste quella con cui Tecoppa indica ai compari l'uomo che ha appena derubato per salvarsi dalle sue accuse: 'L'ha parlaa mal de Garibaldi'. Alcuni motti poi rimasti celebri sono il frutto di intuizioni estemporanee dell'attore in scena. Tra queste quel 'E io non accetto' con cui Tecoppa replicava al Pubblico Ministero che lo condannava a dieci mesi di reclusione: «Questa famosa battuta non nacque con la commedia; vi fu aggiunta improvvisamente, sul palcoscenico, alla quindicesima recita. Essa produsse anche fra gli attori che erano in iscena, una tale ilarità che lo stesso Ferravilla ne fu contagiato. Di ciò non s'accorse il pubblico, ché egli aveva un

10. L. RASI, *Ferravilla, Edoardo*, in ID., *I comici italiani. Biografia, Bibliografia, Iconografia*, Firenze, Bocca-Lumachi, 1897-1905, 2 voll., vol. I, pp. 870-871.

11. A. LANCELOTTI, *I signori del riso*, Roma, P. Maglione, 1942, p. 69.

modo di ridere sulla scena da cui l'ilarità degli ascoltatori, i quali credevano a qualche controcena, era aumentata».¹²

Tra le competenze di cui Ferravilla si serve in scena spiccano quelle musicali. Musicista dilettante per passione, improvvisatore per gli amici, Ferravilla compone anche dei ballabili al pianoforte e pubblica diverse composizioni musicali, tra cui presso Ricordi la marcia *Massinelli al veglione* legata a uno dei suoi più apprezzati personaggi. In teatro si esibisce come cantante parodistico e nei pezzi musicali dei *vaudeville*. Una particolare attitudine del comico (esercitata forse soprattutto in gioventù) è inoltre quella dell'imitazione di personalità note. Tra le sue imitazioni vengono particolarmente apprezzate quelle di Cletto Arrighi, di tal Ricceu (venditore milanese di giornali che impreca sempre contro Agostino Depretis) e del padre Filippo Villani (che in un'occasione accetta di comparire in scena al fianco del figlio per far verificare al pubblico la somiglianza).

Edoardo Ferravilla ottiene uno straordinario successo di pubblico e di critica. Riscuote la stima anche di molti uomini 'illustri' (tra cui Giuseppe Verdi). L'uso del dialetto milanese, pur italianizzato, non lo rende un attore provinciale, ma anzi conferisce maggiore naturalezza alla sua recitazione e lo differenzia dai caratteristi degli spettacoli in lingua che utilizzano un italiano 'artificiale' anche per i personaggi appartenenti al popolo. La sua poliedrica personalità di attore, autore, capocomico e direttore conquista un primato nel genere comico riconosciuto a livello nazionale: «Del Ferravilla si deve dire che è unico. Egli ha creato un genere, senza precedenti [...]. Il Ferravilla ha superato, al nostro tempo, tutti gli artisti del teatro di prosa nella potenza di creazione. Nella miglior parte del suo repertorio egli è autore e attore; sono sue le parole, i caratteri; è sua la concezione dei tipi, sue le arguzie, che, come i tipi, divennero popolari. Non è, come altri attori, anche grandissimi, giunto ad un'alta riputazione ripetendo le cose scritte da altri, riproducendo sempre da altri immaginati tipi. E tutti l'hanno imitato, compreso Ermete Novelli, in ciò che dette di più originale. Senza imparare da alcuno, dotato di un istinto artistico, che par prodigioso, egli è stato maestro a tutti della comicità più fina, più vera, più efficace».¹³

L'arte di Ferravilla diviene modello nel repertorio comico per la gran parte degli attori suoi contemporanei. Enrico Polese Santarnecchi menziona quale unica eccezione Claudio Leigheb che nei ruoli brillanti offre la sola valida alternativa ai personaggi caratteristici di Ferravilla.¹⁴ Interessante una testimo-

12. Ivi, p. 66.

13. JARRO, *Attori, cantanti, concertisti*, cit., pp. 108-109.

14. Cfr. POLESE, *Edoardo Ferravilla*, cit., p. 22.

nianza dell'attrice Pia Marchi Maggi: «La disgrazia degli attori e delle attrici italiane furono il Ferravilla e la Duse... Tutti vollero imitare, e in tutto, que' due grandi artisti. Gli attori comici, anche i migliori, recitano sempre di tre quarti, imitando, o credendo di imitare l'inimitabile Ferravilla... e le donne, dànno tutte alla loro presenza su la scena la linea d'una mezza parentesi... credendo così d'imitare la Duse...».¹⁵

Veri e propri imitatori del comico milanese, che ripropongono come 'maschere' ormai standardizzate Massinelli, Tecoppa, Gigione e Pastizza, pullulano soprattutto nel Sud America dove, a differenza della maggior parte dei suoi contemporanei, Ferravilla non si reca mai. Tra questi tale Perego detto Pereghin, che si presenta con il nome di Cavalli, fa qualche fortuna proponendosi quale 'copia' di Ferravilla per soddisfare l'inappagata curiosità del pubblico latino-americano verso un artista la cui fama aveva varcato l'oceano.

Scritti/Opere

Ferravilla è autore di molti testi teatrali. Tra le sue prime opere drammatiche *Vun che va, l'alter che ven* è portato al successo dall'attore Carlo Gandini, ma in genere l'attività drammaturgica di Ferravilla è strettamente connessa al suo lavoro attoriale. Fin dall'esordio, nel processo di costruzione dei personaggi, agisce anche sui copioni: i testi allestiti dal teatro Milanese, scelti, tradotti e scritti in gran parte da Cletto Arrighi, vengono riadattati da Ferravilla per valorizzare le proprie qualità attoriche. Il personaggio di Pedrin è ad esempio il frutto dell'intervento da parte di Ferravilla sul testo di Arrighi *Nódar e perucchee*. Il successo della figura dell'innamorato timido lo spinge a dedicargli un intero 'ciclo' scrivendo *El sùr Pedrin in quarella* e *Pedrin ai bagn*.

Il processo di costruzione dello spettacolo per Ferravilla va dal personaggio al testo: l'attore, appoggiandosi anche a copioni scritti da altri, costruisce dei 'tipi' attorno ai quali imbastisce nuove storie. È il caso di Tecoppa che, inizialmente protagonista del *vaudeville* i *Duu ors* di Edoardo Giraud, è riproposto in *I prodezz del Tecoppa*, scritto in collaborazione con Giuseppe Stella, e in *Tecoppa in tribunal* composto con Carlo Bosisio.

Tra gli altri successi di Ferravilla la *Scena a soggetto musicale* è frutto dell'estrapolazione di una scena che Ferravilla aveva scritto quale interpolazione di *Dal tecc a la cantina* di Arrighi. Da ricordare anche la serie dedicata a Massinelli, comparso per la prima volta nel 1879 nello scherzo comico *Class di asen* di Edoardo Ferravilla, cui segue *Massinelli in vacanza*.

15. JARRO, *Attori, cantanti, concertisti*, cit., p. 39.

All'edizione delle proprie commedie Ferravilla affianca anche l'occasionale pubblicazione di brani musicali, in particolare valzer per pianoforte. Della *Scena a soggetto* di *La class di Asen* risulta conservata presso le Mediateche del Politecnico della cultura, delle arti, delle lingue della Fondazione Scuole civiche milanesi di Milano una registrazione sonora realizzata probabilmente per la commercializzazione.

REPERTORIO E SCRITTI DI EDOARDO FERRAVILLA

Per il dettaglio degli spettacoli teatrali e degli scritti di Edoardo Ferravilla, per la consultazione delle fonti iconografiche si rinvia al profilo completo edito in Archivio Multimediale degli Attori Italiani: amati.unifi.it.

FONTI RECENSIONI E STUDI CRITICI

- [Senza autore], [Senza titolo], «Il Figaro», 31 agosto 1877.
Dizionario universale dei musicisti, a cura di C. SCHMIDL, Milano, Ricordi, 1887-1890, 2 voll.
- C. ARRIGHI [pseud. di Carlo Righetti], *Edoardo Ferravilla*, Milano, Aliprandi, 1888.
- C. ARRIGHI-F. FONTANA-JARRO [pseud. di Giulio Piccini], *Ferravilla e compagni. Studi critici e biografici di Cletto Arrighi, Ferdinando Fontana e Jarro, con disegni originali dell'artista Vespasiano Bignami*, Milano, Aliprandi, 1890.
- JARRO, *Sul palcoscenico e in platea. Ricordi critici e umoristici*, Firenze, Paggi, 1893.
- L. RASI, *I comici italiani. Biografia, Bibliografia, Iconografia*, Firenze, Bocca-Lumachi, 1897-1905, 2 voll.
- JARRO, *Attori, concertisti, cantanti*, Firenze, Bemporad, 1898.
- E. POLESE SANTARNECCHI, *Edoardo Ferravilla*, prefaz. di G. BUFALINI, Milano, Tip. Colombo e Tarra, 1898.
- R. SIMONI, *Ferravilla*, «La lettura», settembre 1902.
- E. POLESE SANTARNECCHI, *Edoardo Ferravilla*, Cusano sul Seveso, Tip. A. Colombo & figli, 1905.
- R. SACCHETTI, *Edoardo Ferravilla*, «Nuova antologia», maggio-giugno 1908, pp. 401-416.
- E. FERRAVILLA, *Edoardo Ferravilla parla della sua arte, della sua vita, del suo teatro*, a cura di R. SACCHETTI, Milano, Società editoriale italiana, 1911.
- E. GIRAUD, *Le mie memorie*, Milano, Reggiani, 1911.
- D. OLIVA, *Edoardo Ferravilla*, «Idea nazionale», 25 ottobre 1915.
- L. RASI-C. ROTA, *Ermite Novelli. Ferravilla tra le quinte*, Varese, s.i.t., 1915.
- [Senza autore], *Annali del teatro italiano, 1901-1920*, Milano, L'eclettica, 1921.
- G. BOLZA, *Paolo Bonocchi in scena e nel retroscena*, Milano, C. Moreo, 1922.
- C. LEVI, *Profili di attori, I. Gli scomparsi*, Milano-Palermo-Napoli, Sandron, 1923.
- R. SIMONI, *Ritratti*, Milano, Alpes, 1923.
- G. BOLZA, *Paolo Bonocchi e il teatro Milanese*, Milano, Carpani, [1929?].
- S. D'AMICO, *Tramonto del Grande Attore*, Milano, Mondadori, 1929.

- V. RAMPERTI, *Per la storia del teatro milanese. Ricordiamo i dimenticati*, Milano, Famiglia Meneghina, 1929.
- R. SIMONI, *Teatro di ieri. Ritratti e ricordi*, Milano, Treves, 1938.
- R. SACCHETTI, *Aneddoti ferravilliani*, Milano, Bietti, 1939.
- N. LEONELLI, *Attori tragici e attori comici*, Roma, Tosi, 1940-1944, 2 voll.
- A. LANCELLOTTI, *I signori del riso*, Roma, Maglione, 1942.
- Ferravilla, I. *Centenario 1846-1946*, a cura di S. TUSCANO, Milano, Bestetti, 1946.
- G.M. SALA, *Il grande Edoardo. Memorie ferravilliane*, Milano-Roma, Gastaldi, 1946.
- [Senza autore], [Senza titolo], «La Martinella di Milano», novembre-dicembre 1954.
- E.M. FUSCO, *Scrittori e idee: dizionario critico della letteratura italiana*, Torino, Società editrice internazionale, 1956.
- S. PAGANI, *Ferravilla, Edoardo*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le maschere, 1958, vol. v, coll. 201-205.
- E. FERRAVILLA, *Il teatro di Ferravilla*, a cura di Attilio Bertolucci, Milano, Garzanti, 1961.
- A. LORENZI, *Milano un secolo. Letteratura, teatro, divertimenti e personaggi dell'800 milanese*, Milano, Bramante, 1965.
- S. FERRONE, *Il teatro italiano. La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1979, 3 voll.¹⁶
- Teatro dell'Italia unita*. Atti dei convegni (Firenze, 10-11 dicembre 1977; 4-6 novembre 1978), a cura di S. FERRONE, Milano, il Saggiatore, 1980.
- C. COLOMBO, *Storia del teatro dialettale milanese*, Milano, Provincia, 1981.
- S. ASTI, *Edoardo Ferravilla attore, drammaturgo, capocomico*, tesi di laurea in Lettere, Università degli studi di Milano, Facoltà di lettere e filosofia, 1989-1990 (relatore: prof. Paolo Bosisio).
- S. GERACI, *Il contrario del coraggio. Edoardo Ferravilla tra gli artisti, i ribelli e i teatri del suo tempo*, «Teatro e storia», XI, 1996, 18, pp. 305-331.
- Dizionario dello spettacolo del '900*, a cura di F. CAPPA e P. GELLI, Milano, Baldini & Castoldi, 1998.
- R. DI BARI, *La Milano di Ferravilla. Gli anni d'oro del teatro dialettale milanese*, Pavia, Selecta - Il regista, 2001.
- M. PRIA, *Fra le quinte. Storia e racconti del Teatro dialettale milanese*, Milano, Il diciotto, 2005.
- E. FERRAVILLA, 'On agent teatral', 'El sur Pedrin in conversazion', 'Ona lezion a gratis'. *Tre scherzi comici*, a cura di A. BENTOGGIO, Pesaro, Metauro, 2007.
- A. BENTOGGIO, *Edoardo Ferravilla*, in "Rezipte i rimm del Porta". *La letteratura in dialetto milanese dal Rajberti al Tessa e oltre*, a cura di L. DANZI e F. MILANI, Milano, Biblioteca Nazionale Braidense-Metamorfofi, 2010, pp. 100-104.

16. I volumi sono stati oggetto di ristampa nel 2019 per la casa editrice Cue Press di Imola con il titolo *Commedie e drammi borghesi* e con alcune modifiche e aggiornamenti nell'*Introduzione*.

ISABELLA INNAMORATI

EDUARDO SCARPETTA

(Napoli, 13 marzo 1853-ivi, 29 novembre 1925)

Sintesi

Attore comico, celebre col nome di Felice Sciosciammocca e autore prolifico. La sua produzione drammaturgica desta un importante dibattito sul rinnovamento del teatro popolare napoletano negli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento. Acquisisce fama di riformatore teatrale quando, divenuto direttore di una sua compagnia al teatro San Carlino, prima emargina e poi toglie definitivamente le tradizionali maschere. È imprescindibile punto di riferimento, in qualche caso anche molto conflittuale, nella formazione teatrale dei suoi figli, sia quelli nati dal matrimonio con Rosa De Filippo, Domenico, Vincenzo e Maria, che portano il suo cognome, sia quelli nati dall'unione con Luisa De Filippo, diventati famosi col cognome della madre: Titina, Eduardo e Peppino.

Biografia

Eduardo Scarpetta nacque il 13 marzo 1853, come risulta «inequivocabilmente dai documenti di famiglia»,¹ anche se in vari saggi dedicati alla sua vita compare erroneamente il 1854. L'errore è stato causato, in realtà, dallo Scarpetta stesso che nelle due ultime edizioni dell'autobiografia ha indicato il 1854 come anno di nascita e il Croce, che ne fu prefatore, non mancò di segnalare scherzosamente questa inesattezza.² Era «figlio di buona famiglia»³ come dicevano i comici ottocenteschi parlando di chi non fosse nato da attori: il padre,

1. M. MANGINI, *Eduardo Scarpetta e il suo tempo*, Napoli, Montanino, 1961, p. 14.

2. Cfr. E. SCARPETTA, *Don Felice, Memorie*, Napoli, Carluccio, 1883; ID., *Da S. Carlino ai Fiorentini: nuove memorie*, Napoli, Pungolo parlamentare, 1900; ID., *Cinquant'anni di palcoscenico*, Napoli, Gennarelli, 1922, qui cit. nella ristampa: Napoli, Pagano, 2002.

3. S. DI GIACOMO, *Cronaca del teatro San Carlino*, Trani, Vecchi, 1895, p. 535.

Domenico Scarpetta, era ufficiale agli affari ecclesiastici del ministero borbonico e tra i suoi compiti rientrava la vigilanza sui teatri, dove, di tanto in tanto, portava con sé la famiglia. Ecco perché Eduardo fu uno spettatore precoce: varcò presto la soglia del teatro dei Fiorentini, assistendo con poca attenzione agli spettacoli di prosa delle maggiori compagnie italiane di passaggio per Napoli, e quella del teatro San Carlino dove invece si appassionò agli spettacoli comici, in dialetto, dinamizzati dal genio di Antonio Petito, interprete moderno della maschera di Pulcinella e di Pascariello.

Fu precoce anche nell'ingresso professionale a teatro, che avvenne a quindici anni, in tristi circostanze e dietro pressanti necessità economiche: il padre Domenico si spense nel 1868 dopo una lunga malattia che aveva prosciugato i risparmi di famiglia. Eduardo si propose come attore alla compagnia del teatro Nuovo – dove recitava Antonio Petito – contando sulle buone relazioni del padre, ma senza successo. Ripiegò allora sulla nuova compagnia del San Carlino, capeggiata da Tommaso Zampa, dove recitava Antonio Natale, un altro attore amico, con l'impresa Mormone. E qui ottenne la sua prima scrittura il 22 ottobre 1868, il cui testo è parzialmente pubblicato nell'autobiografia. Stando a quanto vi si legge il giovane era ingaggiato «in qualità di generico di secondo filo, non escluse le ultime parti e quelle di poca o niuna entità». ⁴ Doveva, insomma, assolvere alle più disparate e marginali esigenze in qualunque tipo di spettacolo, compreso «ballare, tingermi il volto, essere sospeso in aria, se qualche produzione il richiedesse, ed in fine fare tutto ciò che mi verrà imposto, come anche cantare nei cori, e a solo, nei vaudevilles». ⁵ Sostiene di aver debuttato nella nuova rivista di Antonio di Lerma di Castelmezzano *Cuntiente e guaiè*, ma il suo nome compare già in piccoli ruoli nelle locandine teatrali di altri spettacoli precedenti. ⁶ Quello al San Carlino fu, comunque, un ingaggio di breve durata perché l'impresa sciolse la compagnia nel marzo del 1869.

Trovò, tuttavia, rapidamente un nuovo impiego grazie ai buoni uffici di due attori, Cesare Spelta e Giovannina Altieri, nella formazione del teatro Partenope, diretta dal capocomico Gennaro Pastena per l'impresa di Gennaro Falanga. Costui controllava un vero e proprio sistema teatrale, basato su tre distinte sale: Fenice, Partenope e Sebeto. Nel complesso l'offerta era molto variata, contemplando sia il dramma storico che la commedia, la farsa, la rivista e il ballo (l'impresa aveva costituito un vero e proprio corpo di ballo con primi ballerini, danzatrici, mimi, un maestro concertatore di danza, un maestro di musica e musicisti). La strategia impresariale era quella di far re-

4. SCARPETTA, *Cinquant'anni di palcoscenico*, cit., p. 62.

5. Ibid.

6. Cfr. A. PIZZO, *Scarpetta e Sciosciammocca: nascita di un buffo*, Roma, Bulzoni, 2009, p. 24.

plicare i maggiori successi di un teatro anche sugli altri due, onde ricavare il maggior guadagno possibile. Scarpetta si misurò, pertanto, con i più disparati generi dello spettacolo contemporaneo sviluppando, di conseguenza, tutte le abilità richieste. Gli esiti dell'affannoso tirocinio non furono né gratificanti né soddisfacenti; anzi Scarpetta riporta, con spirito faceto, una nutrita scelta dei suoi errori scenici, specialmente nel repertorio drammatico dove eccelleva l'autorevole primo attore Antonio Gagliardi. Nel *Benvenuto Cellini*, ad esempio, un dramma storico in cui Gagliardi impersonava il grande artista e Scarpetta uno dei suoi apprendisti, alle battute del Gagliardi «Il getto... Il getto! ... Presto figlioli!»⁷ il giovane avrebbe dovuto passare le forme di cartapesta dipinta color del bronzo fingendo di sostenere un grande peso, ma dimenticandosi di simulare la fatica ridicolizzò la *suspense* del momento drammatico. Fu allora spostato nel repertorio dei *vaudevilles*, dove ottenne migliori risultati percependo una paga di appena quaranta lire mensili. Ecco perché accettò la proposta di Carlo Pecoraro, agente-suggeritore della compagnia di Michele Bozzo, grande stella del repertorio drammatico in lingua, di essere scritturato come giovane generico per le ultime parti con una paga di due lire e cinquanta al giorno. Era stato assunto in vista di una serie di recite da tenersi al teatro municipale di Catanzaro: fu una delle esperienze più aspre e umilianti, durata dall'ottobre 1869 al marzo 1870.

Al rientro a Napoli fu riaccolto nella formazione del teatro Partenope dove tornò a occupare i soliti ruoli marginali con la vecchia paga. A sbloccare Scarpetta dalla *routine* contrattuale fu la sua attitudine alla scrittura, dote rara nel mondo teatrale dell'epoca: Scarpetta compose alcune farse, tra cui una dal titolo *Pulcinella creduto moglie di un finto marito* di cui è attestata la prima rappresentazione al Partenope il 14 settembre del 1870. La farsa attirò l'attenzione dell'impresa sulle sue potenzialità di comico e dopo vari aggiustamenti entrò in repertorio.

L'esordio d'autore agevolò quello dell'attore. Stando a quanto racconta Scarpetta, fu il Pulcinella Raffaele Marino a proporgli il ruolo di Felicello, un Mamo di una vecchia farsa di Enrico Parisi, intitolata *Pulcinella spaventato da un cadavere di legno* che andò in scena il 7 giugno 1871 e che l'autobiografia tramanda col titolo con cui diventò più tardi famosa per merito di Scarpetta, ossia *Felicello Sciosciammocca mariuolo de 'na pizza*.⁸ La farsa ebbe successo, fu replicata più volte al Partenope attirando l'attenzione di Giuseppe Maria Luzi, ora impresario del teatro San Carlino, sempre alla ricerca di nuovi elementi da integrare in compagnia per sconfiggere la concorrenza.

7. SCARPETTA, *Cinquant'anni di palcoscenico*, cit., p. 83.

8. Cfr. *ivi*, p. 88.

Eduardo Scarpetta venne scritturato al San Carlino per tre anni dal 31 marzo 1872, con la paga di cinquanta lire mensili e cominciò a esibirsi con la stessa pulcinellata che lo aveva reso famoso al Partenope.⁹ Per mettere alla prova il nuovo acquisto, Antonio Petito rielaborò sulle misure di Scarpetta una vecchia farsa di repertorio, intitolandola *Pulcinella solachianello arrozzuto* (12 maggio 1872). L'esito fu più che soddisfacente tanto da essere ripresa più volte negli anni successivi con titoli ogni volta ricalibrati sul successo crescente del nuovo carattere scarpettiano: nel 1875 *Pulcinella solachianello arrozzuto e ncojetato da D. Felice Sciosciammocca guaglione de n'anno* e nel 1876, dopo la morte di Petito, *Don Felice Sciosciammocca creduto guaglione de n'anno*. Con quest'ultimo titolo Scarpetta ricorda la farsa nell'autobiografia. Per valorizzare appieno l'apporto del nuovo 'buffo', Petito scrisse, *ex novo*, *Inferno, Purgatorio e Paradiso di Don Felice Sciosciammocca con Pulcinella negoziante di panni*, rappresentata il 20 luglio 1872.

Fu così che a diciannove anni Scarpetta conquistò un ruolo rilevante all'interno della compagnia del San Carlino, ponendosi alla pari con i colleghi più anziani. Nonostante i malumori, le fughe a Castellammare, il risentimento per le offese subite dai colleghi invidiosi, Scarpetta s'impadronì rapidamente degli stilemi e delle tecniche della recitazione sancariniana perfezionando e arricchendo il suo carattere di cui la stampa elogiò la spontaneità e la vivacità. Frattanto Scarpetta si consolidò come autore negli ambiti della scrittura comica tradizionale, tra improvvisazione e copione scritto per esteso, concertato collettivamente, sbizzando farse, commedie, opere fantastiche, parodie e commedie d'attualità sui paradigmi esemplari del repertorio petitano. Nel marzo 1874 Scarpetta ottenne una sorta di riconoscimento ufficiale da parte dell'impresa che gli concesse il beneficio della serata d'onore. Egli ne approfittò per presentare una sua nuova commedia dal titolo *Quinnece solde so chhiù assaje de seimila lire*, la cui intelaiatura comica risentiva della struttura tradizionale, ma ritagliava per sé momenti di vivace comicità interpretando il tipo del giovane innamorato che combina guai sottraendo per gelosia un portafoglio pieno di cartamoneta (credendolo pieno di compromettenti lettere d'amore) e poi esibendosi nel ruolo del finto pazzo.

Nello stesso anno Petito presentò un'altra sua celebre parodia: *La figlia di Madama Carnacotta* (16 maggio 1874) ispirata a *La figlia di madame Angot* famosa operetta di Lecoq in scena contemporaneamente al teatro Nuovo in lingua italiana. Si trattò di un nuovo tipo di parodia che sollecitò acutamente in Scarpetta l'interesse per i modelli francesi. Quest'ultimo compose infatti, sempre nel 1874, *È buscia o verità* (30 agosto 1874) tratta da un'opera di Eugène Scri-

9. Cfr. Pizzo, *Scarpetta e Sciosciammocca*, cit., p. 40. Il contratto è pubblicato a pp. 195-199.

be, *Le menteur veridique*.¹⁰ Nonostante il 1875 e il 1876 fossero annate molto prolifiche e fortunate nella produzione comica di Petito, Scarpetta riuscì di tanto in tanto a far rappresentare anche qualcuna delle sue commedie o farse quali ad esempio *Sciosciammocca vincitore di una tombola di duemila lire* e *Una commedia in tre atti scritta da D. Felice Sciosciammocca ovvero Pulcinella poeta disperato*. Tant'è che quando Petito fu costretto ad assentarsi dalle scene per malattia, nel febbraio del 1876, Scarpetta era già in grado di sostituirlo, presentando commedie e farse basate sul proprio personaggio.

Il ritorno di Petito alle scene fu breve: il 24 marzo 1876 (serata d'onore di Pasquale De Angelis, il quale aveva scelto una commedia di Giacomo Marulli, *La statua vivente*, altrimenti nota come *La dama bianca*) il grande comico morì a sipario chiuso, giusto alla fine del terzo atto. Con la morte di Petito il San Carlino entrò in una crisi profonda, nonostante tutti gli sforzi organizzativi e finanziari di Giuseppe Maria Luzi, destinato a sua volta a morire appena un anno dopo (1877) lasciando alla moglie l'eredità di un'impresa indebitata e bisognosa di nuove forze. Fu in questa fase delicata che Scarpetta si confermò come il successore di Petito, ovviamente non della maschera (per la quale Luzi aveva subito scritturato l'attore Giuseppe De Martino), ma del compito di autore di compagnia e di interprete trainante dell'*ensemble* con il suo esuberante tipo comico di Don Felice Sciosciammocca la cui notorietà si era ormai estesamente diffusa in città. In qualità di autore Scarpetta produsse una notevole quantità di commedie di attualità, parodie, commedie fantastiche sul solco della tradizione petitiana dando prova di saper dominare la variegata tastiera degli stilemi sancarliniani. Nelle memorie, tacendo del proprio contributo, condannò il repertorio post-petitiano del San Carlino, ormai più caratterizzato dalle operette e dalle commedie fantastiche che non dalle commedie popolari.

Nell'agosto del 1877, per sopraggiunti contrasti con la nuova impresa, lasciò il San Carlino e iniziò a 'girovagare' presso diverse compagnie tra Roma e Napoli: fu dapprima con Raffaele Vitale al teatro Metastasio di Roma tra il settembre 1877 e il marzo 1878. Tornò, per pochi mesi al San Carlino, chiamato dalla vedova Luzi, recitando vari suoi testi, fra cui *Don Felice Sciosciammocca maestro di calligrafia* (anni dopo riproposto col titolo *'No pezzente resagliuto*) caratterizzato da toni realistici e drammatici e un'altra opera fantastica, *Lu testamento de Parasacco*, ma senza salvare l'impresaria che dichiarò fallimento nell'agosto 1878 con il conseguente scioglimento della compagnia. Mentre il San Carlino passava in gestione a Davide Petito, Scarpetta si fece scritturare da Giovanni Gargano e Gennaro Visconti al teatro Quirino di Roma dove iniziò a recitare un repertorio di operette. Senza rispettare i patti contrattuali

10. Cfr. *ivi*, p. 60.

accettò quasi subito un'altra scrittura, più vantaggiosa, al Metastasio di Roma. Citato in tribunale dal Gargani e dal Visconti venne condannato a una multa di 1.600 lire, ridotte della metà a seguito di patteggiamenti.

Il ritorno a Napoli, alla fine della Quaresima del 1879, non fu da trionfatore ma, auspice il marchese Sant'Elia, firmò una nuova scrittura con l'impresa di Luigi Berlingieri e Francesco De Gregorio per il teatro delle Varietà. Qui ricoprì per la prima volta il ruolo di direttore di compagnia come esplicitava il titolo della commedia con cui si aprì la serie delle rappresentazioni il 1° ottobre 1879: *'Na Compagnia comica diretta dal Cav. Felice Sciosciammocca*. Per questa compagnia allestì speditamente un repertorio caratterizzato dalla presenza costante del suo personaggio e basato esclusivamente sulla propria opera di autore attingendo in parte ai suoi lavori sancariniani, ma in gran parte componendo novità, come ad esempio le commedie *Il pittore in soffitta, o Pulcinella e Sciosciammocca tormentati da venti centesimi*, o operette fantastiche (*La collana d'oro, La treccia dell'imperatore*).

In primavera la compagnia partì in tournée per farsi conoscere a Milano, Torino e Livorno. Delle tre tappe la più significativa per Scarpetta fu quella nel capoluogo lombardo dove egli presentò al teatro Milanese, diretto da Edoardo Ferravilla, un suo nuovo testo scritto appositamente, *Nu milanese a Napole* recitandolo con il capocomico, con gran divertimento da parte del pubblico e degli interpreti stessi.¹¹ L'incontro con Ferravilla risultò molto importante alla luce della svolta impressa di lì a poco da Scarpetta nel suo repertorio comico. L'autore-attore napoletano prese, infatti, in seria considerazione le potenzialità delle riduzioni in dialetto della drammaturgia straniera sulla base del successo conseguito dal Ferravilla nella sua città. La tournée proseguì, poi, verso Torino e infine Livorno dove si concluse in giugno, con lo scioglimento della compagnia a causa dei debiti accumulati dall'impresa.

Tornato a Napoli, nell'estate del 1880, trovò i finanziatori per ristrutturare il teatro San Carlino dove decise di stabilirsi ponendosi a capo di una scelta compagnia di attori in grado di dare vita al suo repertorio innovativo. «Mentre il teatro italiano progrediva di giorno in giorno, il teatro dialettale restava stazionario» sentenziò Scarpetta nelle sue memorie e condannò le consuetudini dello spettacolo partenopeo:¹² lazzi pulcinelleschi stantii, sciatteria nella recitazione, scenografie logore e trasandate quanto i costumi. In realtà la tenuta della tradizione poteva ancora contare su complessi capeggiati da attori rinomati, a cominciare da Davide Petito, che aveva lasciato libero il San Carlino nella primavera precedente per andarsene a sua volta in tournée e che poi, al

11. Cfr. SCARPETTA, *Cinquant'anni di palcoscenico*, cit., p. 155.

12. Ivi, p. 158.

ritorno, si sarebbe installato al teatro Partenope, da dove avrebbe successivamente tenuto testa alle novità di Sciosciammocca erigendosi a campione della maschera di Pulcinella.

Deciso a rinnovare profondamente il teatro comico dialettale, ma conscio delle resistenze che avrebbe incontrato, Scarpetta si sforzò di adottare una strategia graduale per farsi accettare dal pubblico. Ecco perché volle investire proprio nel vecchio edificio del San Carlino, nonostante già si vociferasse che nel 1884 sarebbe stato abbattuto a causa delle previste ristrutturazioni del centro storico napoletano, denominate 'Risanamento'. Scarpetta ristrutturò il San Carlino innalzandolo al livello delle maggiori sale cittadine quanto a bellezza e comodità, illuminazione e macchinistica. L'edificio del San Carlino, infatti, era in sé un'insostituibile garanzia per legittimare il progetto riformatore di Scarpetta. Quanto a ciò le novità erano, in effetti, consistenti: nel repertorio scarpettiano fecero il loro preponderante ingresso le riduzioni in dialetto napoletano di *vaudevilles*, operette e commedie francesi ad opera dello stesso capocomico. Alle riduzioni si affiancarono commedie originali (o del tutto nuove o recuperate dalla precedente fase sancarliniana di Scarpetta). Si calcola che su un totale di circa centoquarantadue opere scarpettiane, sessantadue siano riduzioni francesi.¹³ Ciò comportò la netta prevalenza dei personaggi borghesi su quelli popolari, in modo che la nuova classe in ascesa si rispecchiasse in espressioni linguistiche e comportamenti riconoscibili benché comicamente deformati. In tale quadro, la maschera tradizionale di Pulcinella risultava fuori contesto: fu gradualmente esiliata dalla commedia e confinata nella farsa finale fino a scomparire del tutto dal repertorio; all'attore che l'aveva impersonata, Cesare Teodoro, fu assegnato il ruolo di caratterista, per lo più nei panni del servo. Analogamente le altre maschere e i buffi tradizionali (Tartaglia, il Guappo, Don Asdrubale, il buffo barilotto...) furono riconvertiti nei nuovi ruoli del teatro scarpettiano: caratteristi, brillanti, promiscui. Come si può notare, il nuovo repertorio aveva implicato la profonda revisione della composizione tradizionale delle compagnie, con trasformazioni significative nel mansionario di ciascun attore.

Tutto ciò avvenne in rapporto alla scelta del nuovo *ensemble* attenta alla combinazione delle vecchie glorie del passato, come Pasquale De Angelis – che tuttavia non sopravvisse al giorno dell'inaugurazione del San Carlino – o come Cesare Teodoro (l'ultimo Pulcinella del San Carlino), o Adelaide Schianno, Adelaide Agolini, il Tartaglia Michele Berardinelli con i nuovi interpreti sperimentati da Scarpetta come colleghi in altre formazioni (come Amalia

13. Cfr. I. GUIDI, *La Napoli francese di Scarpetta*, in *Traduzioni, tradizioni, tradimenti*, «Drammaturgia», 1996, 3, p. 102.

De Crescenzo, servetta, che portò con sé il marito, Raffaele) o reclutati dopo averli visti recitare sui palcoscenici napoletani, come Gennaro Pantalena, ammirato nella parte di guappo. In compagnia incluse anche la sorella più piccola, Gilda.¹⁴ Questa compagine avrebbe dovuto essere espertissima nell'arte scenica, ma nello stesso tempo 'docile'¹⁵ nel recepire le indicazioni del nuovo direttore, puntuale alle prove, appropriata nei gesti e nella mimica.

L'inaugurazione del San Carlino ebbe luogo il 1° settembre 1880 con la stessa commedia con cui Scarpetta aveva inaugurato il teatro delle Varietà l'anno precedente, quasi come in una cerimonia di saluto e riconoscimento alla città. Ma già il 7 settembre Scarpetta presentò la prima commedia riformata, intitolata *Tetillo*, in tre atti, riduzione di *Bebé* di Hennequin e De Najac. Fu bene accolto, ma il pieno consenso giunse dopo due mesi, con *Mettiteve a fa l'ammore co mme*, un'altra riduzione, questa volta dal testo italiano di Giovanni Salvestri, il commediografo livornese conosciuto durante il soggiorno milanese. Dopo una serie originale di farse e parodie di attualità alla vecchia maniera ('*O Pescecanè*) un'altra riduzione: *Duje marite 'mbrugliune*, da *Les dominos roses* di Belacour e Hennequin, riscuotendo anche qui un buon esito. Ma il vero clamoroso trionfo fu colto nel nuovo anno, con un'altra riduzione: '*O scarfaliotto* da *La Boule* di Meilhac e Halévy, in prima il 15 gennaio 1881 e replicata per ben ottanta giornate consecutive.

Il successo dello *Scarfaliotto* provocò la prima ondata di polemiche contro Scarpetta, cominciata sulle tavole del palcoscenico del teatro Partenope, passata sulle pagine dei giornali e conclusa, ciclicamente, a teatro sul palcoscenico del San Carlino. Davide Petito recitò il 25 gennaio 1881 la commedia intitolata *Una mazziata morale fatta da Pulcinella a Don Felice Sciosciammocca ovvero Lapoteosi della maschera nazionale*, scritta per l'occasione da Domenico Jaccarino, autocandidatosi quale difensore delle glorie 'nazionali', ossia napoletane. Invitato a esprimersi, Michele Uda, celebre firma del «Pungolo», sottolineò l'innegabile rinascita del San Carlino grazie alla direzione di Scarpetta (nel frattempo diventato anche impresario) e al nuovo repertorio riformato. La «farsa-allegoria» pulcinellesca era stata acclamata dal pubblico del quartiere popolare di Foria, ma era «scipita e sconclusionata, infarcita di tirate comico-sentimentali» contro un attore che aveva il merito di aver creato un teatro che «non è ancora il teatro napoletano ma una preparazione ad esso».¹⁶ Federico Verdinois, dalle pagine del «Corriere del mattino» concordava sull'inconsi-

14. Cfr. SCARPETTA, *Cinquant'anni di palcoscenico*, cit., p. 161.

15. «Intorno ai più valorosi superstiti del San Carlino io volevo raggruppare i giovani, non solamente più valorosi, ma più docili a lasciarsi guidare e dirigere» (ivi, p. 160).

16. Ivi, p. 170.

stenza della farsa jaccariniana, «manifestazione sciaguratissima di arte codina» e sul fatto che la maschera di Pulcinella fosse ormai morta. Dissentiva, invece, sul fatto che le pièces di Scarpetta fossero «commedia popolare», giacché i personaggi del nuovo San Carlino non erano popolari, ma borghesi, erano attinti da modelli stranieri, mentre il teatro popolare doveva fondarsi su basi patrie, come succedeva nelle commedie di Angelo Moro Lin o anche nelle più belle e antiche commedie del San Carlino.¹⁷ Nelle more del dibattito giornalistico Scarpetta organizzò, per tutta risposta, al San Carlino, una rappresentazione speciale con lo scopo di avvalorare il proprio repertorio mettendo in scena, uno dopo l'altro a confronto, *Nu surdato 'mbriaco dinto a lu vascio de la sié Stella* di Filippo Cammarano seguito da *Duje marite 'mbrugliune*, una sua riduzione da *Les Dominos roses*.

Il confronto sancì la decisa superiorità della sua riduzione e con tale trionfo la polemica si chiuse temporaneamente. Per Scarpetta l'episodio giornalistico era servito a sottolineare pubblicamente la validità del percorso intrapreso, tant'è che a partire da questo momento il numero delle riduzioni in programma cominciò a pareggiare (1881) e poi superare (1882) quello delle commedie o farse originali. Rinfrancato dai successi e dai riconoscimenti ufficiali (nel 1883 gli fu persino attribuita l'onorificenza del Cavaliato d'Italia per meriti d'artista e commediografo) Scarpetta cominciò ad ampliare il raggio delle proprie escursioni teatrali al fine di farsi conoscere con la propria compagnia, programmando corsi di recite presso le maggiori città italiane: nell'estate dell'84, ad esempio, va a Milano, al teatro Manzoni e a Roma al teatro Apollo; nell'85 è a Palermo, al teatro Bellini.

Ma, proprio all'inizio del 1886, il 16 gennaio, tre dei suoi migliori attori pubblicarono sul «Pungolo» la notizia di essersi dissociati dalla compagnia di Eduardo Scarpetta.¹⁸ Erano: Amalia De Crescenzo, Raffaele De Crescenzo e Gennaro Pantalena. Fu il primo importante segnale di un profondo dissenso tra Scarpetta e questi inquieti artisti, attratti dalla possibilità di sperimentare una drammaturgia di ambientazione popolare, ma pensosa e artisticamente impegnata, quanto impossibilitati a mobilitare attorno a sé le risorse necessarie alla loro impresa. Di qui il loro frequente tornare a Canossa, da Scarpetta, per poi dissociarsene di nuovo alla prima occasione. «Fisime di capo comico»¹⁹ le definì (riduttivamente) Scarpetta, con l'evidente intento di separare gli attori dal fronte unito degli autori-letterati del Teatro dialettale d'Arte decisa-

17. Ivi, pp. 174-175.

18. La trascrizione degli articoli de «Il pungolo» di argomento scarpettiano è pubblicata in T. PALADINI, *Eduardo in giacca e cravatta*, Napoli, Luca Torre, pp. 95-168: 139.

19. «Il de Crescenzo, completamente guarito delle sue fisime di capo comico» (SCARPETTA, *Cinquant'anni di palcoscenico*, cit., p. 221).

mente antiscarpettiano. Ciò spiega la ragione per cui Scarpetta molto paziente riguardo alle reiterate sortite dalla sua compagnia, poiché ogni separazione comportava notevoli ripercussioni all'interno dell'organico così attentamente calibrato sul repertorio.

All'inizio del 1886 rimpiazzò Pantalena e Raffaele De Crescenzo con Salvatore De Cesare e Luigi Pelisier. Ma ai tre fuggitivi si aggiunsero anche l'Agolini e le sorelle Magnetti, per cui d'estate Scarpetta rafforzò ancora la compagnia con altri due attori, Cesare De Chiara e Gennaro Miano, facendo sporadiche rappresentazioni di rodaggio al teatro Rossini di Napoli, al San Ferdinando e al Nuovo. L'obiettivo, infatti, era ambizioso: una tournée autunnale di tre mesi a Firenze (ottobre, Arena nazionale), Bologna (novembre, teatro Brunetti) e di nuovo Firenze (dicembre, stesso teatro) per imporsi all'attenzione nazionale con il suo teatro in dialetto napoletano. La tournée andò molto bene: a Firenze fu recensito in modo lusinghiero da Jarro (Giulio Piccini) e fu accolto con molta benevolenza da Tommaso Salvini. Gli spettatori bolognesi, che a detta dell'autore-attore napoletano «non comprendevano un'acca»,²⁰ ridevano lo stesso a crepapelle per le inusitate capacità mimiche e gestuali degli attori. Tornato a Napoli, Scarpetta riprese le recite al teatro Fondo con repliche e novità, fra cui la rivista *Sempre lo stesso!*.

Nel corso del 1887 portò a termine quello che venne subito riconosciuto come il suo capolavoro drammaturgico, *Miseria e nobiltà* che debuttò il 7 gennaio 1888, al Mercadante, avvalendosi del contributo di Gennaro Pantalena e Raffaele De Crescenzo, rientrati in formazione durante l'estate, e del figlio Vincenzo, di poco più di dieci anni. Quell'anno fu dedicato principalmente alla diffusione di questo testo con tournées primaverili ed estive, come quella in giugno a Palermo, al teatro Rossini, dove si consumò la seconda frattura con Pantalena e De Crescenzo i quali, questa volta, riuscirono a portare con sé tutti gli attori di Scarpetta. Nelle viste di Pantalena c'era, infatti, la rappresentazione di *Malavita* di Salvatore Di Giacomo al teatro Nuovo, proprio in quell'anno, un testo e una firma prestigiosi per aprire l'alternativa artistica del teatro in dialetto a Napoli.

Il furto della compagnia fu un colpo terribile per Scarpetta. Nell'autobiografia racconta di essersi trasferito a Milano per un breve corso di recite presso il teatro dell'amico Ferravilla e di essersi fermato in quella città per tutto l'autunno, occupandosi di due traduzioni di pièces francesi ricevute da Napoli di cui una aveva subito attirato la sua attenzione: *Mam.zelle Nitouche*. In realtà i giornali annunciarono l'8 settembre una sua rappresentazione alla Fenice e al-

20. «I bolognesi non comprendevano un'acca del dialetto napoletano, ma ridevano solo pei gesti» (ivi, p. 212).

tre due recite straordinarie al Fiorentini di *Miseria e nobiltà*. In agosto, evidentemente, aveva contattato già vari attori per ricostituire una nuova compagnia di cui in settembre metteva a verifica la tenuta per debuttare ufficialmente, sempre al Mercadante, il 25 dicembre 1888 con *Miseria e nobiltà*. Fecero parte di questa seconda compagnia scarpettiana: Alfonso e Maria Grazia del Giudice, Giulia e Giovanni Schettino, Giuseppe Gheradi, Rosa Gagliardi, Mauro de Rosa, Gennaro della Rossa, Giuseppe Rivoli, Eduardo Gallo e la fedelissima Gilda Scarpetta. Alfonso del Giudice fu Semmolone, Maria Grazia del Giudice (figlia di Raffaele Di Napoli) fu Luisella. *Miseria e nobiltà* fu replicata per settantuno sere consecutive. Nella quaresima del 1889 si trasferì a Roma, al teatro Valle (tappa destinata a diventare una consuetudine annuale) con *Miseria e nobiltà* dove raccolse il plauso generale e scriverò la giovane e bellissima Marietta Gaudiosi.

Tornato a Napoli, affittò il teatro Sannazaro dove, dopo alcune riprese di repertorio, presentò il 15 maggio 1889 *Na Santarella* con Marietta Gaudiosi nella parte di Nannina, Gennaro della Rossa nella parte del vecchio custode e Scarpetta nella parte dell'organista. *Na Santarella* fu replicata ininterrottamente fino al 1 luglio 1889 e poi, dopo la sosta estiva, fu ripresa dal 1° settembre fino al 5 ottobre 1889. Il maggiore successo di tutta la sua carriera. *Na Santarella* fu seguita dalla commedia *Girolino e Pirolé* vanamente spacciata da Scarpetta come parodia d'attualità di sua invenzione.

Vittorio Bersezio, che aveva l'esclusiva per la traduzione e rappresentazione in Italia del testo francese *Cocard et Bicoquet* cui aveva attinto Scarpetta, lo indusse per vie legali a pagare i diritti d'autore. Erano le prime avvisaglie delle difficoltà che si preparavano per un autore-attore come Scarpetta, formatosi nell'orizzonte sancarliniano in cui lo spettacolo nasceva da una sintesi creativa di materiali e tecniche disparate. Il risvolto vagamente parodistico della vicenda giuridica consiste nel fatto che l'avvocato scelto da Bersezio per inchiodare inoppugnabilmente Scarpetta alle proprie responsabilità fu Francesco Spirito e nulla poté contro di lui Simeoni, avvocato difensore di Scarpetta. Anni dopo, quando l'autore-attore napoletano tornò, suo malgrado, in aula denunciato per plagio e contraffazione della dannunziana *Figlia di Iorio*, fu lesto a convocare dalla propria parte Francesco Spirito, lasciando agli avversari Simeoni.

Tornando al lavoro teatrale scarpettiano e ai movimenti tellurici nella sua compagnia, c'è da registrare che mentre *Santarella* raccoglieva al Valle di Roma il massimo consenso, tra il novembre e il dicembre del 1889 la compagnia di Pantalena era costretta a sciogliersi. Scarpetta fu ben contento di recuperare i suoi vecchi compagni. Al teatro Piccinni di Bari *Santarella* riscosse il consueto successo nonostante l'abbandono di Marietta Gaudiosi, sostituita da Corinna De Crescenzo, figlia di Raffaele anche lui rientrato in compagnia.

I primi anni Novanta segnarono il consolidamento delle posizioni raggiunte dal teatro di Scarpetta sul territorio nazionale con il ripetersi dei successi romani e palermitani nel 1891 e 1892. Ma a questo punto l'equilibrio interno al gruppo mutò profondamente con evidenti riflessi anche sul repertorio: i primi ad andarsene furono i due De Crescenzo, sostituiti da Vincenzo Bianco e da sua figlia Giuseppina. Si trattò di sostituzioni significative. Vincenzo Bianco era un attore comico della vecchia scuola, istrionico, che aveva a lungo militato con Davide Petito. La figlia Giuseppina, elogiata da Eduardo nell'autobiografia per l'impegno e la disciplina professionali, era dotata di una bellissima voce. Scarpetta pensò di assecondare il mutamento del gusto del pubblico per i generi musicali sfruttando la voce di Giuseppina e introducendo momenti canori e musicali in molte sue commedie di repertorio, a cominciare proprio da *Santarella* che conobbe una seconda vita con la nuova protagonista Nannina, impersonata da Giuseppina Bianco, spesso richiamata a concedere il bis delle parti cantate. Autore delle musiche era il maestro Luigi Luzi, fratello dell'antico impresario del San Carlino, creatore anche dei *couplets* di un'altra antica commedia: *Presentazione di una compagnia comica* recitata al teatro Nuovo di Napoli nel settembre del 1892. Anche la presenza di Vincenzo Bianco sembra influenzare Scarpetta nella programmazione dell'anno 1893, invogliando il capocomico a un articolato recupero di certi vecchi tracciati della tradizione sancarlinaiana, come ad esempio in *A' Fortuna 'e Felicello* (1893) ricalcata sulle farse di Pasquale Altavilla. Dal passato Scarpetta recuperò anche il genere della parodia, sia nella formula più classica, come ad esempio nella *Francesca da Rimini* (1893), sia in quella d'attualità, come in *'O caffè-chantant* (14 ottobre 1893), ispirata alla nuova voga dell'intrattenimento comico-musicale affermata anche a Napoli.

'*O caffè-chantant* tenne la scena per quasi cinquanta repliche, anche perché Scarpetta aggiungeva di tanto in tanto un nuovo 'numero', come ad esempio *Gli esperimenti di Paul Carretto e i suoi fantocci parlanti* (7 novembre) e, più tardi (23 novembre), *I fratelli Antos, celebri atleti* (Scarpetta e Pantalena). La serata si concludeva, ormai di norma, con una canzone cantata da Giuseppina Bianco: tale clausola canora divenne in seguito una formula abituale anche in altri teatri napoletani. Anche il numero di Paul Carretto fu riproposto occasionalmente come scenetta a sé stante a conclusione della serata teatrale (14 febbraio 1894). L'impulso concorrenziale dei nuovi generi spettacolari del varietà e del *café chantant* (ne fu la culla il napoletano Salone Margherita, apertosi nel 1890) spinse Scarpetta a rimettere in cartellone anche le sue vecchie fiabe musicali della fine degli anni Settanta come *La treccia dell'imperatore*. Il Pantalena, trattenuto fino a quel momento da un cachet considerevole era, però, interessato a un repertorio più drammatico e non nascose l'intenzione di tornare a far compagnia per conto proprio. Scarpetta decise di liberarsi di lui, sciogliendo-

lo anticipatamente dal contratto e versandogli la penale. L'addio, però, non fu privo di strascichi polemici con la pubblicazione sulle pagine del «Pungolo» delle rispettive versioni dei fatti (8-10 agosto 1894).

Scarpetta cercò di sostituire Pantalena con Cesare De Chiara che, infatti, debuttò al Bellini con *Miseria e nobiltà*, ma a causa della morte improvvisa dell'attore, il capocomico fu costretto a riprendere il percorso delle riduzioni e della comicità farsesca e musicale. Il 7 ottobre del 1894 propose una sua nuova riduzione, *La contessa Treccape*, una commedia «con couplets dei maestri G. Giannetti, R. Rossi e V. Scarpetta cantati dalla Bianco e dalle altre chanteuses della Compagnia».²¹ Il figlio Vincenzo ebbe una notevole produzione musicale, tutt'ora da riscoprire, e sviluppò precocemente la passione per il cinema verso il quale, più tardi, s'indirizzò anche l'interesse di Eduardo. A novembre Scarpetta scriverà due caratteriste: Rosa Gagliardi e Adelaide Agolini – anche lei allontanatasi e rientrata – per mettere in scena la novità *Tre cazune furtunate* che rimase in scena per tutto il mese di dicembre.

Il 1895 è segnato dal notevole successo della rivista scritta con Roberto Viliani *Fine di secolo*,²² rimasta in scena al Bellini per due mesi, quindi portata al Valle di Roma e ripresentata al Bellini di Napoli per tutto l'ottobre 1895. Ad essa seguì la novità *'Na buona guagliona*, una commedia originale. Non venne però compresa dal pubblico del tempo, avvezzo alla spensieratezza del teatro scarpettiano. Così la commedia venne sostituita, dopo dieci repliche, con una ripresa di sicuro successo (*'Na capa sciacqua* con cui aveva chiuso il San Carlino nel 1884).

Le opere scarpettiane della fine degli anni Novanta mostrano la sostanziale coerenza con la precedente articolazione del repertorio:²³ molte riprese, ancora molte riduzioni dal francese, parodie di stampo sancarliniano (*La Bohème*, 1896), riviste (*Allegrezze e guaie*, 1896) parodia dei nuovi generi spettacolari (*Fregoli in sogno*, interpretato con successo da Vincenzo, 1897) e qualche rara sua commedia originale.

Nel 1897 riprese in compagnia Raffaele De Crescenzo e sua figlia Corinna. Furono anni di frequenti spostamenti da un teatro all'altro di Napoli, oltre alle consuete sortite per un mese o due al teatro Valle di Roma e al Piccini di Bari finché Scarpetta decise di fermarsi e firmò un contratto quadriennale al teatro Fiorentini di Napoli, dal 1898 al 1902, con una compagnia di circa venti attori fra cui Vincenzo Scarpetta, i due De Crescenzo, Gennaro della Rossa, Anto-

21. [Senza autore], [Senza titolo], «Il pungolo», 5-6 ottobre 1894.

22. Cfr. SCARPETTA, *Cinquant'anni di palcoscenico*, cit., p. 219.

23. Cfr. V. VIVIANI, *Scarpetta, Eduardo*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le maschere, 1961, vol. VIII, col. 1574.

nio Mancini, Vincenzo e Giuseppina Bianco, Rosa Gagliardi, le sorelle Arola, Ersilia Pappalardo e la gloriosa figura di Davide Petito. Prima dell'apertura del Fiorentini fece pubblicare un avviso in cui dichiarava che per la prima volta, dopo la scomparsa del San Carlino, i napoletani stavano per riavere la «Casa dell'arte comica» e preannunziava un repertorio misto di lavori originali, riduzioni dal francese e riedizioni «dell'antico repertorio Sancarliniano e quindi rivivranno: Orazio Schiano, Filippo Cammarano e Pasquale Altavilla». ²⁴

Tanto bastò per riaccendere una polemica con gli autori del nuovo teatro dialettale napoletano, mai sopita, ma che da questo momento si fece sempre più intensa con articoli decisamente antiscarpettiani sul «Giornale d'Italia» del Bergamini: Scarpetta veniva accusato di non lasciar spazio sufficiente ai nuovi autori per affermarsi. In effetti le proposte del Fiorentini continuavano a rincorrere la richiesta di divertimento da parte del pubblico, al quale continuavano a piacere le riduzioni dal francese – principale bersaglio delle polemiche del nuovo teatro d'arte dialettale – e Scarpetta continuò a produrne in grande quantità e in certi casi con notevole riscontro di pubblico, come nel caso della *Pupa movibile* (1899) che ebbe quasi cento repliche consecutive. Nel profluvio delle riduzioni si segnarono, tuttavia, alcune composizioni sintomatiche degli orizzonti della maturità drammaturgica scarpettiana: come i singolari accenti drammatici in *Il debutto di Gemma* (1901). De Filippo affermò che questo atto unico fu scritto per la figlia di Pantalena, ma nel catalogo di Vittorio Viviani compare anche *'A Figlia 'e Don Gennaro* (1900) operina contemporanea dell'ennesimo, quanto breve, rientro di Gennaro Pantalena in compagnia. *'O Balcone 'e Rusinella* (1902) è pur sempre una riduzione, ma secondo Vittorio Viviani costituisce una delle sue «più importanti» ²⁵ commedie per aver trovato un'originale soluzione espressiva libera sia dai clichés comici francesi sia da quelli sancarliniani. Viviani e Vanda Monaco individuano, infine, in *'O Miedeco d' 'e pazze*, il lavoro più significativo degli ultimi anni: si tratta ancora di una riduzione ma del tutto riassorbita all'interno di una cifra espressiva originale centrata su di un Felice svagato e problematico.

Questa commedia fu rappresentata da Scarpetta al teatro Sannazaro nel 1908, nel momento culminante della battaglia legale intentatagli da Marco Praga, direttore della Società italiana degli autori e da Gabriele D'Annunzio, a causa della parodia che Scarpetta aveva composto sulla dannunziana *Figlia di Iorio*. L'opera di Scarpetta si intitolava *Il figlio di Iorio* e venne rappresentata al Mercadante il 3 dicembre 1904; fu, però, interrotta all'inizio del secondo atto da un'incontenibile manifestazione di dissenso tale da costringere il capo-

24. SCARPETTA, *Cinquant'anni di palcoscenico*, cit., p. 220.

25. VIVIANI, *Scarpetta*, *Eduardo*, cit., col. 1577.

comico ad abbassare la tela e disdire le repliche. Dalla iniziale querela si passò all'accusa di contraffazione. Il giudice istruttore convocò i periti: dalla parte dell'accusa si schierarono Salvatore Di Giacomo, Giulio Massimo Scalingher, Roberto Bracco; dalla parte di Scarpetta, Giorgio Arcoleo e Benedetto Croce. Il processo si svolse tra il 1906 e il 1908 (con vari avvocati, fra cui Spirito e Simeoni) al termine del quale Scarpetta venne finalmente scagionato. L'esperienza, però, lo indusse ad abbandonare le scene poco tempo dopo, nel 1910, benché godesse ancora di largo seguito. Impose al figlio Vincenzo di sostituirlo nella direzione della compagnia nella quale avevano già debuttato sia Maria Scarpetta, sia Titina De Filippo (*Miseria e nobiltà*) sia il piccolissimo Eduardo De Filippo (come comparsa nella parodia *La Geisha* del 1905).

Eduardo Scarpetta recitò per l'ultima volta in *'O Miedeco d' 'e pazze*, nel 1910, senza annunciare il suo addio alle scene.²⁶ A detta della figlia Maria, Scarpetta calcò ancora le scene, all'insaputa di tutti, aggiungendosi al gruppo di comparse in una ripresa di *Lili e Mimì* del 1911, con il volto celato da un cappello e dal bavero rialzato del cappotto: forse qualcuno tra il pubblico lo riconobbe.²⁷

Nel biennio 1914-1915 si dedicò con grande slancio alla nuova arte del cinematografo girando per la casa di produzione Musical film di Renzo Sonzogno ben cinque film tratti da suoi lavori teatrali: *Miseria e nobiltà* (1914); *La nutrice* (1914); *Un antico caffè napoletano* (1914); *Tre pecore viziose* (1914-1915), *Lo scaldaletto* (1915). Di incerta datazione il monologo intitolato *Il cinematografo e il teatro*, in cui Scarpetta sostenne le ragioni del cinematografo perché in esso la parola vi era abolita: «la parola, come vedete, non è poi del tutto indispensabile. Anzi è spesso, dannosa».²⁸ Una frase da interpretare come un rinvio ulteriore alla sua intensa polemica contro i drammaturghi-letterati del teatro dialettale d'Arte. È anche vero che il monologo condannò l'ingordigia delle case di produzioni richiamandosi all'infelice conclusione dell'esperienza filmica che fu, ancora una volta, legale. Non soltanto i film non ebbero buona accoglienza, ma la casa produttrice fallì, lasciando quindi insoluti gli impegni con Scarpetta. Insoddisfatto per proprio conto del risultato artistico raggiunto, Scarpetta ricomprò tutte le copie uscite sul mercato nell'intento di non lasciare traccia del suo esperimento col cinema. I suoi cinque film, infatti, risultano a tutt'oggi irripetibili.²⁹

26. Cfr. R. MINERVINI, *I due Scarpetta*, in *Tiempe bielle 'e 'na vota*, Napoli, Officine dell'arte tipografica, 1982, p. 28.

27. Cfr. M. SCARPETTA, *Felice Sciosciammocca mio padre*, Napoli, Morano, 1949, pp. 124-125.

28. E. SCARPETTA, *Il cinematografo e il teatro*, in ID., *Tutto il teatro*, introd. e premesse ai testi di R. MARRONE, Roma, Newton Compton, 1992, vol. v, pp. 489-494.

29. Cfr. *Pionieri del cinema napoletano. Le sceneggiature di Vincenzo e i film perduti di Eduardo Scarpetta*, a cura di P. IACCIO e M.B. COZZI SCARPETTA, Napoli, Liguori, 2016.

Eduardo Scarpetta morì a Napoli, il 29 novembre del 1925, ed ebbe sontuose cerimonie funebri. Eduardo De Filippo si occupò approfonditamente dell'arte di Scarpetta in tempi e modi differenti. Volle evidenziare – alla luce di un'eredità professionale accolta e del rilievo nazionale raggiunto dal teatro napoletano – il magistero teatrale scarpettiano nei confronti degli attori: «i teatranti cominciavano ad acquisire una coscienza professionale, che, giammai prima d'allora, si erano sognati di possedere. Quale fu la sua semina?». ³⁰

Famiglia

Non era figlio d'arte, ma fu capostipite di due delle più importanti famiglie teatrali del Novecento napoletano. Il padre, Domenico, era funzionario amministrativo del ministero borbonico e sposò Emilia Rendina. Si spense nel 1868 lasciando la famiglia in gravi difficoltà economiche. La madre Emilia fu il sostegno principale di Eduardo agli inizi della sua carriera teatrale. Dal suo matrimonio con Domenico erano nati quattro figli: Enrico, Giulia, Eduardo e Gilda. Dei primi due figli non si è conservata notizia. Di Gilda sappiamo che recitò nelle compagnie del fratello. Emilia Rendina si spense nel 1908, poco tempo prima della favorevole conclusione del processo di Eduardo.

Ormai già in carriera presso la formazione del San Carlino, Eduardo sposò, nel 1876, Rosa De Filippo, figlia di un modesto commerciante, dalla quale ebbe quattro figli: Domenico, Vincenzo, Eduardo (morto piccolissimo) e Maria. Poche e incerte sono le notizie intorno a Domenico, frutto di una relazione del re Vittorio Emanuele II con Rosa De Filippo; gli furono perciò negate le scene, ma collaborò alla conduzione della compagnia del fratello.

Vincenzo, nato il 19 giugno del 1878, fu l'erede teatrale del padre. Si spense nel 1952. Ebbe tre figli: Eduardo, Vincenzo detto Sisso, entrambi dediti alla carriera militare in aeronautica, e Dora, sposatasi con Vittorio Viviani, figlio di Raffaele Viviani. Dal primogenito di Eduardo nacque Mario Scarpetta, anch'egli attore teatrale spentosi prematuramente nel 2004.

Maria nacque nel 1891 da una relazione extramatrimoniale di Eduardo con Francesca Giannetti, ma venne accolta come figlia legittima e cresciuta nella famiglia Scarpetta. Calò per breve tempo le scene, ma si dedicò più a lungo all'attività di scrittrice e commediografa collaborando con Mario Mangini (autore di riviste e commedie sotto lo pseudonimo di Kokasse) con il quale si

30. E. DE FILIPPO, *Prefazione* a M. MANGINI, *Eduardo Scarpetta e il suo tempo*, Napoli, Montanino, 1961, p. 10.

sposò. Morì nel 1949. Domenico, Vincenzo e Maria furono i figli riconosciuti da Eduardo e portarono, quindi, il cognome del padre.

Eduardo Scarpetta ebbe altre relazioni extraconiugali dalle quali nacque- ro vari figli. Da Luisa De Filippo, figlia di Luca De Filippo, fratello di Rosa, nacque- ro tre figli: nel 1898 vide la luce Annunziata De Filippo, detta Titina, attrice teatrale (prima, celebre interprete di Filumena Marturano) e cinematografica, autrice di collage, sposatasi con Pietro Carloni. Nel 1900 nacque Eduardo De Filippo, tra i più importanti attori, autori, direttori di compagnie nell'Italia del XX secolo, deceduto nel 1984. Eduardo ebbe due figli: il maggiore Luca è stato un altro importante attore teatrale nella seconda metà del Novecento, spentosi nel 2015. Luisa morì pressoché adolescente, nel 1960. Peppino De Filippo nacque nel 1903, anch'egli celebre attore comico teatrale, cinematografico e televisivo spentosi nel 1980. Luigi, figlio di Peppino e di Adele Carloni, ha continuato la carriera del padre.

Formazione

L'autobiografia indugia sull'antipatia infantile del piccolo Eduardo nei confronti della maschera di Pulcinella, premonizione implicita, quanto intenzionale, dell'abolizione delle maschere realizzata poi con la riforma del teatro dialettale. Il fanciullo si deliziava, infatti, con il gioco del teatrino, un piccolo palcoscenico dotato di siparietto e popolato di minuscole marionette ripro- ducenti le varie maschere tradizionali. Tra esse la maschera di Pulcinella era stata irrimediabilmente sfregiata dal bambino perché il volto nero a metà di quel personaggio lo spaventava. Al fine di dissipare questa paura il padre lo condusse al teatro San Carlino per fare diretta conoscenza con l'interprete di Pulcinella, Antonio Petito: l'idea ottenne i risultati sperati.

L'assidua frequentazione dei teatri in giovane età, favorita dal padre, indusse Eduardo a dedicarsi alla carriera d'attore. Iniziò ad appena quindici anni, dopo una sommaria formazione scolastica alla quale si dovrà pur tuttavia accreditare la familiarità che il giovane manifestò precocemente con la scrittura e la composizione, doti rare nella quasi totalità degli attori suoi contemporanei e che gli furono di grande aiuto specie nella prima fase del suo apprendistato.

La formazione teatrale ebbe inizio con le sue prime scritture presso i teatri San Carlino e poi Partenope tra il 1868 e il 1872. Si tratteneva in palcoscenico dalle otto alle dieci ore, affermò nell'autobiografia, a guardare gli altri attori recitare e provare, rubando con gli occhi, esercitandosi nelle piccole parti che gli erano affidate e rispondendo a tutte le esigenze espresse dalla compagnia.

In effetti le regole d'ingaggio delle sue prime scritture – conformi allo standard prevalente fra le formazioni dell'epoca non soltanto napoletane – erano

principalmente finalizzate agli interessi dell'impresa, esigendo dallo scritturato nel ruolo di secondo generico la più completa disponibilità di fronte a qualsiasi evenienza imposta dal repertorio: dal canto alla danza, dalla recitazione di poche battute in un dramma, o farsa o commedia, alla pantomima fino a essere sospeso in aria. Regole che imponevano di saper far tutto, non permettendo al giovane attore di scegliere e tanto meno di coltivare il genere nel quale si sentiva più versato e in cui sarebbe poi, semmai, diventato bravo. Scarpetta iniziò pertanto a recitare in parti marginali nelle più diverse mansioni. La varietà degli impieghi richiedeva lo sviluppo di una molteplicità di capacità teatrali e la veloce assimilazione delle tecniche. La vita di compagnia trasmise al giovane l'eredità variegata dei linguaggi scenici tradizionali educandolo all'arte mediante esempi e pratica, costringendolo a capire in qual modo stabilire la comunicazione con il pubblico. Non mancarono dure lezioni, naturalmente, come la sfortunata scrittura presso la compagnia capeggiata da Michele Bozzo partita da Napoli per un corso di recite a Catanzaro, dall'ottobre del 1869 al 4 marzo 1870.

Il soggiorno a Catanzaro fu costellato di brutte figure, dolorose reprimende, fino al licenziamento, sospeso per intervento della moglie del sindaco mossa a pietà dalle condizioni miserevoli in cui si dibatteva il giovanetto. Fu allora incaricato di ricopiare i testi per il suggeritore, la censura e le parti distinte per gli attori, scoprendo in questa incombenza un metodo di grande utilità per l'acquisizione delle tecniche drammaturgiche. Secondo Scarpetta, infatti, la prima vera palestra per l'assimilazione della composizione dell'intreccio e del dialogo consisteva proprio nel continuo ricopiare testi, al punto da indurre il giovane Eduardo De Filippo a esercitarsi in questa pratica.

Tornato al teatro Partenope, Scarpetta si sottopose nuovamente alla routine di palcoscenico, concependo tuttavia l'idea di mettere a profitto la sua attitudine per la composizione drammaturgica al fine di porre in luce anche le sue capacità d'attore. La sua farsa *Pulcinella creduto moglie di un finto marito* (1870) produsse i frutti desiderati: il suo talento comico venne riconosciuto e le sue potenzialità di attore furono finalmente prese in considerazione. L'inizio della sua fortuna come attore si legò alla rappresentazione di una vecchia farsa di repertorio, *Pulcinella spaventato da un cadavere di legno*, scelta da Raffele Marino per valorizzare Scarpetta nel ruolo di Mamo, un giovanetto scapestrato e impulsivo col nome di Felicello (1871). La farsa, tramandata nelle memorie scarpettiane col titolo *Felicello Sciosciammocca mariuolo de 'na pizza*, andò in scena il 7 giugno 1871 al teatro Partenope e riscosse un notevole successo proprio per merito dello Scarpetta. Gli esiti furono tali da riaprirgli le porte del San Carlino, l'ambito traguardo cui egli guardava costantemente anche durante la militanza al Partenope. Fu scritturato tra gli attori della compagnia di Giuseppe Maria Luzi, capitanata da Antonio Petito nel 1872.

La militanza a fianco del più importante Pulcinella napoletano costituì per il giovane Scarpetta un'esperienza formativa fondamentale sotto tutti i punti di vista. L'acquisizione dell'ottica prioritaria del mestiere fu il portato più significativo in questa fase e costituì la base permanente sulla quale Scarpetta ricompose in coerente organicità le disparate tecniche via via assunte o acquisite guardando lavorare Antonio Petito. Un passaggio indispensabile fu la sperimentazione della coppia Petito-Sciosciammocca nelle farse finali scritte dallo stesso Petito. I tratti del giovanotto borghese, presuntuoso e sciocco fronteggiavano la guizzante comicità pulcinellesca, popolana ma bonaria. Da questo momento Scarpetta mise a punto i caratteri del suo nuovo tipo di buffo: un giovanotto ben vestito, causa inconsapevole di imbrogli infiniti (e perciò sciocco) ma imprevedibilmente astuto fino alla malizia, innamorato. Nel 1872 l'apprendistato aveva ormai esaurito il suo percorso: a diciannove anni Scarpetta era già un attore di successo, collocato organicamente all'interno della compagnia del San Carlino, alla pari con gli altri suoi colleghi più anziani e rodati.

Interpretazioni/Stile

Secondo gli studi più recenti, Eduardo Scarpetta fu il creatore di Felice Sciosciammocca, un nuovo carattere buffo, assente dalla galleria dei tipi comici napoletani.³¹ Nella tradizione teatrale precedente si può incontrare il nome di Felice, o Felicello, in relazione a una tipologia abbastanza indefinita di giovincelli affamati, o cocchi di mamma, o mariuoli: figure marginali, riconducibili al ruolo del Mamo derivato dalla commediografia di Filippo Cammarano. Fu Scarpetta a estrarlo dall'indefinitezza e assegnargli un profilo da protagonista con una caratterizzazione efficace, esemplata sui propri tratti fisiognomici e temperamentali: vivacità, mimica facciale accattivante, sorprendente creatore di equivoci, gaffes, imbrogli. *Felicello Sciosciammocca mariuolo de 'na pizza* andò in scena il 7 giugno 1871. Fu un tipo che riscosse rapidamente consenso e si affermò maggiormente dopo *Pulcinella solachianello arrozzuto, ovvero Don Felice Sciosciammocca creduto guaglione de n'anno* (1872). Questo nuovo buffo si radicò nell'immaginario cittadino al punto da suscitare ben presto l'emulazione concorrenziale di altri giovani attori nei panni di Felice Sciosciammocca sui vari palcoscenici dei teatrini popolari napoletani, senza però superare l'originale.

La collaborazione in coppia con Antonio Petito, il celeberrimo Pulcinella, la star del San Carlino, funzionò da volano per l'affermazione del Felice scarpettiano; ma condizionò anche la definizione originaria dei tratti caratteristici

31. Cfr. PIZZO, *Scarpetta e Sciosciammocca*, cit., p. 114.

del tipo in funzione del contrasto comico con la maschera. Le farse e le commedie tra il 1872 e il 1873 portarono in luce, infatti, un Felice Sciosciammocca «ebete lezioso»,³² identificato da una parlata infantilmente distorta, senza 'erre', resa ritmica da un intercalare ripetitivo, cantilenante.³³ È un ragazzino benestante di provincia, ben vestito, mammone, ridicolo e piagnucoloso come, ad esempio, in *Il baraccone delle marionette meccaniche* (1872). A volte, però, Petitò sperimentò un inedito rapporto paritario con Sciosciammocca facendo emergere i rispettivi tratti comici come in *Una seconda educanda di Sorrento* (1872) o nella più tarda commedia scarpettiana *'Na commedia de tre atti scritta da D. Felice Sciosciammocca con Pulcinella poeta disperato* (1875); a volte, invece, Petitò subordinò Sciosciammocca al ruolo di spalla come in *'Nu mbruoglio pe' la Palombella zompa e vola dint a li braccia de nenna mia* (1873). E tuttavia all'interno di questo orizzonte circoscritto, sia pure variato dal progressivo prevalere del carattere amoroso, Scarpetta seppe ridefinire in autonomia il proprio personaggio mediante alcuni tratti temperamentali inconfondibili: l'alienazione dei sani principi e regole borghesi e l'utilitarismo venato di avarizia e cinismo.

Nell'80 il passaggio alla nuova condizione di autore-capocomico-autore-impresario implicò non soltanto la progressiva emarginazione della maschera di Pulcinella, ma anche il superamento dell'originario Sciosciammocca, cominciando a potenziare i tratti emersi negli ultimi mesi di militanza al San Carlino dopo la morte di Petitò. Per inaugurare il suo repertorio riformato, ricco di riduzioni francesi ricreate in ambiente e lingua napoletani, scelse *Tettillo*, da *Bebé* di Émile De Najac e Alfred-Néoclès Hennequin, già rappresentato in italiano a Napoli, tre anni prima, al teatro dei Fiorentini. Era una scelta che avrebbe dovuto suggerire una relazione di continuità tra l'immagine cara ai napoletani di Felice Sciosciammocca, giovane mammone, viziattello, con quella nuova di Tettillo e in effetti le analogie tra vecchio e nuovo personaggio non mancavano.

La riduzione venne apprezzata, ma non riscosse il plauso subitaneo delle altre due riduzioni successive, forse a causa della innovativa modalità del finale (privato del consueto saluto al pubblico) oppure per l'innesto poco organico tra la struttura del vaudeville con i contenuti napoletani. Ad ogni modo «Il pungolo» l'8 settembre 1880 così commentò la prova d'interprete: «Eduardo Scarpetta, nella parte di Tettillo, rivaleggiò coi migliori artisti italiani che, per i primi, ci fecero conoscere *Bebé*; di più egli ha la naturalezza, il brio, e quella mobilità di fisionomia ch'è tanta parte de' suoi successi».³⁴ Scioltosi dalla fis-

32. MINERVINI, *I due Scarpetta*, cit., p. 31.

33. Cfr. PIZZO, *Scarpetta e Sciosciammocca*, cit., p. 123.

34. T. PALADINI, *Scarpetta in giacca e cravatta*, Napoli, Luca Torre, 2000, p. 106.

sità del vecchio tipo comico di marca pettitiana, il nuovo Don Felice si rivelò refrattario a qualsivoglia conversione morale e anzi, proprio nel finale, si dimostrava pronto a ricadere comicamente nell'errore dongiovannesco per cui aveva appena fatto ammenda.

La nuova drammaturgia in dialetto presentava ora dialoghi arguti e salaci in luogo dei lazzi e delle improvvisazioni della consuetudine; le situazioni comiche erano recitate con studio e affiatamento da parte di un gruppo di attori all'altezza dei nuovi ruoli, con la conseguente abolizione delle antiche maschere. Anche lo stesso tipo di Felice Sciosciammocca, forgiato durante l'apprendistato pettitiano con la necessaria fissità del buffo tradizionale, si sarebbe trasformato in una molteplicità di personaggi comici desunti dalle pièces francesi senza con ciò vanificare l'identità inconfondibile di Don Felice.

Dopo Tetillo, il nuovo stile scarpettiano si articolò in una variegata declinazione di tipi, tanti quanti furono i personaggi dei vari testi interpretati fino all'addio alle scene; l'esteriore identità era garantita dal nome (Don Felice Sciosciammocca, appunto, in ossequio a una convenzione ancora ben viva nel pubblico) mentre la profonda coerenza del carattere era assicurata dal carisma e dalla personalità stessa dell'attore ormai coincidente con il personaggio. Così Don Felice diventò il 'baccalauolo' arricchito, sposato infelicemente con Donna Amalia dello *Scarfalietto*; fu una delle *Tre pecore viziose*, un Don Giovanni frustrato e squattrinato; fu il notaio vedovo, desideroso di rimaritarsi per avidità di denaro in *Nun la trovo a mareà*, in cui «Il pungolo» rilevò che all'attore «basta una parola, un gesto, una contrazione dei muscoli facciali per *enlever* la sua piccola ma ormai esigente platea». ³⁵

Scarpetta, più o meno scopertamente, continuava ad attingere alla riserva dei giochi attorici sancarliniani anche impersonando il Don Felice miope, giovane borghese in caccia di una buona dote di *'Nu frungillo cecato*: «Il frungillo cecato è Don Felice Sciosciammocca, è Sciosciammocca autentico quale fu creato in origine dallo Scarpetta, e di cui nell'ultima maniera delle commedie tradotte dal francese si andava perdendo lo stampo e il ricordo» ³⁶. Fu l'organista del convento delle Rondinelle e di sera l'autore di operette nella celebre *'Na Santarella*: «Scarpetta in questa sua *Santarella* s'è tagliata una parte nella quale Don Felice Sciosciammocca, sotto la zimarra dell'organista e il paletot troppo corto dell'operettista, passa il punto dove per naturalezza ed efficacia comica, la maschera diventa carattere». ³⁷ La via intrapresa non conobbe poi altro che successi più o meno intensi.

35. Ivi, p. 128.

36. Ivi, p. 130.

37. Ivi, p. 144.

Va, d'altro canto, segnalato che, accanto alla prevalente vena comica dell'interpretazione scarpettiana, convisse in costante penombra una potenziale espressività drammatica raramente esibita in scena da Scarpetta sia per non contraddire la dichiarata opzione per un teatro dialettale comico sia per non mostrarsi sensibile alle rimostanze dei fautori del teatro dialettale d'Arte. Eppure quelle corde si affacciarono nel *Pezzente resagliuto* (1880) non accettato dal pubblico del San Carlino che amava soltanto ridere; si precisarono nel famoso primo atto di *Miseria e nobiltà* (1888) dove Felice è alla fame a causa di un mestiere (quello dello scrivano) che non dà più alcun reddito né speranza di ripresa ed è allo stremo per la situazione familiare in cui si trova: senza tetto, ospite dell'amico Pasquale, un altro miserabile come lui; è il compagno della rancorosa Lisetta e il padre inascoltato del piccolo Peppeniello che infatti fugge di casa.

La vena drammatica si manifestò ancora più apertamente in *Il debutto di Gemma* (1901). Questo atto unico venne ricordato da Eduardo De Filippo per la straordinaria prova d'attore di Scarpetta, interprete del ruolo del suggeritore di un'affamata compagnia di guitti di cui fa parte la giovane attrice gravemente malata e che tuttavia non rinuncia al suo primo esordio in palcoscenico: «Uomini della mia età – scrisse De Filippo nel 1961 – o più vecchi ricorderanno il pallore cadaverico che scendeva sul volto dell'attore, quando, al centro del palcoscenico, gli spirava fra le braccia la piccola debuttante».³⁸ L'ultimo approdo stilistico scarpettiano è, infine, quello della svagatezza in *'O Miedeco d' 'e pazze* (1908). Qui Felice è un borghese agiato e provinciale, ma visionario e, appunto, svagato. Egli è un personaggio che non ha bisogno di ricorrere alla caratterizzazione macchiettistica, giungendo a farsi definire dallo sfaccettato rifrangersi dell'opinione degli altri personaggi, ciascuno portatore di una falsa verità.

Scritti/Opere

Primo cronista delle proprie vicissitudini artistiche fu lo Scarpetta stesso, autore di un'autobiografia redatta in tempi diversi della sua vita.³⁹ All'autobiografia attese fino agli ultimi anni con l'intenzione di proporre al lettore una vittoriosa immagine di sé sulle difficoltà iniziali, sulle molte insidie disseminate sul percorso del suo capocomicato, sui nemici del teatro dialettale d'ar-

38. DE FILIPPO, *Prefazione*, cit., p. 11.

39. Cfr. SCARPETTA *Don Felice, Memorie*, cit.; ID., *Da S. Carlino ai Fiorentini*, cit.; ID., *Cinquant'anni di palcoscenico*, cit. Quest'ultima edizione è stata più volte ristampata. Il bel film di Mario Martone intitolato *Qui rido io* (2021), interpretato da Toni Servillo nel ruolo di Eduardo Scarpetta, è indicativo della buona resa artistica della vicenda biografica del personaggio anche nell'immaginario contemporaneo.

te. Molte delle sue affermazioni sono da vagliare con cautela, ma resta il fatto che *Cinquant'anni di palcoscenico* (da collazionare comunque con le due edizioni precedenti) costituiscono una preziosissima fonte non soltanto riguardo alla vita e all'opera di Scarpetta ma più complessivamente in relazione al suo particolare modo di pensare e vivere il teatro in una fase di trasformazione quale fu quella fra Otto e Novecento.

Quanto alle cautele dell'odierno lettore si pensi paradossalmente a una delle primarie questioni su cui l'attestazione dell'autobiografia risulta approssimativa: il numero complessivo delle opere teatrali composte da Scarpetta tra commedie originali e ridotte dal francese. Nel capitolo delle memorie intitolato *Pel teatro dialettale*, ad esempio, rispondendo polemicamente a Roberto Bracco, Scarpetta evidenziava la sua «qualità di autore» e dichiarava «i miei 70 lavori teatrali fra commedie originali e riduzioni». ⁴⁰ Il numero dichiarato era di poco inferiore a quello riferito da Aniello Costagliola in *Napoli che se ne va*: ⁴¹ settantadue commedie. Tale sarebbe stato il *corpus* drammaturgico ceduto da Scarpetta, nel 1911, all'impresario del teatro Nuovo di Napoli.

Nel 1961, Vittorio Viviani, curando la voce *Eduardo Scarpetta* per l'*Enciclopedia dello spettacolo*, pubblicò il catalogo delle opere scarpettiane in suo possesso che comprendeva centodiciotto titoli. Data la notevole discrepanza tra le notizie dell'autobiografia e la nuova attestazione vivianesca, si pose con evidenza il problema di un censimento sistematico delle opere scarpettiane.

Nel 1996, Ivana Guidi, nel saggio pubblicato su «Drammaturgia» intitolato *La Napoli francese di Scarpetta* compì tal genere di censimento facendo salire ulteriormente il conteggio dei titoli scarpettiani fino a centoquarantadue basandosi sui cataloghi e sulle opere in possesso della famiglia Scarpetta. ⁴² La Guidi, avvisava, peraltro, che lo spoglio della stampa dell'epoca da lei effettuato evidenziava una serie di titoli che non trovavano riscontro nelle collezioni di famiglia e pertanto il numero delle opere scarpettiane sarebbe potuto salire ulteriormente.

Tale avviso trovò conferma nell'*Elenco dei titoli e dei copioni di (o attribuiti a) Eduardo Scarpetta* pubblicato nel saggio di Antonio Pizzo, *Scarpetta e Sciosciammocca: nascita di un buffo* (Roma, Bulzoni, 2009) dove il numero dei titoli scarpettiani ascendeva a centosessantasei. Anche questo elenco si basò sulle collezioni della famiglia Scarpetta (a Roma e a Napoli), De Filippo, del fondo Viviani (presso gli eredi Longone) e delle raccolte presso la Biblioteca nazionale di

40. SCARPETTA, *Cinquant'anni di palcoscenico*, cit., p. 249.

41. Cfr. A. COSTAGLIOLA, *Napoli che se ne va: settantadue commedie*, Napoli, Giannini, 1918, pp. 83-84.

42. Cfr. GUIDI, *La Napoli francese di Scarpetta*, cit., pp. 102-113.

Napoli (Fondo Lucchesi-Palli) e della Biblioteca museo teatrale SIAE di Roma. Nonostante gli evidenti progressi recentemente compiuti, la questione del censimento del *corpus* scarpettiano sembra tuttavia essere ancora lontana dalla conclusione. La maggior parte dei testi autografi sono in possesso della famiglia Scarpetta, ma molti sono i copioni apografi non solo conservati presso la famiglia ma presenti anche in altri fondi privati e pubblici. Tale situazione mostra l'urgenza della sistemazione filologica delle opere dell'autore-attore napoletano.

Vi sono inoltre molte edizioni a stampa di singole commedie a partire dagli anni Settanta del XIX secolo, ma bisogna attendere il XX secolo per l'edizione di gruppi di commedie (mi limito a una mera esemplificazione campionaria ben lontana dall'eshaustività: *Quattro commedie di Eduardo e Vincenzo Scarpetta*, presentate da Eduardo De Filippo, Torino, Einaudi, 1974; Edoardo Scarpetta, *Sei commedie*, a cura di Maria Scarpetta, Napoli, Guida, 1983). Fino a oggi le raccolte a stampa più ampie del teatro scarpettiano sono: *Il teatro di Scarpetta*, Napoli, Bellini, 1990 (comprende sessantuno testi divisi in cinque volumi) e Edoardo Scarpetta, *Tutto il teatro*, introduzione e premessa ai testi di Romualdo Marrone, Roma, Newton Compton, 1992 (sessantadue testi). Nonostante il titolo, come è evidente, nessuna delle due collezioni stampa l'intero *corpus* drammaturgico. Manca a tutt'oggi un'edizione critica, filologicamente attendibile, dell'opera scarpettiana.

Scarpetta fu, inoltre, un prolifico autore di composizioni in versi fin dall'adolescenza. Un campionario della sua produzione poetica, sufficiente a manifestare il tenore e la qualità della sua poesia, è raccolto nell'autobiografia stessa, dove infatti compaiono: versi dedicati a sua madre; versi contro l'avidità degli impresari (*Vampiri teatrali*); versi in onore di Tommaso Salvini; versi per la vittoria della sua causa contro D'Annunzio e così via.

Oltre al cinema si interessò anche all'incisione di dischi. Registrò per la Zonofone, 78 giri, il finale del II atto di *Miseria e nobiltà*; l'arringa dell'avvocato Tartaglia del III atto dello *Scarfalietto* e il *Prologo* al *Figlio di Jorio*.

REPERTORIO E SCRITTI DI EDUARDO SCARPETTA

Per il dettaglio degli spettacoli teatrali, i manoscritti e gli scritti di Eduardo Scarpetta, per la consultazione delle fonti audio relative alla carriera dell'attore e per l'iconografia – data la quantità di documenti –, si rinvia al profilo completo edito in Archivio Multimediale degli Attori Italiani: amati.unifi.it.

FONTI RECENSIONI E STUDI CRITICI

S. DI GIACOMO, *Cronaca del teatro San Carlino. Contributo alla storia della scena dialettale napoletana: 1738-1884. Relazione al Ministero d'istruzione pubblica d'Italia*, Napoli, Di Giacomo, 1891.

- L. RASI, *I comici italiani. Biografia, Bibliografia, Iconografia*, Firenze, Bocca-Lumachi, 1897-1905, 2 voll.
- JARRO [pseud. di Giulio Piccini], *Attori, concertisti, cantanti*, Firenze, Bemporad, 1898.
- E. SCARPETTA, *Da S. Carlino ai Fiorentini: nuove memorie*, Napoli, Pungolo parlamentare, 1900.
- E. BOUTET, *Le cronache teatrali*, Roma, Società editrice nazionale, 1900-1901, 2 voll.
- E. BOUTET, *Sua eccellenza San Carlino: macchiette e scenette*, Roma, Nazionale, 1901.
- E. MONTALDO, *Eduardo Scarpetta, biografia aneddotica*, Palermo, S. Biondo, s.a. [ma 1902].
- L. SIMEONI, *All'illustrissimo giudice istruttore del tribunale di Napoli cav. Erennio Ciccaglione per la Società italiana degli autori, rappresentata dal cav. Marco Praga, per sé e pel socio Gabriele D'Annunzio* [...], Napoli, Giannini, 1906.
- G. LUSTIG, *La parodia nel diritto e nell'arte. Causa D'Annunzio-Scarpetta*, Napoli, Detken & Rocholl, 1908.
- A. RUSSO-AJELLO, *Tragedia e scena dialettale*, Torino-Venaria Reale, Streglio, 1908.
- E. SCARPETTA, *Cinquant'anni di palcoscenico*, prefaz. di B. CROCE, Napoli, Gennarelli, 1922.
- F. GERACI, *Scarpetta e i suoi comici*, «Comoedia», x, 1928, 7, pp. 23-24.
- S. D'AMICO, *Tramonto del Grande Attore*, Milano, Mondadori, 1929.
- F. PETRICCIONE, *Eduardo Scarpetta*, «Comoedia», xii, 1930, 5, pp. 27-29.
- B. CROCE, *Aggiunte alla Letteratura della Nuova Italia*, «La critica», xxxv, 1937, 6, pp. 448-452.
- F. PALMIERI, *Teatro italiano del nostro tempo*, Bologna, Testa, 1939.
- M. CORSI, *Don Felice Sciosciammocca ritorna?*, «L'illustrazione italiana», lxxvii, 1940, 29, pp. 105-106.
- A. LANCELLOTTI, *I signori del riso*, Roma, Maglione, 1942.
- M. SCARPETTA, *Felice Sciosciammocca mio padre*, presentazione di M. MANGINI, prefaz. di M. RICCI, Napoli, Morano, 1949.
- DON MARZIO, *25 anni fa moriva a Napoli Don Felice Sciosciammocca*, «Teatro scenario», ii, 1950, 23, pp. 46-47.
- R. MINERVINI, *Di scena tra i ricordi Vincenzo Scarpetta*, «Teatro scenario», iv, 1952, 14, pp. 33-35.
- G. CALENDOLI, *Uccise l'antica maschera di Pulcinella per creare un carattere. Eduardo Scarpetta e il teatro napoletano*, «Teatro scenario», v, 1953, 19, pp. 35-39.
- F. FRASCANI, *Eduardo Scarpetta: miseria e nobiltà*, «Sipario», ix, 1954, 100-101, pp. 7-8.
- E. NOBILE, *Il processo D'Annunzio-Scarpetta e il cammino dello spirito dei tempi*, «Almanacco dei bibliotecari», 1954, pp. 149-157.
- V. PANDOLFI, *Antologia del Grande Attore* [...], Bari, Laterza, 1954.
- R. MINERVINI, *I due Scarpetta*, «Il Fuidoro», ii, 1955, 3-4, pp. 124-126.
- R. MINERVINI, *Il ritorno di Scarpetta*, Napoli, Vajro, 1956.
- Teatro napoletano. Dalle origini a Edoardo Scarpetta*, a cura di G. TREVISANI, Parma, Guanda, 1957, 2 voll.
- G. ARTIERI, *Storia economica di Sciosciammocca*, in ID., *Napoli nobilissima. Uomini, storie, cose di una città*, Milano, Longanesi, 1959, pp. 183-197.

- M. MANGINI, *Eduardo Scarpetta e il suo tempo*, prefaz. di E. DE FILIPPO, Napoli, Montanino, [1961?].
- V. VIVIANI, *Scarpetta, Eduardo*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le maschere, 1961, vol. VIII, coll. 1574-1580.
- E. GRANO, *Pulcinella e Sciosciammocca. Storia di un teatro chiamato Napoli*, Napoli, Berisio, 1974.
- P. DE FILIPPO, *Una famiglia difficile*, Napoli, Marotta, 1976.
- S. FERRONE, *Il teatro italiano. La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1979, 3 voll.⁴³
- Teatro dell'Italia unita. Atti dei convegni* (Firenze, 10-11 dicembre 1977; 4-6 novembre 1978), a cura di S. FERRONE, Milano, il Saggiatore, 1980.
- V. MARTINELLI, *Il cinema muto italiano. I film del dopoguerra*, Roma, Edizioni di «Bianco e Nero», 1980-1981, 4 voll.
- E. SCARPETTA, *Cinquant'anni di palcoscenico*, introd. di R. CARPENTIERI, prefaz. di B. CROCE, Milano, Savelli, 1982.
- F. DE CIUCEIS, *Cento anni di 'Misericordia e nobiltà'*, Napoli, Teatro Diana, 1989.
- G. LIVIO, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Milano, Mursia, 1989.
- F. ANGELINI, *Il teatro napoletano: Antonio Petito, Eduardo Scarpetta, Salvatore Di Giacomo*, in ID.-C.A. MADRIGNANI, *Cultura, narrativa e teatro nell'età del Positivismo*, Roma-Bari, Laterza, 1990, pp. 192-200.
- S. DE MATTEIS, *Lo specchio della vita. Napoli: antropologia della città del teatro*, Bologna, il Mulino, 1991.
- Eduardo Scarpetta. Cenni critici e biografici*, a cura di L. ZANAZZO, Napoli, La bottega, 1991.
- E. SCARPETTA, *Tutto il teatro*, introd. e premesse ai testi di R. MARRONE, Roma, Newton Compton, 1992, 5 voll.
- V. VIVIANI, *Eduardo Scarpetta*, in ID., *Storia del teatro napoletano*, presentazione di R. DE SIMONE, Napoli, Guida, 1992, pp. 575-601.
- V. VIVIANI, *Storia del teatro napoletano*, Napoli, Guida, 1992.
- P. QUARENghi, *Lo spettatore col binocolo. Eduardo De Filippo dalla scena allo schermo*, Roma, Edizioni Kappa, 1995.
- L. BASILE-D. MOREA, *Storie pubbliche e private delle famiglie teatrali napoletane*, Napoli, Torre, 1996.
- I. GUIDI, *La Napoli francese di Scarpetta*, in *Traduzioni, tradizioni, tradimenti*, «Drammaturgia», 1996, 3, pp. 102-113.
- G. BAFFI, *Teatri di Napoli*, Roma, Newton Compton, 1997.
- Dizionario dello spettacolo del '900*, a cura di F. CAPPA e P. GELLI, Milano, Baldini & Castoldi, 1998.

43. I volumi sono stati oggetto di ristampa nel 2019 per la casa editrice Cue Press di Imola con il titolo *Commedie e drammi borghesi* e con alcune modifiche e aggiornamenti nell'*Introduzione*.

S. FERRONE-F. SIMONCINI, *Il teatro*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. MALATO, VIII. *Tra l'Ottocento e il Novecento*, Roma, Salerno editrice, 1999, pp. 911-966.

A. PIZZO, *La discussione sul teatro dialettale postunitario*, «Il castello di Elsinore», XII, 1999, 35, pp. 49-87.

T. PALADINI, *Scarpetta in giacca e cravatta*, Napoli, Luca Torre, 2000.

E. SCARPETTA, *Cinquant'anni di palcoscenico*, prefaz. di B. CROCE, Napoli, Pagano, 2002.

[Senza autore], *Buon Compleanno Eduardo! 13 marzo 1853-13 marzo 2003, 150° anniversario della nascita di Eduardo Scarpetta*, Napoli, Teatro Cilea, 2003.

G. BEVILACQUA-M. UDINA, *Dizionario del teatro. Autori, opere e parole*, Roma, Newton & Compton, 2004.

A. GHIRELLI, *Eduardo Scarpetta*, in ID., *Un secolo di risate con Eduardo, Totò e gli altri*, Cava de' Tirreni, Avagliano, 2004, pp. 39-48.

Mario Scarpetta, il sorriso e l'attore, a cura di P. MIRAGLIA e G. PINTO, Napoli, Mercadante Teatro Stabile di Napoli, 2005.

E. PALOMBI, *Teatro & maccheroni. Il riscatto del napoletano nelle rappresentazioni popolari tra '800 e '900*, Napoli, Grimaldi, 2005.

P. BIANCHI, *Dialecto e italiano in variazione: Felice Sciosciammocca nel teatro napoletano dell'Ottocento*, in *Sullo scrittoio di Partenope. Studi teatrali da Mastriani a Viviani*, a cura di G. SCOGNAMIGLIO, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2006, pp. 139-151.

F. CAPODANNO, *Eduardo Scarpetta: vis creativa o efficaci riduzioni?*, in *Sullo scrittoio di Partenope. Studi teatrali da Mastriani a Viviani*, a cura di G. SCOGNAMIGLIO, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2006, pp. 123-137.

E. SCARPETTA, *Lo poeta napoletano e canzoni napoletane*, Napoli, Marotta & Cafiero, 2006.

A. LEZZA, *Da Petito ad Eduardo. Dal testo alla scena*, in *Lingua e lingue nel teatro italiano*, a cura di P. PUPPA, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 213-242.

A. LEZZA, *Eduardo Scarpetta*, in *Encyclopedia of Italian Literary Studies*, a cura di G. MARRONE, P. PUPPA e L. SOMIGLI, New York-London, Routledge Taylor & Francis Group, 2007, vol. II, pp. 1700-702.

A. PIZZO, *Scarpetta e Sciosciammocca. Nascita di un buffo*, Roma, Bulzoni, 2009.

D. CERBASI, *Italiano e dialetto nel teatro napoletano: uno studio su Eduardo Scarpetta*, Roma, Edizioni nuova cultura, 2010.

L'alba del cinema in Campania. Dalle origini alla Grande Guerra (1895-1918), a cura di P. IACCIO, prefaz. di P. SORLIN, Napoli, Liguori, 2010.

G. BATTISTELLI, *Il medico dei pazzi*, Milano, Ricordi, 2014.

Gli Scarpetta e i De Filippo. Una famiglia di artisti, a cura di G. SCOGNAMIGLIO e P. SABBATINO, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2014.

G. MATTIETTI, *Il Meridione come metafora del mondo di oggi*, «Venezia musica e dintorni», ottobre 2016, 65, pp. 17-24.

A. SAPIENZA, *Il medico dei pazzi si veste di musica*, «Mimesis Journal», VII, 2018, 1, pp. 75-87.

V. VENTURINI, *Scarpetta, Eduardo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2018, vol. 91, pp. 372-376.

ISABELLA INNAMORATI

I. INNAMORATI, *Punti di svolta: 'La figlia di Iorio' fra trionfi e rovine del teatro italiano del primo Novecento*, «Sinestesie», 2022, 24, pp. 133-148.

SUMMARIES

DOSSIER ADELAIDE RISTORI. PARTE PRIMA

GENEALOGIE E GENERAZIONI

Laura Mariani

Sull'utilità della Storia delle donne per rileggere il protagonismo di Adelaide Ristori

I propose to rethink Adelaide Ristori in a hitherto unconsidered context: a History of the actor that places the category of gender at the centre, not as an add-on but as a problematic function, in order to investigate the specificity – if it exists and how it is configured – of the experience and acting of theatre actresses, starting with the body. Ristori plays a central role in this perspective, in particular in relation to the following aspects: work on the character, definition of repertoire, construction of celebrity. On the one hand, the choice and performance of exceptional female characters must be investigated, since they strike the audience on an emotional level and are fixed in the memory by emblematic images, as well as they propose non-masculine models of strength and authority to female spectators. And, on the other hand, the intelligence, originality, and tenacity with which Ristori represents herself should be analysed, such as to configure an early divine construction, before Sarah Bernhardt and Eleonora Duse and the cinema itself. A construction that cannot take advantage of the possibility of films to reach large masses, but which cleverly links the public and private spheres, almost evoking the horizontal action of the present-day media.

Keywords: History of the actor, History of women, body, acting, public image.

Roberto Cuppone

Adelaide, 'born a dramatic gipsy'

Many acting careers have a T_0 , that is a first time that corresponds neither to the simple chronology nor to any anecdotes, but events in which the theatre clearly manifests itself to them in the form of alignment between the represented reality and their own biography. In this sense, the beginnings of Ristori's career are very little investigated. Instead, her condition as a *figlia d'Arte* ('daughter of Art'; the imprinting of her grandmother Teresa Canossa Ristori), the debut in companies (Cavicchi, Rosa-Tranquilli and Moncalvo), and comic roles were decisive facts, as well as the approach to the leading role with Francesca da Rimini, to whom she lended her youth (14 years) and that exposed her to culture, Europe and personal independence. Thanks to some ge-

SUMMARIES

neological and biographical checks, by crossing a new 0–14 theatrography, the biographical profiles published before her death and the anecdotal self-narration of the actress, we try to identify the artistic legacy of these early years in the form of a personal dramaturgy of actor (realism, art of ‘transition’, intelligence of stage entrance).

Keywords: Adelaide Ristori, ‘son of Art’, Venetian theatre, debut.

GIULIA BRAVI

Le ‘maestre’ di Adelaide Ristori: tracce di una trasmissione generazionale del mestiere

This paper proposes a comparison between Adelaide Ristori and the actresses of the previous generation searching for traces of an unwritten transmission of the theatrical craft. The research focuses particularly on the relationship between Ristori and Carolina Internari, which is less investigated than the relationship with Carlotta Marchionni, recognized by Ristori as a real teacher. Internari plays with Ristori several times since 1852, supporting her in the interpretations of Mirra, Maria Stuarda and other ‘warhorses’ impacting the construction of some tragic heroines. The documents preserved in the Museo Biblioteca dell’Attore in Genoa, integrated with sources found in other documentary deposits, are the foundation of this historical analysis which recounts the human and artistic exchange between these great actresses in the 19th century.

Keywords: Italian theatre, 19th century, actresses, tragedy, Adelaide Ristori.

FRANCESCA SIMONCINI

Generazioni di attori. Il carteggio di Adelaide con Maddalena Ristori e gli affanni della capocomica

This essay aims to submit a first survey of the substantial correspondence between Antonio and Maddalena Ristori, both actors, with their daughter Adelaide. The letters, preserved in the Museo Biblioteca dell’Attore in Genoa, allow us to reconstruct the private narrative of the great artist who tells about her travel adventures, her artistic and economic successes and her troubles as a woman, an actress and a *capocomica*. Her parents’ craft knowledge and ‘art’ relationships allow the actress to have information on actors and actresses to be hired in the company and updates on the performances’ trends staged in Florence where they live. The sequential consultation of the manuscripts finds out the Great Actress at the centre of a generational transmission of the craft and highlights the transformations that she introduced into the tradition. The correspondence, currently in the course of complete transcription, will be the subject of a forthcoming publication.

Keywords: Adelaide Ristori, Maddalena Ristori, Italian theatre, Great Actress, *capocomica*.

SUMMARIES

RAFFAELLA DI TIZIO

Fanny Sadowski: una rivale della Ristori

This essay investigates the actress Fanny Sadowski, whose style was opposite to that of Ristori and who was highly considered by her contemporaries. Her career is compared to that of Ristori starting from the portrait offered by Leone Fortis in the 1888 introduction to his *Cuore ed arte*, written in 1852 for Sadowski. Born a few years apart, both married to aristocrats, both died in 1906, they developed their careers in the opposite directions of a new internationalism (Ristori) and a stabilisation in a precise cultural context (Naples for Sadowski). This context, crossed by Ristori in three successive tours, is chosen to set in motion the canonical image of the actress-marquise, observing her in contrast to her rival, Queen of Naples as she was within and beyond Europe. The basis of this essay is the documentation collected for an entry on Sadowski for the *Dizionario biografico degli italiani*, combined with research in the *Fondo Ristori* in the Museo Biblioteca dell'Attore in Genoa, about direct and indirect encounters between the two actresses. Fanny Sadowski, whose style would mirror in Eleonora Duse, reveals to be an important actress of her time, capable of exerting profound and lasting influences.

Keywords: Fanny Sadowski, Adelaide Ristori, Gustavo Modena, Eleonora Duse, Giacinta Pezzana.

MIRELLA SCHINO

Studio per due attrici: Adelaide Ristori ed Eleonora Duse

This essay investigates the relationship between two outstanding actresses, Adelaide Ristori and Eleonora Duse. They are the reference points for two opposing generations, and very different models in terms of art, repertoire choices, leadership. But they are linked by a surprising personal relationship. Dealing with these figures and their relationship also opens a gateway to other issues: the physiognomy of the two generations involved; the change, not only stylistic, between them; the kind of gaze of the older on the younger; women's issue in theatre. In order to study 19th century theater, we have to take into account the presence of female artists of excellence, women directors, women in charge, women at the top. The situation of women in theatre is highly anomalous, both quantitatively and qualitatively. It is an important phenomenon, which affects all of Europe and Russia, and it is particularly significant in Italy. Within this anomaly the two great women artists choose two diametrically opposed paths: the strength of Ristori is to be in harmony with her times, and this is also confirmed in the management of marriage, declined in the conventional manner whereby the woman relies on and is supported by her spouse. Duse makes very different choices. And with her it becomes more difficult to deal.

Keywords: Eleonora Duse, Adelaide Ristori, acting, 19th century theatre, European theatre.

COSTRUZIONE DEL PERSONAGGIO E DELL'IMMAGINE DI SÉ

FRANCESCO PUCCIO

Medea sulla scena moderna. La tragedia di Ernest Legouvé nell'allestimento parigino di Adelaide Ristori

After composing *Adrienne Lecouvreur*, a drama co-written with Eugène Scribe and starring Rachel, Ernest Legouvé wrote a *Médée* for her. But the great actress, although she had already agreed to play the part of the protagonist, decided to give it up. The tragedy was then made famous by Adelaide Ristori who, in 1856, staged it at the Théâtre des Italiens in Paris in a translation by the poet Giuseppe Montanelli. The drama, taken on tour to the major international theatres, was repeated for many years, gaining an extraordinary consensus of public and critics and becoming, as Ristori herself noted in *Ricordi*, a veritable «workhorse» of her repertoire. In writing the text, in fact, Legouvé had chosen a dramaturgical key that would give life to a character far from the Euripidean model: her Medea, despite being guilty of a terrible infanticide, would not have to appear as a negative heroine, but rather as a woman betrayed and abandoned, and above all as a mother forced to renounce the love of her children. The aim of this contribution is to analyse the performance of the tragedy in its Parisian debut, as a specific case study and as an opportunity to reflect on Ristori's work as an actress on her character, in the perspective of an accentuation of the maternal dimension.

Keywords: Medea, Ristori, Legouvé, modern stage, tragedy.

MICHELA ZACCARIA

Celebrità e metateatro: 'Adriana Lecouvreur' per Adelaide Ristori

In the first half of the 18th century, Adrienne Lecouvreur, diva of the Comédie-Française, brought about a profound change in the French recitative style. Triumphs with the public, rivalries, unhappy love affairs, mysterious circumstances of death and excommunication made her a myth. In 1849, Eugène Scribe and Ernest Legouvé wrote a successful drama for the famous actress Rachel, whose biography resembled that of her 18th century colleague. Adelaide Ristori played Adriana Lecouvreur for fifteen years from 1852. Just as Lecouvreur, who came from humble beginnings, was able to build up a public persona thanks to her talent and high-ranking acquaintances, Ristori, coming from the world of the guitti, had the same fierce ambition and was only recently able to bear the official title of Marquise Capranica del Grillo. Through contemporary printed sources and unpublished documents, mainly from her big archive (correspondence, administrative papers, and scripts), this essay has a twofold aim: on the one hand, to examine the instrumental use that Ristori made of the Lecouvreur character to consolidate her fame among Italian and international

SUMMARIES

audiences; on the other, to identify the peculiarities of her interpretation, the stage evolution, the textual variants.

Keywords: Lecouvreur, celebrity, Legouvé, Rachel.

ANDREA SIMONE

Adelaide Ristori sublime declamatrice dantesca sulla scena italiana e internazionale del secondo Ottocento

This essay examines the presence of Alighieri's poetry in the repertory and the self-promotion of Adelaide Ristori. During her career the exceptional tragic performer showed a clear interest in recitals where she used to combine excerpts from famous tragedies and Italian classics. Among others the *Divina Commedia's* episodes were accurately selected to please the European public. The format conception was influenced by the collaboration with the young actor Ernesto Rossi, her scene partner in Paris with the Compagnia Reale Sarda between the months of June and August 1855, who was an excellent Dantean reciter. Reviews, reports, and playbills testify that over the years Ristori assimilated and re-elaborated the practice by way of an original dramaturgical operation. Her ability to recite the poem, particularly the *Inferno's* fifth *canto*, emerged several times between 1856 and 1865, when she acted in London and in Paris. According to a consolidated bibliography, the Ristori's international triumphs launched the season of the Italian *Grande Attore*. The recitation of Dante's popular plots contributed to the success of the actress outside and inside Italian borders, and it represented both a typical brand of 'Italianness' and a masterpiece of her theatrical creations.

Keywords: *Divina Commedia*, Grait Actor, recital, Risorgimento.

MARIANNA ZANNONI

La regina del teatro italiano e il 'Napoleone della fotografia'. L'incontro tra Adelaide Ristori e Napoleon Sarony

This essay aims to provide a cross-section of the 19th century photography through the lucky encounter between Adelaide Ristori and the American Napoleon Sarony, who portrayed the actress on various occasions years apart. This historical reconstruction begins with an analysis of the photographs of the actress as Marie Antoinette, the protagonist of Paolo Giacometti's historical drama of the same name. The prints, thoroughly preserved by Ristori in her archive, bear the signature of one of the most esteemed authors of international photography, who has gone down in history as the 'Napoleon of photography'.

Keywords: Adelaide Ristori, Napoleon Sarony, teatrical photography.

RELAZIONI INTERNAZIONALI

RUI PINA COELHO

«Tragedy and Ristori will die the same day». Contributions on the death of Romantic tragedy and the birth of art theatre in Portugal

«Tragedy and Ristori will die the same day». This is how António Feliciano de Castilho, the infamous ultra-Romantic Portuguese writer and polemist, refers to the great Adelaide Ristori, in an inflated article published in the «Revista Contemporanea de Portugal e Brazil» in 1859. Ristori was in Lisbon – for her premiere in Portugal – to present Montabelli's adaptation of *Medea* at the National Theatre of São Carlos. Castilho, in eight full pages, depicts an elegant, hyperbolic short biography of the Italian actress, portrayed emphatically as the great muse Melpômene. This Romantic way to address the art of acting – exaggerated, elusive, emotional, immensely subjective – was standard in 19th century theatre criticism. Ristori was received in Portugal with the same ardour. This essay examines the way Ristori was received by some Portuguese press, in 1859; and evaluates the critical discourse that encapsulates the way the 'Grande Attore' was perceived. This exercise will help to characterize the emergent Portuguese theatre criticism at the mid nineteenth century; as well as to compare the way other Portuguese actresses and Ristori were 'criticised' and elaborate on the way we can understand this anti-academism and the non-scientific approach to theatre as reasons to the death of Romantic tragedy and the birth of the *Théâtre d'Art* in Portugal.

Keywords: António Feliciano de Castilho, Adelaide Ristori, theatre criticism, Portuguese theatre history, Romanticism.

ALEXIA ALTOUVA

Le rôle d'Adelaide Ristori dans la formation de la scène nationale grecque

Adelaide Ristori travelled to Athens in 1865, during her tour of the Eastern Mediterranean, which included major economic and cultural centres in the region. She was the first major actress of the time to travel to the Greek capital to present part of her repertoire. Her theatrical presence, her production on stage as well as her personality as a whole marked the theatre audience, the intellectual elite, even the Athenian bourgeoisie who were lucky enough to admire the great artist's dramatic art. Being an eminent personality of European theatre, she had a profound influence on the style of performances, from an aesthetic point of view, but also on public opinion regarding dramatic art in general and especially the presence of women on the theatre stage. The presentation will focus on the different areas that she marked in the most pregnant and effective way, contributing to the formation of the Greek national theatre. The data presented here comes from primary research and is based on scientific studies, press of the time and relevant bibliography.

Keywords: Greek theatre, great actor, drama, national theatre.

SUMMARIES

FRANCO PERRELLI

Signe Hebbe. Un'amicizia svedese di Adelaide Ristori

Signe Hebbe (1837–1925) was one of the most prominent Swedish actresses and singers. Since her stays in Paris, in the mid-1960s, having a deep admiration for Adelaide Ristori, she became her friend and pupil. Around this intimate friendship, in 1880, there was a possibility that Ristori could act a historical drama by Ibsen, which unfortunately did not happen. Following the teachings of Ristori, as well as of Lamperti and Ernesto Rossi, Hebbe introduced an acting style considered more realistic for the categories of the time and as a pedagogue, between 1877 and 1925, contributed to form a generation of important Swedish artists, transmitting the fundamental lesson of her Italian teachers to the mid-20th century.

Keywords: Scandinavian theatre, opera singing, acting, great actors.

SIGNE HEBBE

Su Adelaide Ristori

traduzione di GIOVANNI ZA

This essay publishes the translation of Signe Hebbe's letter to Wendela Hebbe, written on 20 February 1856, as well as his remarks on Adelaide Ristori, published in «Öresundsposten», 1st November 1879, pp. 4–5.

MATTEO PAOLETTI

«Il più efficace cooperatore dei negozi diplomatici»? Adelaide Ristori e il conte Cavour

In April 1861, just one month after the proclamation of the Unification of Italy, Prime Minister Cavour defined Adelaide Ristori «the most effective co-operator of diplomatic negotiations», praising her work at the court of the Czar in the winter of 1860. The letter is well-known since the 19th century and has been the key for creating the myth of the *Grande Attore* as a tool for cultural diplomacy. During her career, Ristori undoubtedly fascinated international audiences and kings, and thus acted as an effective tool for soft power. However, it is unclear to what extent her action was the result of aware foreign policies by the rising Kingdom of Italy. Drawing upon partially uncharted archival documentation, this essay reconstructs Ristori's activity at the court of Alexander II, framing her Russian tour in the turbulent context of the Russian-Sardinian relations in the aftermath of Garibaldi's expedition. In fact, Ristori left for Saint Petersburg during a diplomatic crisis: the Czar had recalled his Ambassador in Turin after the Piedmont army had invaded Naples; Cavour had recalled his delegation. The bilateral relationships were interrupted, although theatrical companies kept on moving across borders. Cavour asked Ristori to 'convert' the Russian minister of Foreign affairs, Prince Gorčakov: the fascination for the celeb-

SUMMARIES

rity could sustain Italy's cause. Between ceremonial and theatre stages, the peculiar affair imposes a new reflection on the relationship between theatre, celebrity, and influence in the 19th century.

Keywords: Adelaide Ristori, cultural diplomacy, soft power, influence, Cavour.

RICERCHE IN CORSO

NATALIA GOZZANO

Scaramuccia nel teatro di strada. Una proposta di 'attribuzionismo teatrale'

In the Museo di Roma at Palazzo Braschi there is a painting attributed to an anonymous Flemish painter of the 17th century depicting a theatre scene in Piazza Pasquino, whose iconography differs from the usual depiction of this subject spread by bamboozling painters in the 17th century.

Instead of being crowded at the foot of a raised stage – as was typical in works depicting charlatans accompanied by the comedians of the *Commedia dell'arte* – the spectators are arranged in a circle around them. And, above all, the character in the centre of the scene has the physiognomy and costume typical of the actor Tiberio Fiorilli (1608–1694) as Scaramuccia. This identification is based on iconographic comparisons with printed works and two paintings by Pietro Paolini.

Fiorilli's presence in Rome and the social context in which he is documented are intertwined with the history of the urban space depicted in the painting, taking into account architectural, iconographic, and literary elements. On the basis of these elements, the work can be dated to between the 1630s and 1640s, a little-known period in Fiorilli's life. Before conquering the stages frequented by the aristocracy and kings, the young actor may have begun to build his character in the street theatre made up of *Commedia dell'Arte* masks and charlatans with which the city was teeming.

Keywords: Scaramuccia, Painting, Bambocciate, Rome, Charlatans.

FRANCESCA SIMONCINI

Archivio Multimediale degli Attori Italiani. Attori-autori nell'Italia postunitaria: Edoardo Ferravilla e Eduardo Scarpetta

The section is devoted to the biographical profiles of Edoardo Ferravilla (1846–1915) and Eduardo Scarpetta (1853–1925).

Keywords: biography, actors, repertory, performance.

SUMMARIES

EMANUELA AGOSTINI
Edoardo Ferravilla

Actor, playwright and *capocomico*, Edoardo Ferravilla is the most original personality of Milanese dialect theatre and, in the comic repertoire, one of the greatest exponents of Italian scene between 19th and 20th centuries. Creator of a series of lucky characters, such as Sûr Pedrin and Tecoppa, between 1872 and 1880 is a very prolific author.

Keywords: biography, actors, repertory, performance.

ISABELLA INNAMORATI
Eduardo Scarpetta

Neapolitan comic actor and prolific author, he was famous with the name of Felice Sciosciammocca. He gained fame as a theatrical reformer for removing traditional masks. He is an essential, sometimes conflicting, reference point in the theatrical formation of his legitimate and illegitimate children: Domenico, Vincenzo, and Maria Scarpetta, as well as Titina, Eduardo, and Peppino De Filippo.

Keywords: biography, actors, repertory, performance.

GLI AUTORI

Emanuela AGOSTINI è dottore di ricerca in Storia dello spettacolo presso l'Università di Firenze. Dal 2006 fa parte della redazione dell'Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI) e, dal 2014, del comitato di redazione della rivista «Drammaturgia». Ha pubblicato saggi sulle attrici e gli attori dell'Otto e Novecento nonché il volume *Il bergamasco in commedia. La tradizione di Zanni nel teatro d'Antico regime* (2012).

Alexia ALTOUVA è ricercatore presso il Dipartimento di studi teatrali dell'Università di Atene (NKUA). La sua tesi di laurea, dal titolo *The Phenomenon of Female Celebrity in Greece during the 19th Century*, è stata finanziata dal Research Grants Program - Heraclitus e pubblicata nel 2014. Ha collaborato all'organizzazione di una serie di programmi di ricerca realizzati con il cofinanziamento dello European Social Fund e di risorse nazionali. Ha inoltre partecipato a diversi convegni e conferenze scientifiche sia in Grecia che all'estero. Ha pubblicato articoli su riviste scientifiche e volumi collettanei. I suoi interessi di ricerca includono la storia e la teoria della recitazione, la storia del teatro greco nel XIX e all'inizio del XX secolo, la teoria *gender* e la *celebrity culture* negli studi teatrali.

Giulia BRAVI, dottore di ricerca in Storia dello spettacolo, è assegnista presso l'Università di Firenze all'interno del progetto PRIN 2017 *Il lavoro dell'attore italiano tra modelli nazionali e contesti internazionali* (P.I. prof. Alberto Bentoglio, Università di Milano La Statale). È caporedattore dell'Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI) e le sue ricerche sono rivolte alla storia del teatro italiano di Ottocento e primo Novecento, con particolare interesse per la storia d'attore e la storia dei ruoli. Tra le sue pubblicazioni il contributo in volume *Trent'anni di palcoscenico: la seconda giovinezza di Carraro* (in corso di stampa), la voce biografica di *Antonio Gandusio* (2022) e il saggio *Pia Marchi Maggi e la specializzazione comica femminile nel teatro di fine Ottocento* (2022).

Livia CAVAGLIERI è professore associato in Discipline dello spettacolo presso l'Università di Genova, dove insegna Storia del teatro e dello spettacolo e Organizzazione e gestione teatrale. Si è formata presso l'Università di Milano La Statale, la Freie Universität Berlin e la Stiftung Archiv Akademie der Künste Berlin. Ha conseguito il dottorato di ricerca nel 2002 presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. Nel 2014 è stata *visiting researcher* presso all'Université de

Paris 3 Sorbonne Nouvelle. Codirige con Donatella Orecchia il progetto *Ormete*. Nel 2022 ha curato le manifestazioni per il bicentenario della nascita di Adelaide Ristori. I suoi ambiti di ricerca riguardano, con particolare attenzione per l'Otto e il Novecento, la storia dell'organizzazione e dell'economia teatrale; la storia sociale del teatro; le fonti orali per lo studio della storia dello spettacolo; la storia della regia.

Rui Pina COELHO è ricercatore presso la School of Arts and Humanities dell'Universidade de Lisboa. Direttore del Centro de Estudos de Teatro (FLUL), ha diretto la rivista «Sinais de Cena - Performing Arts and Theatre Studies Journal». Ha pubblicato, tra i vari titoli, *António Pedro* (2017), *A hora do crime: A violência na dramaturgia britânica do pós-Segunda Guerra Mundial (1951-1967)* (2016), *Casa da Comédia (1946-1975): Um palco para uma ideia de teatro* (2009). Ha curato il volume *Contemporary Portuguese Theatre: Experimentalism, Politics and Utopia [working title]* (2017). Dal 2010 collabora regolarmente con TEP - Teatro Experimental do Porto in qualità di drammaturgo.

Roberto CUPPONE è attore (premio Goldoni 1981 per Brighella; ha lavorato con Losey, Nanni, Scaparro, Marcucci, De Bosio, Brintrup, Costa, Boso, Soleri, Merisi), regista (ha diretto fra gli altri Micol, Maag, Foà, Degli Esposti, Meditz, Pagliai, Paola Gassman) e autore (di circa cinquanta testi rappresentati, tra cui alcuni diretti da Soleri, Macedonio, Scaparro); ha tenuto lezioni di teatro a Parigi, Budapest, Londra, Marilia, Bucarest, Katowice, Nicosia, Glasgow, Sao Paulo, Salvador di Bahia; fondatore e direttore artistico di Laboratorio Olimpico al Teatro Olimpico di Vicenza;

fondatore e presidente de Il Falcone - Teatro Universitario di Genova. Ha pubblicato fra l'altro i volumi *Blasphemia. Il teatro e il sacro* (2018), *Catarsi* (2016), *Vito Pandolfi e la Commedia dell'Arte* (2015), *Il teatro Duse poi Garibaldi* (2014), *Il teatro Goldoni* (2010), *Alessandro Fersen e la Commedia dell'Arte* (2009), *CDA. Il mito della commedia dell'arte nell'Ottocento francese* (2001), *L'invenzione della commedia dell'arte* (1998), *Teatri, città* (1991), nonché saggi in antologie e periodici come «Biblioteca teatrale», «Sipario», «Teatro e storia», «Studi francesi», «Ciemme», «ateatro.it». Ha insegnato nelle Università di Venezia, Trento, Torino e al Conservatorio di Adria, e insegna oggi all'Università di Genova, dove si occupa di antropologia del teatro, drammaturgia d'attore e teatro comico.

Raffaella DI TIZIO è assegnista di ricerca dell'Istituto italiano di Studi germanici per il progetto *ATTIMI - Atlante del teatro di lingua tedesca in Italia - Mediatori e interpreti* diretto da Marco Castellari. Nel 2018 ha vinto una borsa del DAAD presso l'Institut für Theaterwissenschaft della Freie Universität Berlin con un progetto sui rapporti tra teatro tedesco e italiano ai tempi delle dittature. Ha conseguito il dottorato nel 2016 presso l'Università degli studi dell'Aquila, lavorando sulla prima ricezione di testi e teorie di Brecht in Italia. Si è occupata soprattutto del teatro italiano di epoca fascista e del primo dopoguerra (approfondendo l'attività culturale di Silvio d'Amico, Vittorio Gassman e Vito Pandolfi), di ricezione del teatro tedesco e di storia della storiografia teatrale. Abilitata per la seconda fascia in Discipline dello spettacolo, dal 2020-2021 è docente a contratto di *Teatro contemporaneo* presso l'Università di Roma La Sapienza. Fa parte della redazione di

«Teatro e storia» e del progetto *Lessico teatrale europeo*. Collabora con l'*Enciclopedia Treccani* e scrive per «L'indice dei libri del mese». Tra le sue pubblicazioni il volume *'L'opera dello straccione' di Vito Pandolfi e il mito di Brecht nell'Italia fascista* (2018).

SIRO FERRONE, professore emerito di Storia del teatro e dello spettacolo presso l'Università di Firenze, è autore di libri sulla Commedia dell'Arte e sullo spettacolo del Seicento, sul teatro di Carlo Goldoni, sulla drammaturgia dell'Ottocento e sul teatro contemporaneo. Dirige l'Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI), le collane «Storia dello spettacolo» (Le Lettere, poi Polistampa) e, con Anna Maria Testaverde, «Commedia dell'Arte. Studi storici», nonché, con Renzo Guadenti, la rivista annuale cartacea e digitale «Drammaturgia» e il portale telematico d'attualità *drammaturgia.fu.press.net*. Tra i suoi volumi: *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)* (2014); *La vita e il teatro di Carlo Goldoni* (2011); *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento* (2011², 1993); *Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli attore* (2006; ed. francese 2008).

NATALIA GOZZANO è docente di Storia dell'arte presso l'Accademia nazionale di danza di Roma. Si è occupata di collezionismo e dinamiche socio-economiche dell'arte nel XVII secolo, temi su cui ha pubblicato le monografie *La quadreria di Lorenzo Onofrio Colonna. Prestigio nobiliare e collezionismo nella Roma barocca* (2004) e *Lo specchio della corte. Il maestro di casa. Gentiluomini al servizio del collezionismo a Roma nel Seicento* (2015), oltre a numerosi saggi apparsi sia in Italia che all'estero. Altri suoi campi di indagine sono le re-

lazioni fra arti visive e arti performative sia da un punto di vista storico-artistico (*Giotto e la Commedia Nuova. Un modello iconografico antico per la 'Rinuncia ai beni' di Assisi; Charlatans and Commedia dell'arte in Urban Roman Landscape Paintings in the 17th century; Salvator Rosa, i Colonna e la Commedia dell'arte: il mondo del teatro dipinto e recitato nella Roma del Seicento. Con una nota sui conti bancari del pittore; Il mecenatismo artistico dei Colonna nel XVII secolo tra pittura, teatro e lettere*) che neuroscientifico (*Vedere con il corpo. Spunti sull'apporto del neurocognitivismo all'insegnamento della Storia dell'arte nell'Accademia nazionale di danza; Ri/sentire le emozioni nell'arte, fra 'moti dell'animo' ed Embodied simulation*). Collabora con la rivista di arte contemporanea *www.unclosed.eu* con articoli e recensioni di mostre e spettacoli. Da diversi anni integra l'attività di ricerca e di insegnamento con quella performativa (tango argentino e canto lirico). È membro del comitato scientifico del progetto ERC 'PERFORMART' (*Promoting, Patronising and Practising the Arts in Roman Aristocratic Families [1644-1740]*); dell'associazione AirDanza che riunisce docenti, ricercatori ed esperti nel settore della danza; nonché dell'ANDA, Associazione Nazionale Docenti AFAM (Alta Formazione Artistica e Musicale).

RENZO GUARDENTI insegna Storia del teatro e dello spettacolo presso l'Università di Firenze. Ha insegnato all'Université de Paris 3 Sorbonne Nouvelle e all'Université de Caen-Basse Normandie. Specialista di iconografia teatrale, si è interessato alla Commedia dell'Arte in Francia, al Théâtre de la Foire, ai grandi attori europei dell'Ottocento, in particolare a Sarah Bernhardt. È responsabile scientifico dell'Archivio digitale di ico-

nografia teatrale Dionysos. Dirige la collana «Quaderni di Dionysos» (Bulzoni), gli «Atlanti per la storia dello spettacolo» (Titivillus) e, con Siro Ferrone, la rivista cartacea e digitale «Drammaturgia» e il portale telematico d'attualità drammaturgica.fupress.net. Tra le sue pubblicazioni si segnalano i volumi: *Atlante iconografico. La Commedia dell'Arte* (2023); *In forma di quadro. Note di iconografia teatrale* (2020); *Sguardi sul teatro. Saggi di iconografia teatrale* (2008); *Attori di carta. Motivi iconografici dall'antichità all'Ottocento* (2005); *Le fiere del teatro. Percorsi del teatro forain del primo Settecento* (1995); *Gli italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia* (1990).

Isabella INNAMORATI è professore ordinario di Discipline dello spettacolo presso l'Università degli studi di Salerno. I suoi studi si sono rivolti alla drammaturgia fiorentina del primo Cinquecento; ai rapporti tra letteratura e teatro nel primo Ottocento, con particolare attenzione ai testi teatrali di Giacomo Leopardi di cui ha curato l'edizione critica; alla regia italiana della seconda metà del XX secolo e ai codici drammaturgici e attorici di Eduardo Scarpetta e Eduardo De Filippo. Tra le sue pubblicazioni: *Giacomo Leopardi. Teatro* (1999) e la curatela al volume di Massimo Castri, *I greci nostri contemporanei. Appunti di regia per 'Le Trachinie', 'Elettra', 'Oreste', 'Ifigenia in Tauride'* (2007). Tra i saggi in riviste e volumi: *Morte e rigenerazione del teatro in due interpretazioni registiche italiane dei 'Giganti della montagna'* (2018); *Metateatralità e regia in 'Ogni anno punto e da capo' di Eduardo De Filippo* (2017); *Eduardo Scarpetta* (2012); *Autori, pubblico e attori in una farsa fiorentina del primo Cinquecento* (1987); *Voci nuove di atto-*

re in un testo arcaico di farsa (1985); *Due commedie morali del primo Cinquecento fiorentino* (1982). Fa parte del comitato scientifico della rivista «Sinestesia» e «Sinestesiaonline» ed è responsabile scientifico della rubrica *Rifrazioni* per la rivista «Sinestesiaonline».

Sara MAMONE, professore ordinario onorario di Storia del teatro e dello spettacolo presso l'Università di Firenze, è stata Coordinatore del Dottorato di Storia dell'Arte e di Storia dello Spettacolo presso il medesimo Ateneo. Ha fatto parte del Consiglio di Amministrazione della Fondazione per la Ricerca e l'Innovazione dell'Ateneo fiorentino dal 2007 al 2009. È accademico onorario presso l'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze. È direttore responsabile della rivista cartacea e digitale «Drammaturgia». Specialista nello studio del teatro di Antico Regime, si è occupata anche dello spettacolo d'accademia e della committenza medicea, relativamente al mecenatismo delle granduchesse e dei principi cadetti della dinastia, in particolare Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo de' Medici. Tra i suoi lavori: *The intermedi of La Pellegrina (1589)* (2021, con Siro Ferrone e Anna Maria Testaverde); *Court Culture and Pageantry of the 'Spanish Nation' in Florenz* (2019, con Annamaria Testaverde); *Forme dello spettacolo in Europa tra Medioevo e Antico Regime* (2018, con Carla Bino, Stefano Mazzoni e Caterina Pagnini); *'La locandiera', comédie nouvelle ou portrait d'une compagnie?* (2016); *Drammaturgia di macchine nel teatro granducale fiorentino. Il teatro degli Uffizi da Buontalenti ai Parigi* (2015); *Mattias de' Medici serenissimo, vero mecenate dei virtuosi. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggio di Mattias de' Medici (1629-1667)* (2013); *Serenissimi fratelli prin-*

cipi impresari. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggi di Giovan Carlo e di Desiderio Montemagni suo segretario (1628-1664) (2003); *Dèi, semidei, uomini. Lo spettacolo fiorentino fra neoplatonismo e realtà borghese* (2003); *Il teatro nella Firenze medicea* (1991², 1981); *Firenze e Parigi, due capitali dello spettacolo per una regina: Maria de' Medici* (1988², ed. francese 1990).

Laura MARIANI insegna Storia dell'attore all'Università di Bologna. Ha scritto *Sarah Bernhardt, Colette e l'arte del travestimento* (2016), *L'attrice del cuore. Storia di Giacinta Pezzana attraverso le lettere* (2005), *Ermanna Montanari. Fare-disfare-rifare nel teatro delle Albe* (2016², 2016; ed. inglese 2017), *'Quelle dei Pupi erano belle storie'. Vita nell'arte di Pina Patti Cuticchio* (2014), *L'America di Elio De Capitani. Interpretare Roy Cohn, Richard Nixon, Willy Loman, Mr Berlusconi* (2016 e 2023 con l'aggiunta del capitolo su *Moby Dick alla prova di Orson Welles*), *Il teatro nel cinema. Tre film di Marco Martinelli e Ermanna Montanari* (2021). Ha curato con Claudio Meldolesi e Angela Malfitano *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del teatro di Leo de Berardinis a Bologna* (2010) e, con Ferdinando Taviani e Mirella Schino, *Pensare l'attore*, una raccolta di saggi di Claudio Meldolesi (2013). Scrive su «Teatro e storia», «Culture teatrali», «Biblioteca teatrale», «Acting Archives Review», «Mimesis Journal», «ateatro.it».

Matteo PAOLETTI è ricercatore presso l'Università di Bologna, dove insegna Storia del teatro e dello spettacolo. Svolge le sue ricerche nell'ambito dell'organizzazione ed economia dello spettacolo, della regia lirica e delle relazioni tra teatro e diplomazia culturale. È PI dei progetti *Theatre and Music between two Shores*

of the Mediterranean: Cultural Connections between Italy and Tunisia (Global South 2022) e *Migrantheatre/Migration perspectives in Europe* (UNA Europa 2021). È stato addetto culturale presso il Ministero degli affari esteri e responsabile della convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale per la Commissione nazionale italiana per l'UNESCO. Nel 2012 ha vinto il premio «Sipario» - Carlo Terron come miglior critico teatrale italiano under 35 e nel 2019 il Premio Galileo Galilei dei Rotary italiani (Distretto 2032) come miglior giovane ricercatore nel settore umanistico. È stato consulente dell'Istituto Luce per il docufilm *La primadonna - Emma Carelli* (Nastro d'argento 2020) e della Fondazione Simonetta Puccini per l'edizione delle lettere di Michele Puccini (in corso di stampa). Tra le sue pubblicazioni si ricorda *«A Huge Revolution of Theatrical Commerce». Walter Mocchi and the Italian Musical Theatre Business in South America* (2020).

Franco PERRELLI è stato professore ordinario di Discipline dello spettacolo nelle Università di Torino e di Bari. Nel 2009 gli è stato attribuito il Premio Pirandello per la saggistica teatrale e, nel 2014, lo Strindbergspris della Strindbergssällskap di Stoccoma. Vari suoi saggi sono tradotti all'estero. Recentemente ha pubblicato *Kaj Munk e i suoi doppi* (2020); *On Ibsen and Strindberg. The Reversed Telescope* (2019); *Tre carteggi con Lucio Ridenti* (2018); *Poetiche e teorie del teatro* (2018², 2015); *Le origini del teatro moderno* (2016).

Francesco PUCCIO è dottore di ricerca in Antropologia del mondo antico ed è stato ricercatore presso il Dipartimento dei Beni culturali dell'Università di Padova.

Si occupa di teatro antico greco e latino e della sua ricezione sulla scena moderna e contemporanea. Regista e drammaturgo, è ideatore de *L'Antico fa testo*, un progetto di didattica e ricerca teatrale sul mito classico e sulla valorizzazione dei beni culturali. Tra le sue recenti pubblicazioni: *La 'Cassandra' di Antonio Somma. Gelosia e rivalità d'amore in una tragedia ottocentesca* (2022); *In the Shadow of Phaedra. The Nurse on Stage between Euripides, Seneca and Marina Cvetaeva* (2022); *Un indovino sulla scena. Il Tiresia tragico nel monologo-spettacolo di Andrea Camilleri* (2022); *Alla greca di Steven Berkoff. Un Edipo contemporaneo sulle rive del Tamigi* (2020); *Drammaturgia dello spazio. Il teatro antico tra testo e contesto della rappresentazione* (2018).

Mirella SCHINO è professore ordinario presso l'Università di Roma Tre. Dirige la rivista «Teatro e storia». Ha creato e diretto gli Odin Teatret Archives. Principali filoni della sua ricerca sono il Grande Attore ottocentesco; i teatri-laboratorio del secondo Novecento; i maestri di teatro di inizio Novecento. Tra le sue più recenti pubblicazioni: *The Odin Teatret Archives* (2018); *An Indra's Web. The Age of Appia, Craig, Stanislavski, Meyerhold, Copeau, Artaud* (2018); *Racconti del Grande Attore. Tra la Rachel e la Duse* (2016). Ha inoltre curato i due volumi di scritti di Ferdinando Taviani *Le visioni del teatro. Scritti sul teatro dell'Otto e Novecento* (2021) e *Il rossore dell'attrice. Scritti sulla Commedia dell'Arte e non solo* (2021).

Francesca SIMONCINI è professore associato presso l'Università degli studi di Firenze dove insegna Storia del teatro e dello spettacolo. È responsabile del progetto Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI) e fa par-

te del comitato direttivo della rivista «Drammaturgia». Dal 2015 al 2019 è stata presidente del Corso di laurea Pro. Ge.A.S. dell'Università di Firenze. Ha pubblicato saggi sul teatro mediceo, sul teatro italiano del secondo Ottocento, sulla Commedia dell'Arte, nonché le monografie *Eleonora Duse Capocomico* e *'Rosmersholm' di Ibsen per Eleonora Duse*. Con Teresa Megale ha curato nel 2016 il volume di scritti critici di Siro Ferrone dal titolo *Visioni critiche. Recensioni teatrali da «l'Unità-Toscana» (1975-1983)*.

Andrea SIMONE ha conseguito la laurea di primo livello in Scienze dei beni storico-artistici, musicali, cinematografici e teatrali, e quella magistrale in Antropologia, storia e linguaggi dell'immagine presso l'Università di Siena. Ha proseguito gli studi sulla *performance* teatrale in una prospettiva antropologico-culturale come borsista 'Pegaso' nell'ambito del Dottorato di ricerca in Storia dello spettacolo presso l'Università di Firenze. La tesi dottorale dal titolo *Dante in scena. Percorsi di una ricezione: dalla fine dell'Ancien Régime al Grande Attore* ha vinto il Premio La Colombaria - edizione 2019, per la Classe di filologia e critica letteraria. Collabora con la rivista «Drammaturgia» e con l'Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI). Attualmente è assegnista di ricerca presso l'Università di Chieti con un progetto sulla circuitazione di attori, attrici e spettacoli di prosa nei maggiori teatri storici dell'area centro-adriatica nel primo Novecento, promosso all'interno del PRIN 2017: *Il lavoro dell'attore italiano tra modelli nazionali e contesti internazionali: biografie, processi organizzativi ed esperienze artistiche (XVIII-XX secolo)*.

Gianluca STEFANI è ricercatore presso l'Università di Firenze, dove insegna Storia del teatro e dello spettacolo. È stato borsista presso la Fondazione Giorgio Cini. Caporedattore del portale telematico d'attualità drammaturgia.fupress.net, è segretario di redazione, documentazione ed editing della rivista annuale «Drammaturgia». Ha pubblicato saggi sul teatro italiano e sul teatro musicale del Sei-Settecento veneziano. Tra i suoi lavori, i volumi *I due 'gemelli' veneziani. Francesco & Francesco Santurini uomini di teatro al servizio della Serenissima Repubblica* (2023) e *Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento* (2015), vincitore del Premio Ricerca 'Città di Firenze' 2014.

Lorena VALLIERI, dottore di ricerca in Storia dello spettacolo, è assegnista presso l'Università di Firenze. È caporedattore della rivista annuale «Drammaturgia» n.s. e segretario di redazione, documentazione ed editing del portale telematico d'attualità drammaturgia.fupress.net. Collabora al progetto *Le eredità culturali. Studio, gestione e valorizzazione delle eredità culturali del territorio fiorentino come contributo agli Obiettivi dello Sviluppo Sostenibile*, promosso dal Dipartimento SAGAS dell'Università di Firenze e finanziato dall'Ente Cassa di Risparmio di Firenze, all'interno del quale si occupa degli *Spazi per la storia dello spettacolo fiorentino*. Tra le sue recenti pubblicazioni: *Il Grand Tour di Ladislao Sigismund Vasa (1624-1625) e lo spettacolo di corte europeo* (2023); *La famiglia Pepoli tra mecenatismo e impresariato. Prime considerazioni* (2022); *Tra Bologna, Venezia e Vienna: notizie di spettacolo nel carteggio di Sicinio Pepoli* (2022); l'edizione critica della tragedia inedita *Giuliano cacciatore* di Melchiorre Zoppio (2023).

Giovanni ZA è dottorando presso l'Università L'Orientale di Napoli e dottorando ospite presso il Dipartimento di Cultura ed estetica dell'Università di Stoccolma. Sta sviluppando un progetto incentrato sulla rappresentazione dello spazio urbano nella letteratura svedese dell'epoca contemporanea, seguendo un approccio metodologico di tipo geocritico. Tra i suoi ambiti di interesse, si segnalano il tema autobiografico nell'opera di Ingmar Bergman, l'autofiction nella letteratura nordica, le strategie politiche e culturali della Svezia del dopoguerra e, come ambito principale, gli *spatial literary studies*. È membro di ASTRI - Associazione Italiana di Studi Strindberghiani e di APEN - Association Pour les Études Nordiques.

Michela ZACCARIA è dottore di ricerca in Storia dello spettacolo e insegna Lingua e letteratura italiana alla Scuola internazionale di liuteria di Cremona. La storia degli attori, le famiglie d'Arte e la drammaturgia tra Sette e Novecento sono i campi privilegiati della sua indagine, fondata sullo scavo archivistico e sull'approccio storico-documentario. Il suo libro *Primedonne. Flaminia e Silvia dalla Commedia dell'Arte a Marivaux* (2019) ha vinto il xxii Premio nazionale di teatro Luigi Pirandello nella sezione saggio filologico. Ha pubblicato articoli su riviste italiane e internazionali, nonché la monografia *Mario Scaccia* (2021). Ha svolto un'intensa attività teatrale come regista, autrice e traduttrice.

Marianna ZANNONI è dottore di ricerca in Storia delle arti e docente a contratto di Iconografia teatrale e musicale presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. Lavora all'Istituto per il Teatro e il Melodramma

della Fondazione Giorgio Cini in qualità di conservatrice degli archivi e coordinatrice scientifica delle attività. Si occupa principalmente di storia dell'attore, archivi di teatro e di fotografia otto-novecentesca. Tra le sue ultime pubblicazioni *Eleonora e Venezia. Dieci anni della Stanza Duse* (2023), «*Forse tu sola hai compreso*». *Lettere di Eleonora Duse a Emma Lodomez Garzes* (2021), *Il teatro in fotografia. L'immagine della prima attrice italiana tra Otto e Novecento* (2018).

DOSSIER ADELAIDE RISTORI. PARTE PRIMA

LIVIA CAVAGLIERI, <i>Premessa. Adelaide Ristori e il Grande Attore. Radicamento, adattamento ed esportazione di una tradizione</i>	7
--	---

GENEALOGIE E GENERAZIONI

LAURA MARIANI, <i>Sull'utilità della Storia delle donne per rileggere il protagonismo di Adelaide Ristori</i>	13
ROBERTO CUPPONE, <i>Adelaide, 'born a dramatic gipsy'</i>	31
GIULIA BRAVI, <i>Le 'maestre' di Adelaide Ristori: tracce di una trasmissione generazionale del mestiere</i>	49
FRANCESCA SIMONCINI, <i>Generazioni di attori. Il carteggio di Adelaide con Maddalena Ristori e gli affanni della capocomica</i>	65
RAFFAELLA DI TIZIO, <i>Fanny Sadowski: una rivale della Ristori</i>	77
MIRELLA SCHINO, <i>Studio per due attrici: Adelaide Ristori ed Eleonora Duse</i>	93

COSTRUZIONE DEL PERSONAGGIO E DELL'IMMAGINE DI SÉ

FRANCESCO PUCCIO, <i>Medea sulla scena moderna. La tragedia di Ernest Legouvé nell'allestimento parigino di Adelaide Ristori</i>	109
MICHELA ZACCARIA, <i>Celebrità e metateatro 'Adriana Lecouvreur' per Adelaide Ristori</i>	123
ANDREA SIMONE, <i>Adelaide Ristori sublime declamatrice dantesca sulla scena italiana e internazionale del secondo Ottocento</i>	135
MARIANNA ZANNONI, <i>La regina del teatro italiano e il 'Napoleone della fotografia'. L'incontro tra Adelaide Ristori e Napoleon Sarony</i>	147

RELAZIONI INTERNAZIONALI

RUI PINA COELHO, <i>«Tragedy and Ristori will die the same day». Contributions on the death of romantic tragedy and the birth of art theatre in Portugal</i>	163
ALEXIA ALTOUVA, <i>Le rôle d'Adelaide Ristori dans la formation de la scène nationale grecque</i>	173
FRANCO PERRELLI, <i>Signe Hebbe. Un'amicizia svedese di Adelaide Ristori</i>	183
SIGNE EBBE, <i>Su Adelaide Ristori. Traduzione di GIOVANNI ZA</i>	193
MATTEO PAOLETTI, <i>«Il più efficace cooperatore dei negozi diplomatici»? Adelaide Ristori e il Conte Cavour</i>	201

RICERCHE IN CORSO

NATALIA GOZZANO, <i>Scaramuccia nel teatro di strada. Una proposta di 'attribuzionismo teatrale'</i>	213
FRANCESCA SIMONCINI, <i>Archivio Multimediale degli Attori Italiani. Attori-autori nell'Italia postunitaria: Edoardo Ferravilla e Eduardo Scarpetta</i>	235
EMANUELA AGOSTINI, <i>Edoardo Ferravilla</i>	239
ISABELLA INNAMORATI, <i>Eduardo Scarpetta</i>	255

SUMMARIES	283
-----------	-----

GLI AUTORI	293
------------	-----