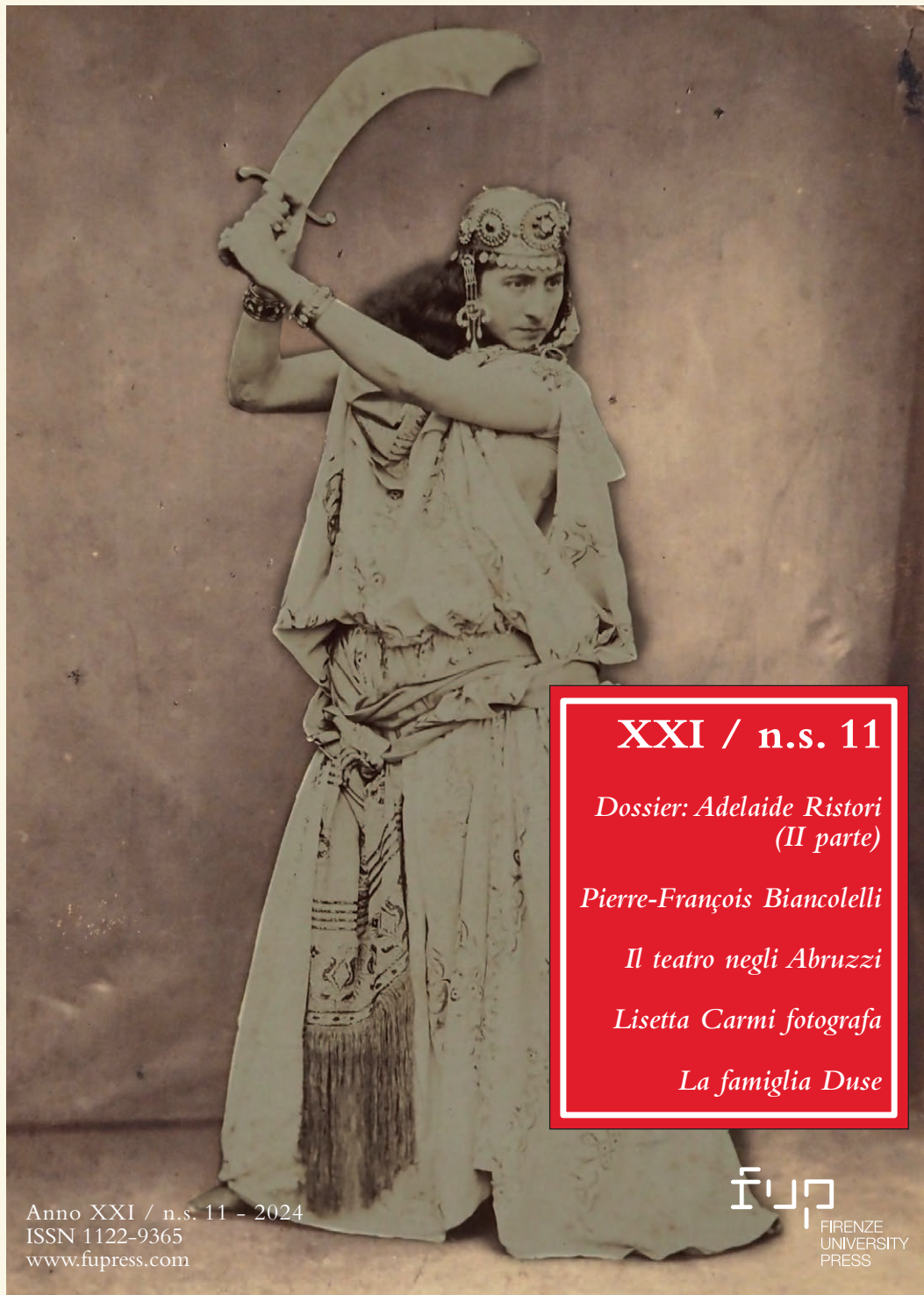




Drammaturgia

Rivista fondata nel 1994



XXI / n.s. 11

*Dossier: Adelaide Ristori
(II parte)*

Pierre-François Biancolelli

Il teatro negli Abruzzi

Lisetta Carmi fotografa

La famiglia Duse

Anno XXI / n.s. 11 - 2024
ISSN 1122-9365
www.fupress.com

FUP

FIRENZE
UNIVERSITY
PRESS

DRAMMATURGIA

XXI / n.s. 11

2024

DRAMMATURGIA

NUOVA SERIE

RIVISTA ANNUALE DIRETTA DA SIRO FERRONE E RENZO GUARDENTI

Anno XXI / n.s. 11 - 2024

FIRENZE UNIVERSITY PRESS
2024

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 Jandelli, 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.

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: Herbert Watkins, Adelaide Ristori in *Giuditta* (Londra, 1857), Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, *Fondo Adelaide Ristori*, Fotografie.

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

© 2024 Author(s)

Content license: except where otherwise noted, the present work is released under Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

Published by Firenze University Press

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 SECONDA

- LIVIA CAVAGLIERI, *Premessa. Adelaide Ristori e il Grande Attore. Radicamento, adattamento ed esportazione di una tradizione* 7
- DONATELLA MEZZANI, *Il Fondo Adelaide Ristori al Museo Biblioteca dell'Attore di Genova* 11

DRAMMATURGIA D'ATTRICE

- EMANUELA CHICHIRICÒ, *Per una filologia del copione: Adelaide Ristori e 'Lady Macbeth'* 27
- GIACOMO DELLA FERRERA, *La composizione di 'Camma' nel carteggio tra Adelaide Ristori, Giuseppe Montanelli e Lauretta Cipriani Parra* 45
- MARIAGABRIELLA CAMBIAGHI, *Adelaide Ristori ed Ernest Legouvé. La via francese alla carriera internazionale* 59

SULLA SCENA

- PAOLA RANZINI, *Adelaide Ristori. Ritratto dell'artista in commedia* 75
- GIULIA TADDEO, *«Une grande danseuse»: corpo e movimento nella 'Medea' di Adelaide Ristori* 93
- TERESA MEGALE, *'Essere, o non essere' in scena. Sull'orma creativa di Adelaide Ristori* 109

FUORI SCENA

- BRUNA NICCOLI, *Il costume fuori scena: testimonianze e documenti del progetto creativo di Adelaide Ristori* 125
- SAMANTHA MARENZI, *Il montaggio delle espressioni. Gli album e le serie nel confronto tra repertori visivi: il caso Adelaide Ristori e Herbert Watkins* 141
- LIVIA CAVAGLIERI, *L'impresa Ristori-Capranica. Invenzione e svuotamento della compagnia grandattoriale* 157

RELAZIONI INTERNAZIONALI. PARTE SECONDA

- ALESSANDRA VANNUCCI, *La regina delle scene e l'imperatore spettatore. Sull'amicizia della Ristori con D. Pedro di Orleans e Bragança* 171
- ANTONELLA VALOROSO, *Avventure e disavventure letterarie di Adelaide Ristori fra traduttori ed editori in Francia, Gran Bretagna e Stati Uniti* 187

LA MUSICA

RAFFAELE MELLACE, *Le carte cantano. La musica nel Fondo Adelaide Ristori al Museo Biblioteca dell'Attore di Genova* 205

DAVIDE MINGOZZI, *Adelaide Ristori cantante* 217

SAGGI

RENZO GUARDENTI, *Su Pierre-François Biancolelli detto Dominique: lo stato dell'arte e una commedia rappresentata in provincia* 229

LEONARDO SPINELLI, *Ai margini del regno: il teatro negli Abruzzi tra Antico Regime e epoca pre-unitaria* 247

CRISTIANA SORRENTINO, *Attraversare la scena. Lisetta Carmi fotografa di teatro (1962-1967)* 261

RICERCHE IN CORSO

FRANCESCA SIMONCINI, *Famiglie d'Arte: Eleonora Duse e il sostrato teatrale ottocentesco* 281

PAOLO ALBONETTI, *Luigi Duse* 285

PAOLO ALBONETTI, *Alessandro Vincenzo Duse* 297

MARIA PIA PAGANI, *Angelica Cappelletto Duse* 307

Summaries 313

Gli autori 323

LIVIA CAVAGLIERI

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

La presente sezione della rivista «Drammaturgia» ospita, in continuità con quella del numero precedente, la seconda parte del dossier *Adelaide Ristori*, in cui sono stati raccolti – ampiamente rielaborati e rivisti – i saggi delle relatrici e dei relatori che hanno preso parte al convegno internazionale *Adelaide Ristori e il Grande Attore. Radicamento, adattamento ed esportazione di una tradizione*.¹ Anche in questo caso ad autrici e autori è stato chiesto di condividere una premessa di metodo: non fermarsi alla ricca bibliografia esistente, ma interrogare i documenti, ancora in gran parte inesplorati, dell'imponente *Fondo Adelaide Ristori* conservato presso il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, di riscoprirlo e indagarlo seguendone le molteplici prospettive.

La seconda parte del dossier si apre con un intervento di Donatella Mezzani (*Il Fondo Adelaide Ristori al Museo Biblioteca dell'Attore di Genova*), responsabile per conto dell'ente conservatore e della Soprintendenza archivistica e bibliografica della Liguria della recente, complessiva e a lungo auspicata sistemazione del fondo, che ha permesso di superare i precedenti interventi di ordinamento, parziali e non sempre tra loro coerenti. Oltre a esplicitare la metodologia e i criteri con cui è stato condotto il lavoro di ricognizione, riordino e inventariazione analitica, il saggio permette di comprendere le logiche che hanno presieduto alla creazione della struttura archivistica definitiva, strumento di ricerca prezioso per coloro che intendono studiare il percorso della Grande Attrice.²

1. Il convegno si è tenuto a Genova, il 3-4-5 novembre, e a Milano, il 10 novembre 2022, all'interno di un più ampio progetto dedicato al bicentenario della nascita di Adelaide Ristori, intitolato *Adelaide 200 anni sulla scena* e coordinato dal Museo Biblioteca dell'Attore, in collaborazione con il Dipartimento di Italianistica, Romanistica, Antichistica, Arti e Spettacolo dell'Università di Genova, il Teatro Nazionale di Genova e il Comune di Genova. Si veda la *Premessa* alla prima parte del *Dossier Ristori*, pubblicata sul numero XX / n.s. 10, 2023, di questa rivista.

2. L'inventario del fondo è ora consultabile sul portale *Archivi in Liguria*, realizzato dalla Soprintendenza archivistica e bibliografica della Liguria: <https://sabliguria.arianna4.cloud/>

Segue la sezione *Drammaturgia d'attrice*, in cui è indagato il lavoro di Ristori con e sui testi portati in scena in tre diversi e paradigmatici casi. Emanuela Chichiriccò (*Per una filologia del copione: Adelaide Ristori e 'Lady Macbeth'*) ricostruisce le due stratificate e intrecciate vite dei *Macbeth* ristoriani (una prima versione in italiano e una seconda inglese), applicando in modo inedito il metodo e il rigore della analisi filologica testuale ai diversi documenti letterari e drammaturgici conservati e rivelando, fra l'altro, da parte dell'attrice una profonda conoscenza (e parziale ripresa) della tradizione rappresentativa inglese. Appoggiandosi al carteggio tra Ristori e il fido amico, letterato e traduttore Giuseppe Montanelli (affiancato dalla moglie), il saggio di Giacomo Della Ferrera (*La composizione di 'Camma' nel carteggio tra Adelaide Ristori, Giuseppe Montanelli e Lauretta Cipriani Parra*) ricostruisce la genesi, il processo compositivo, la messinscena e l'esito della tragedia *Camma*, occasione che vede l'attrice agire, come di consueto, da committente lucida, energica e decisa. Chiude la sezione l'intervento di Mariagabriella Cambiaghi (*Adelaide Ristori ed Ernest Legouv . La via francese alla carriera internazionale*), che si concentra su un episodio meno noto della celebre collaborazione con Legouv , ossia la realizzazione del dramma *Béatrix ou la Madone de l'Art*, in cui Adelaide si trova a recitare per la prima volta un intero testo composto sulle sue misure ma in lingua francese e, per di pi , all'interno di un sistema produttivo, come quello parigino, molto diverso dalla prassi delle compagnie drammatiche italiane.

Nella sezione *Sulla scena* tre saggi si misurano con la ricostruzione della parte pi  effimera e segreta del lavoro d'attrice, la recitazione. Paola Ranzini (*Adelaide Ristori. Ritratto dell'artista in commedia*) si addentra nel trascurato territorio del repertorio comico, lo circoscrive e lo indaga, per portare infine alla luce come la concretezza realistica della commedia borghese, e pi  precisamente goldoniana, sia di fatto per l'attrice il modello di riferimento ogni qual volta ella si trovi alle prese con personaggi comici. Il saggio di Giulia Taddeo («*Une grande danseuse*»: *corpo e movimento nella 'Medea' di Adelaide Ristori*) prende le mosse da un curioso paragone di Théophile Gautier, il quale nel recensire *Medea* associ  i modi espressivi di Ristori alla danza romantica di Fanny Elssler, e analizza l'uso del corpo e la composizione del movimento scenico della Grande Attrice, servendosi dell'immagine del corpo danzante. Teresa Megale (*'Essere, o non essere' in scena. Sull'orma creativa di Adelaide Ristori*), infine, propone una cartografia delle entrate e delle uscite di scena di Adelaide Ristori e studia la sapiente e curata dialettica di apparizioni e sparizioni dell'attrice-marchesa,

tanto nella dinamica della scena, quanto fuori dalla scena, sul piano biografico del personaggio pubblico.

Ci spostiamo dunque in uno spazio metaforicamente *Fuori scena*, che viene aperto da Bruna Niccoli (*Il costume fuori scena: testimonianze e documenti del progetto creativo di Adelaide Ristori*) con uno studio sui costumi teatrali dell'attrice dove, partendo da questioni attributive relative alla manifattura, si affrontano poi la concezione estetica e la funzionalità per lo spettacolo di ogni singolo capo. All'interno del vasto patrimonio fotografico del *Fondo Ristori*, Samantha Marenzi (*Il montaggio delle espressioni. Gli album e le serie nel confronto tra repertori visivi: il caso Adelaide Ristori e Herbert Watkins*) enuclea il caso dell'album dedicato all'attrice dal fotografo londinese Herbert Watkins e offre una serie di riflessioni in cui la fotografia vittoriana si pone come punto di trasmissione, nella durata, del gesto espressivo d'attrice. Chiude questa sezione il saggio di chi scrive (*L'impresa Ristori-Capranica. Invenzione e svuotamento della compagnia grandattoriale*), che propone una lettura complessiva della dimensione imprenditoriale del teatro di Adelaide Ristori, concentrandosi sulle diverse modalità con cui l'attrice e il marito declinarono la compagnia, l'unità produttiva di base del teatro drammatico ottocentesco.

Il numero prosegue con gli interventi raccolti in *Relazioni internazionali. Parte seconda*, che dialogano con la sezione 'gemella' pubblicata nella prima parte del dossier. Il contributo di Alessandra Vannucci (*La regina delle scene e l'imperatore spettatore. Sull'amicizia della Ristori con D. Pedro di Orleans e Bragança*) si appoggia su un denso carteggio per ricostruire la stretta relazione di amicizia e stima fra l'attrice e l'ultimo imperatore del Brasile, mentre Antonella Valoroso (*Avventure e disavventure letterarie di Adelaide Ristori fra traduttori ed editori in Francia, Gran Bretagna e Stati Uniti*) affronta la proiezione internazionale dell'attrice attraverso le complicate e poco note vicende editoriali che ebbero le traduzioni dell'autobiografia.

Chiude il dossier una sezione dedicata alla *Musica*, che ha il merito di allargare l'indagine alle numerose carte musicali conservate nel *Fondo Ristori*, conosciute finora in modo solo parziale. Raffaele Mellace (*Le carte cantano. La musica nel Fondo Adelaide Ristori al Museo Biblioteca dell'Attore di Genova*) offre una mappatura preliminare dei molti e diversi materiali musicali conservati, lasciando emergere la pluralità della presenza della musica nell'attività professionale, così come nella vita privata dell'attrice. Davide Mingozzi si concentra invece su *Adelaide Ristori cantante*, riflettendo sulla formazione musicale dell'attrice, individuandone l'estensione vocale e mettendo infine a fuoco anche come Ristori sfruttasse in occasioni particolari anche le proprie competenze canore per ottenere il plauso del pubblico.

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 Chénetier-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 Cambiagli. 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.

DONATELLA MEZZANI

IL FONDO ADELAIDE RISTORI AL MUSEO BIBLIOTECA DELL'ATTORE DI GENOVA

...vi è un dettato il quale insegna non esservi pagina che non contenga qualche cosa di buono, così nutro speranza che le vicende della mia vita, cominciata così modestamente, e il cammino percorso, possano servire d'emulazione e d'esempio...¹

1. *Premessa*

Il ricchissimo fondo² di Adelaide Ristori, ceduto nel 1967 al Civico Museo Biblioteca dell'Attore di Genova da Irma Castren Capranica del Grillo, costituisce uno dei più preziosi conservati dall'ente. Raccoglie la documentazione che l'attrice, dopo il matrimonio nel 1848 con il marchese Giuliano Capranica Del Grillo, ha prodotto insieme alla famiglia e ai collaboratori, mantenendola con cura in mezzo secolo di vita artistica, prima nella sua casa di Boulevard des Malesherbes a Parigi, poi in quella romana di via Monterone. Il fondo documentario si riferisce, per la maggior parte, agli anni della Drammatica Compagnia Italiana, che la Ristori crea con il marito nel 1856; vi si trovano anche alcuni documenti anteriori che testimoniano la sua attività teatrale con la Compagnia Mascherpa, la Alberto Nota e la Compagnia Reale Sarda. Carte collegate all'attrice, di cui non si conosce la consistenza e la natura, sono tuttora custodite nell'archivio della famiglia Capranica oltre che presso l'Archivio storico Capitolino di Roma, che conserva l'*Archivio Capranica* dal 1970.

Insieme al complesso documentario, cartaceo e fotografico oggetto del presente lavoro, al Museo Biblioteca dell'Attore di Genova si trovano anche costumi e parti di abbigliamento, scarpe, gioielli di scena, statuine di gesso e

1. A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, Torino, L. Roux e C., 1887, p. 142.

2. Per quanto concerne la definizione *archivio* oppure *fondo* si è scelto di utilizzare quella in uso presso l'ente conservatore.

materiale diverso: tracce del lavoro e del successo dell'attrice e insieme ricordi della sua vita privata. Questo fondo, infatti, presenta una duplice natura, poiché le carte e i materiali che lo compongono raccontano sia il lavoro teatrale di Adelaide Ristori, ovvero la sua attività di capocomiche e la storia della sua compagnia, sia la vita privata sua e della sua famiglia. Un archivio di persona e d'impresa, dunque, le cui unità non sono sempre facilmente riconducibili a questi due ambiti, che a volte si sovrappongono o procedono paralleli, ma che insieme raccontano la complessità e il legame inscindibile tra la vita della donna e dell'attrice e restituiscono una delle più interessanti testimonianze di una compagnia teatrale e di una grande interprete.

Gli estremi cronologici delle carte vanno dal 1817 al 1928, con alcuni documenti anteriori, datati 1716 e 1794, e posteriori, datati 1932 e 1943. La consistenza è considerevole: in tutto quarantatré metri lineari costituiti da 433 unità di conservazione in cui sono stati condizionati i documenti, tra buste con fascicoli interni, registri, classificatori, cartelle, album, scatole. Una delle caratteristiche del fondo è la notevole quantità di tipologie documentarie, a restituirci la completezza e la ricchezza di un patrimonio di carte teatrali forse unico: corrispondenza, documentazione amministrativo-contabile della Drammatica Compagnia Italiana, carte private della famiglia Capranica, contratti e scritture, borderò, copioni, diari e agende, manoscritti dell'attrice, spartiti musicali, documenti di viaggio, ritagli stampa, repertori, locandine e manifesti, programmi di sala, fotografie e testimonianze iconografiche.

Alla fine degli anni Novanta del Novecento tutto il materiale è stato sottoposto a un intervento di disinfestazione da muffe e attualmente lo stato di conservazione si presenta discreto, tranne che per alcuni gruppi di documenti che, per la fragilità dei supporti, recano in modo più evidente i segni del tempo.

2. *Gli interventi sul Fondo Adelaide Ristori, ieri e oggi*

Il progetto di inventariazione e riordino delle carte ha visto più fasi di lavorazione, sempre di concerto con il conservatore del fondo, Gian Domenico Ricaldone, e con il Museo Biblioteca dell'Attore. Un iniziale intervento, non archivistico, di accorpamento del materiale sembra essere stato effettuato dalla stessa famiglia Capranica prima del versamento all'ente conservatore; si riconoscono successivamente anche altri rimaneggiamenti dovuti a soggetti diversi, forse opera di chi, nel tempo, ha studiato e conservato le carte. Negli anni Novanta del secolo scorso, la quasi totalità della serie *Corrispondenza* è stata schedata in formato digitale.

Tra il 2020 e il 2023, nella cornice del progetto *Adelaide Ristori 200 anni sulla scena*, voluto e realizzato dal Museo Biblioteca dell'Attore in collabora-

zione con l'Università di Genova, il Teatro Nazionale di Genova e il Comune di Genova, si sono susseguiti momenti diversi, e più organici, di studio e di lavoro che hanno condotto alla sistemazione definitiva del fondo. Gli interventi archivistici sono stati svolti dall'autrice di questo saggio, archivista di Promemoria società cooperativa di La Spezia,³ e sono stati finanziati e fortemente voluti sia dalla Soprintendenza archivistica e bibliografica della Liguria, che svolge un preziosissimo lavoro di ricerca, tutela e valorizzazione degli archivi liguri e che ha dichiarato il *Fondo Adelaide Ristori* di notevole interesse storico già nel 1967, sia dal Ministero della cultura, Direzione generale archivi.

Quando sono iniziati gli interventi di ordinamento, il materiale si presentava come un insieme di documenti accorpati solo parzialmente in serie ordinate per cronologia o per tipologia, descritte in maniera incompleta in elenchi manoscritti e dattiloscritti, come le *Fotografie*, i *Copioni a stampa e manoscritti*, le *Parti levate* e i *Borderò*. Una cospicua parte era invece costituita da materiale disordinato, sia in forma manoscritta che a stampa, conservato sciolto in buste e pacchi. In una prima fase è stata condotta una completa ricognizione del materiale con la redazione di un accurato elenco di consistenza, nonché il controllo e il riversamento in formato digitale degli elenchi relativi ad alcune serie, disponibili in formato cartaceo presso il Museo Biblioteca dell'Attore. In un secondo tempo sono state descritte alcune serie importanti come i contratti con i teatri in cui l'attrice tenne le rappresentazioni in diverse parti del mondo tra il 1852 e il 1883, le scritture riferite agli ingaggi stabiliti con gli attori tra il 1838 al 1883 e una parte della collezione fotografica. È stata infine completata la schedatura della corrispondenza. Successivamente è stato condotto lo studio, la descrizione e il riordino di altre serie e collezioni e delle carte più disordinate, e anche più maneggiate nel tempo, come quelle relative alla documentazione gestionale e contabile della compagnia, alla messa in scena degli spettacoli, alla serie denominata *Miscellanea*. Quest'ultima, che sembrava raccogliere documentazione per lo più non collegata con la sezione più omogenea e strutturata del fondo, è stata in parte ricondotta alle serie di appartenenza, integrando così le carte forse più importanti e caratteristiche, quali la contabilità e l'attività teatrale. Sono rimasti tuttavia esclusi dei documenti, sia a stampa sia manoscritti, di vario genere e natura, che costituiscono tuttora la serie denominata *Documentazione diversa*. Si è proceduto quindi a riesaminare tutto il materiale e a creare una struttura archivisticamente corretta e organica

3. La Promemoria Società Cooperativa di La Spezia, nata nel 2005, opera sul territorio ligure, toscano e lombardo nel settore archivistico e biblioteconomico, nonché nel campo della conservazione, della valorizzazione e della promozione dei Beni Culturali.

che si ponesse l'obiettivo di fornire un quadro il più chiaro possibile dei momenti e delle tappe del percorso artistico di Adelaide Ristori.

Le precedenti operazioni di sistemazione hanno senz'altro contribuito alla perdita del vincolo tra i documenti, unitamente a sporadiche segnature pregresse e a deboli tracce della sedimentazione delle carte, non sufficienti per ricostruire l'ordinamento originario. Si deve inoltre segnalare la mancanza di strumenti di corredo coevi alla creazione del complesso archivistico. Il criterio adottato nelle operazioni di schedatura e ordinamento è stato per lo più cronologico, sia per permettere di seguire idealmente la vita privata e artistica di Adelaide Ristori; sia perché le serie che si presentavano più ordinate, come i *Contratti*, le *Scritture* e soprattutto la *Corrispondenza* seguivano questa logica. Contestualmente si è provveduto a sostituire la quasi totalità delle buste e dei fascicoli in cui erano inserite le carte con nuove unità di condizionamento.

Le unità sono state suddivise in sette serie con relative sottoserie e in sei collezioni che sono state descritte pezzo per pezzo e anch'esse, dove era presente l'indicazione, elencate in ordine cronologico. Per la schedatura e il riordino è stato utilizzato il software di archiviazione *Arianna*, conforme agli standard internazionali di descrizione archivistica, adottato dalla Soprintendenza archivistica e bibliografica della Liguria. La descrizione del fondo è ora disponibile online attraverso il sito della Soprintendenza stessa.⁴ Il materiale iconografico, come le immagini fotografiche, le stampe, le caricature, i bozzetti delle scenografie e dei costumi, è stato digitalizzato seguendo le linee guida contenute nel *Piano nazionale di digitalizzazione del patrimonio culturale 2022-2023* (PND).

Di seguito vengono descritte le serie e le collezioni, per una miglior comprensione del lavoro svolto e dell'articolazione del fondo.

Serie 1: *Corrispondenza*

La serie conserva 31.580 lettere ordinate per data dal 1817 al 1921, con un documento iniziale del 1716 e uno finale del 1932, un copialettere di Giuliano Capranica non completamente leggibile per gli anni 1874-1876 e quattro registri datati tra il 1861 e il 1904. Le lettere sono conservate in 181 buste, generalmente in buono stato di conservazione, tranne che in pochi casi, che sono stati separati dal resto del materiale. Si tratta della corrispondenza intercorsa tra Adelaide Ristori e i suoi famigliari, i più stretti collaboratori e gli attori della sua compagnia; con personalità del mondo del teatro e dello spettacolo: impresari e direttori di teatro, cantanti, attrici e attori a lei contemporanei come

4. Si veda <https://sabliguria.arianna4.cloud/patrimonio/> (ultima consultazione: 14 febbraio 2024).

Tommaso Salvini, Ernesto Rossi, Eduardo Scarpetta, Emma e Irma Gramatica ed Eleonora Duse; con uomini di governo come Camillo Benso conte di Cavour ed esponenti delle case reali d'Italia e di tutto il mondo quali la regina Margherita di Savoia e l'imperatore del Brasile Pedro II de Alcantara; con scrittori di opere teatrali e letterarie come Alexandre Dumas (padre) e Paolo Giacometti, ma anche con semplici ammiratori o fotografi famosi, come Disderi e Watkins. Si segnalano 103 missive a cui non è stato possibile attribuire un mittente certo.

Serie 2: *Gestione e contabilità dell'attività teatrale*

Questa cospicua serie, costituita da 2.806 unità archivistiche tra registri e fascicoli, conservate in 26 buste datate tra il 1836 e il 1907, si articola in cinque sottoserie ordinate cronologicamente e testimonia, attraverso documenti di natura amministrativa e contabile, l'attività di Adelaide Ristori, prima con le compagnie drammatiche presso cui ha recitato, poi con la sua Drammatica Compagnia Italiana. Le sottoserie sono state così organizzate:

Registri, 'quindicine' e fascicoli di documentazione contabile dal 1843 al 1887: i Registri contabili, 1843-1885, riportano note spese dei viaggi e delle tournée e, in alcuni casi, annotazioni relative alla contabilità familiare; *i Registri delle quindicine, 1861-1880* contengono le annotazioni delle paghe agli attori, tra i quali sono di particolare interesse i prospetti delle quindicine pagate durante il giro del mondo compiuto tra il 1874 e il 1875; le *Carte contabili*, che inizialmente si presentavano molto disordinate, sono state riorganizzate e suddivise in ordine cronologico in 48 fascicoli dal 1850 al 1886, con qualche carta dei primi del Novecento. Ove possibile, è stata raggruppata la documentazione riferita a specifiche tournée e teatri. All'interno dei fascicoli si trovano resoconti contabili, elenchi degli abbonati ai palchi, bilanci degli anni comici, fatture, ricevute di pagamenti, note di spesa per viaggi, trasporti e soggiorni, anticipi sulle paghe e sulle quindicine; e ancora: documenti bancari, ricevute postali, di dazio, abbonamenti a giornali e riviste. Notevole la documentazione riferita al *Giro del mondo 1874-1875* dove troviamo il prospetto dell'incasso complessivo, in moneta locale e in franchi, delle recite fatte dalla Ristori tra il 1° giugno 1874 e il 3 dicembre 1875, con indicazioni, città per città, del numero delle recite.

Conti alberghi, ristoranti e negozi, 1851-1907: 286 documenti conservati in una busta, riferiti a una parte della documentazione contabile relativa alle fatture emesse dagli alberghi e dai ristoranti che l'attrice e la sua famiglia frequentarono durante le tournée e dai negozi e ditte italiane ed europee a cui si rivolgevano per i loro acquisti. Sono qui raccolte le note contabili di aziende fornitrici di abbigliamento, libri, profumi, mobili, cristallerie e di professionisti come scultori, litografi, tappezzeri, parrucchieri, tipografi, costumisti e

sarti, fotografi e gioiellieri. I documenti sono da sempre conservati insieme, forse per omogeneità e specifico interesse, sia storico sia grafico, che rivestono le carte intestate, particolarmente preziose, delle ditte fornitrici di molteplici generi di merci e di servizi. Durante il riordino si è scelto di mantenere la separazione ormai storica di queste carte dalla documentazione contabile riferita agli stessi anni.

Contratti 1836-1889: si tratta per la maggior parte degli accordi intercorsi tra la Compagnia Drammatica Italiana e i teatri in cui l'attrice tenne le rappresentazioni delle tournée in diverse parti del mondo tra il 1852 e il 1883. Questi contratti sono numerati con numero di corda da 1 a 128, per un totale di 214 carte. Sono inoltre conservati 27 contratti privati (dal n. 129 al n. 155, 36 carte) che Adelaide Ristori, Giuliano Capranica o i diversi amministratori della compagnia stipularono per affitti di appartamenti, noleggi di vetture, costumi teatrali, strumenti musicali.

Scritture 1836-1883: relative agli ingaggi che la Compagnia Drammatica Italiana stabiliva con gli attori. I documenti seguono un modello predefinito e possono essere estremamente specifici nelle indicazioni delle condizioni contrattuali. Le scritture sono numerate da 1 a 172 per 285 carte in totale. Si segnala che tra la *Documentazione miscellanea* è stato ritrovato un fascicolo di scritture riferite all'attività dell'impresario Luigi Marzi, relative al teatro Valle di Roma di proprietà della famiglia Capranica e al teatro di Ragione. Si è scelto di inserire tali carte nella serie *Scritture* per affinità tipologica documentaria, ma sono state aggiunte dopo quelle riferite all'attività della Compagnia Drammatica Italiana, e quindi non integrate nell'ordine cronologico seguito dal resto delle carte. Queste scritture (dal n. 173 al n. 178, sette carte) sono state redatte nel 1836.

Borderò e documenti allegati, 1847-1887: 2.118 fascicoli ordinati cronologicamente. Il borderò è una nota compilata quotidianamente nella quale l'amministrazione di una compagnia teatrale registra gli incassi relativi a ogni singola recita. Allegate al borderò, costituito quasi sempre da una singola carta, possiamo trovare nei fascicoli altre note contabili su spese per lo spettacolo, come quelle per manifesti e locandine, per il compenso ad attrezzisti e macchinisti, per la paga a figuranti e comparse, il nolo per attrezzi e mobili della messinscena. Questi documenti, per la loro quantità e per l'arco cronologico che abbracciano, sono fondamentali per ricostruire le strategie gestionali e gli aspetti economici della Compagnia Drammatica Italiana. Dal confronto con gli elenchi pregressi conservati presso il Museo Biblioteca dell'Attore risultano mancanti cinque fascicoli. Nell'ultima busta sono raccolti 42 fascicoli rilegati con il titolo *Théâtre Impérial Italien - Compagnie Dramatique Italienne. Location des lodges. Cahier de Contrôle du Prèposé* con l'indicazione del titolo della rappresentazione, la data, il nominativo degli spettatori e l'importo della serata comprensivo

della vendita degli abbonamenti e dei biglietti al botteghino dal 2 aprile 1857 al 10 giugno 1861.

Serie 3: *Attività teatrale*

La serie, composta da 876 unità archivistiche tra fascicoli e volumi raccolte in 68 buste, si articola in sette sottoserie per gli anni dal 1840 al 1902 e testimonianza, attraverso documenti di diversa natura, l'attività teatrale che la Ristori ha svolto con la Drammatica Compagnia Italiana. Solo le sottoserie *Avvisi ed elenchi artistici* e *Copioni manoscritti* conservano documenti datati a partire dal 1840 fino al 1902. Il primo documento descritto è denominato *Indicatore dei Manifesti Scenario e Comparse della Drammatica Compagnia Italiana diretta dall'esimia Adelaide Ristori marchesa Capranica del Grillo*. Si tratta di una preziosissima rubrica, compilata da Cesare Ristori, datata 1869 e ordinata alfabeticamente per titolo, con l'indicazione dei trentadue spettacoli in repertorio della Compagnia, con l'elenco dei personaggi e per ventiquattro di essi anche le descrizioni delle decorazioni, fabbisogno e figurazioni.⁵ La documentazione comprende i *Repertori degli spettacoli*, di cui uno molto prezioso per completezza: elenca tutte le rappresentazioni, indicando luogo e data, distinte per stagione teatrale dal 22 maggio 1855 al 12 maggio 1885. Di notevole interesse anche i regolamenti di palcoscenico, gli ordini del giorno e le istruzioni impartite per la tenuta dei registri e per l'organizzazione delle tournées; i permessi di recitare rilasciati da diverse autorità alla Drammatica Compagnia Italiana e i visti per la stampa dei manifesti delle rappresentazioni al teatro Valle da parte della Revisione Ecclesiastica dei Teatri di Roma per gli anni 1865-1866. Una buona parte è rappresentata dai copioni delle opere messe in scena da Adelaide Ristori, sia in forma manoscritta, sia a stampa, e dai documenti relativi alla cessione di proprietà degli stessi con i quali gli autori riconoscevano all'attrice il diritto di recitare in esclusiva i loro drammi.

Copioni a stampa, 1855-1883: 121 volumi in un mediocre stato di conservazione. Le buste di condizionamento in cui sono stati ordinati sino ad oggi sono state conservate e portano incisi sulla costa i titoli dei copioni contenuti. Si tratta di documenti a stampa relativi alle opere teatrali recitate dall'attrice editi da case editrici italiane ed estere. Quasi tutti recano l'indicazione *Repertorio di A. Ristori*, a segnalare che sono stati pubblicati per le rappresentazioni tenute dalla compagnia nelle diverse piazze; in allegato si conserva un docu-

5. Questo documento è stato oggetto di recente restauro ed è stato pubblicato in copia anastatica all'interno del volume di T. VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenari e costumi di una compagnia drammatica dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2000.

mento intitolato *Produzioni stampate del repertorio di A. R.* Per le rappresentazioni all'estero i copioni sono stampati in italiano con la traduzione a fronte. Dal confronto con elenchi cartacei pregressi risulta mancante solo il copione n. 44.⁶

Copioni manoscritti, 1840-1902: la sottoserie raccoglie 197 documenti ordinati alfabeticamente per autore così come sono stati nel tempo conservati. Le buste di condizionamento in cui i copioni sono stati custoditi sino a oggi sono state conservate e portano incisi sulla costa i numeri con cui erano indicati originariamente i documenti e che ancora li identificano. Il materiale compreso in questa sottoserie, molto consultato dagli studiosi di Adelaide Ristori e della storia del teatro dell'Ottocento, comprende copioni di scena e di studio completi in ogni parte, copioni inviati in lettura all'attrice, frammenti e singole scene, sia manoscritti sia stampati. Le unità a stampa riportano, oltre alla segnatura archivistica, un numero di collocazione riferito alla biblioteca dell'ente conservatore, poiché inizialmente erano state trattate come documentazione libraria e solo in seguito sono state spostate con la documentazione archivistica cartacea in quanto contengono appunti e annotazioni manoscritte di Adelaide Ristori, nonché visti di censura, tagli, variazioni e aggiunte a matita e a penna. Nell'attuale schedatura è stata mantenuta questa pregressa e storica divisione. I copioni sono redatti in italiano, in francese, spagnolo e tedesco; le copie manoscritte sono a volte autografate dagli stessi autori e alcune copie in lingua straniera presentano interlineature con indicazioni per la pronuncia. Dal confronto con elenchi cartacei pregressi risultano mancanti i copioni nn. 61, 92 e 128a.

Parti levate, s.d.: la sottoserie è costituita da 185 documenti ordinati alfabeticamente secondo il nome del drammaturgo. Si tratta di manoscritti di parti di copioni relative ai diversi personaggi delle opere teatrali rappresentate dalla Compagnia Drammatica Italiana; in alcuni di essi si legge il nome dell'attrice o dell'attore cui era destinato il ruolo. La documentazione non riporta indicazioni cronologiche a eccezione di un'unica data, febbraio 1865, riferita alla parte di copione della marchesa Gabriella Sant'Angelo nel dramma *Figlia e madre ovvero Le storie intime* di Paolo Giacometti e preparata per Adelaide Ristori, alla quale erano destinati la maggior parte di questi copioni. Lo stato conservativo si presenta in generale mediocre, ma alcuni documenti versano in cattive condizioni per la presenza di nastro adesivo, di pagine mutile e macchiate, di tagli e lacerazioni. I manoscritti sono redatti in italiano, inglese e francese e in alcuni casi presentano interlineature con indicazioni per la pronuncia.

6. Occorre segnalare che molti di questi copioni a stampa sono pervenuti in più copie e che, in un momento storico imprecisato, le copie ulteriori, intonse e prive di annotazioni, sono state schedate in SBN e inserite nel catalogo della biblioteca del Museo Biblioteca dell'Attore.

Messa in scena, 1861-1878: sono stati inseriti all'interno di questa sottoserie 38 fascicoli, molti dei quali non datati, con documenti di carattere tecnico come disegni e figurini relativi ai costumi, appunti sulla recitazione, indicazioni per macchinisti e trovarobe, elenchi di attrezzature, 'fabbisogno', indicazione per gli abiti indossati dai vari personaggi, bozzetti di allestimento, appunti sul materiale di scena.

Avvisi ed Elenchi artistici: si tratta di 106 unità documentarie datate tra il 1852 e il 1878, con un documento del 1902, e ordinate cronologicamente. Gli *Elenchi artistici* sono documenti a stampa e manoscritti con l'indicazione degli attori e delle attrici della Compagnia e sono un utile strumento per ricostruire, anche se parzialmente, la composizione della compagnia in quasi trent'anni di vita artistica. Gli *Avvisi* sono locandine in cui si pubblicizza l'imminente spettacolo in un determinato teatro e sono riferiti alle tournée che Adelaide Ristori e la sua compagnia hanno portato nei teatri italiani, europei e americani. Originariamente queste due tipologie di documenti erano conservate separatamente, ma dopo un attento esame si è potuto verificare come molti di essi facessero riferimento allo stesso evento e contenessero le stesse informazioni. Si è scelto quindi di creare un'unica serie, ordinata cronologicamente. I documenti, redatti in italiano e in altre lingue tra cui inglese, francese, spagnolo, tedesco, ungherese e portoghese, recano quasi tutti una datazione certa, a eccezione di sedici *Avvisi* e ventidue *Elenchi artistici* per i quali non vi è indicazione di data cronica e topica. Dal confronto con un precedente elenco cartaceo risultano mancanti quattro documenti. Si osserva, inoltre, che alcuni *Avvisi* si presentano simili a documenti schedati in SBN e denominati *Manifesti e programmi di sala*, inseriti nel catalogo della biblioteca dell'ente.

Documentazione musicale, 1857-1885, 1902: composizioni a stampa e manoscritte che arricchiscono e completano il *Fondo Ristori* e rivestono particolare importanza sia per gli studiosi di teatro sia per i musicologi che indagano la storia delle musiche di scena nel teatro ottocentesco. La schedatura, lo studio e il riordino di questo materiale, che si presentava molto disordinato, è stata condotta e condivisa con chi scrive dal dott. Davide Mingozzi, musicologo, che ha suddiviso e descritto le carte musicali in sei accorpamenti e 206 fascicoli.⁷ In particolare:

Edizioni musicali a stampa: raccolte in 45 fascicoli. Si tratta di composizioni (in gran parte per pianoforte solo o pianoforte e voce) nella maggior parte dei casi dedicate ad Adelaide Ristori e datate parzialmente tra il 1862 e il 1885.

Manoscritti di musica da camera: conservati in 80 fascicoli contenenti spartiti (taluni autografi) di composizioni per pianoforte, pianoforte e voce, o pic-

7. Si veda il contributo di Davide Mingozzi ospitato su questo stesso numero della rivista.

cola orchestra, in gran parte dedicate alla Ristori e datati parzialmente tra il 1860 e il 1902.

Frammenti manoscritti di musica da camera: 20 frammenti manoscritti non compresi nei *Manoscritti di musica da camera* per la loro incompletezza. Unica data certa 11 dicembre 1867.

Musiche di scena e per orchestra: raccolte in 23 fascicoli. Si tratta delle musiche commissionate da Adelaide Ristori per le sue rappresentazioni. Solo pochi documenti sono datati tra il 1857 e il 1870.

Frammenti e musica non identificata: 28 fascicoli di manoscritti frammentari o adespoti di difficile identificazione e senza alcuna datazione.

Musiche per 'Maria Antonietta': si conservano, in 10 fascicoli non datati, la partitura e parti strumentali delle musiche di scena di una delle tragedie più rappresentate da Adelaide Ristori. Lo stato conservativo, purtroppo, si presenta precario e molte carte versano in cattive condizioni, per macchie, tagli, corrosioni e pagine mutile.

Serie 4: *Carte della famiglia Capranica-Ristori*

La serie, costituita da 45 tra fascicoli e registri collocati in sei buste, raccoglie le carte più strettamente private delle famiglie Capranica e Ristori, datate a partire dal 1831 con documenti fino al 1919. Vi si trovano passaporti, lasciapassare, prescrizioni di medicinali, analisi e relazioni mediche, iscrizioni e attestati di nomina a socio e membro onorario di Adelaide Ristori di diverse associazioni, certificati di morte e battesimo, quaderni con conti della gestione familiare, carte assicurative e bancarie, atti di vendita di proprietà. Si conservano anche gli *Stati del patrimonio Capranica Del Grillo* dal 1864 al 1872, carte relative al teatro Valle, di proprietà della famiglia Capranica, per gli anni 1831-1836, note di spesa e fatture. Tre fascicoli sono relativi ad amministrazione e gestione della casa di Parigi in Boulevard des Malesherbes 48: resoconti bancari, fatture, pianta della casa, preventivi, conti, bilanci.

Serie 5: *Diari*

La serie, costituita da quaderni, fascicoli e volumi per un totale 53 unità distribuite in sei buste, raccoglie diari e carte redatti, per la maggior parte, da Adelaide Ristori, ma anche da Giorgio e Bianca Capranica, Giovanni Maria Borghi, Luigi Capranica. Sono conservati anche due quaderni di Nino De Andreis, uno di Giuliano Capranica, nonché frammenti di rubriche alfabetiche. I diari di Adelaide Ristori, sotto forma di quaderni e block notes, riguardano gli anni tra 1858 e 1894, con particolare riferimento alla tournée in Sud America del 1869 e al *Giro del mondo 1874-1875*; i diari di Giorgio Capranica coprono

gli anni dal 1864 al 1875 e seguono i viaggi e le tournée della madre; i diari di Giovanni Maria Borghi, uno dei più stretti collaboratori di Adelaide Ristori, trattano senza interruzione gli eventi dal 1854 al 1873, con annotazioni personali e note sulle stagioni teatrali; i tre volumi relativi a Luigi Capranica, cognato dell'attrice, sono datati dal 1855 al 1869.

Serie 6: *Scritti di Adelaide Ristori*

In questa serie, costituita da 58 fascicoli in dieci buste, datati tra il 1853 e il 1901, si trovano le fasi redazionali manoscritte, in italiano, in francese, in inglese e in tedesco, del libro autobiografico di Adelaide Ristori *Ricordi e Studi artistici*, scritto tra il 1885 e il 1887, anno in cui fu pubblicato da L. Roux e C. La serie conserva, inoltre, altri scritti dell'attrice di difficile datazione e di argomenti diversi, tra cui la professione dell'attore, teatri stabili, giudizi su attrici e attori suoi contemporanei, minute di discorsi e relazioni sull'arte drammatica, appunti ed esercitazioni in inglese, manoscritti per l'apprendimento delle lingue straniere.

Serie 7: *Documentazione diversa*

Inizialmente quantificata in 14 buste e 58 fascicoli di materiale a stampa e manoscritto, la documentazione è ora ordinata e condizionata in 89 fascicoli raccolti in dieci buste. L'arco cronologico va da 1831 al 1917; lo stato conservativo complessivo è mediocre, salvo per pochi documenti che versano in cattive condizioni, con tagli e pieghe, macchie e parti mutilate. Le carte, inizialmente molto disordinate e non omogenee, sono state in parte ricondotte all'interno delle serie, ricongiungendo pezzi e tipologie di documenti che con il tempo erano stati separati. Ad esempio è stata riaccorpata una buona parte della documentazione contabile prodotta tra il 1852 e il 1885 nella serie *Gestione e contabilità dell'attività teatrale*; è stata implementata e arricchita la serie *Attività teatrale*, sono stati riuniti nelle *Carte private della famiglia Capranica Ristori* documenti personali e carte legali di Adelaide Ristori e dei suoi famigliari. La documentazione residuale e raccolta in questa serie è, tuttavia, una fonte importante per lo studio della vita privata e professionale dell'attrice: depliant e biglietti da visita; inviti a eventi e rappresentazioni teatrali; carte stradali e ferroviarie; pieghevoli turistici con annotazioni manoscritte, relativi ai viaggi compiuti durante le sue tournée, come ad esempio due disegni a matita raffiguranti l'itinerario del Giro del mondo compiuto da Adelaide Ristori tra il 1874 e il 1875; stampati pubblicitari. Sono presenti anche copioni di opere non recitate e versi declamati dall'attrice in diverse occasioni; un fascicolo relativo a pratiche dell'Accademia filodrammatica romana; rendiconti economici,

bilanci e regolamenti di società e associazioni di cui facevano parte esponenti della famiglia. È interessantissimo un fascicolo del 1859, relativo all'attività del Comitato Italiano a Parigi, che svolgeva una preziosa opera volta ad aiutare i volontari italiani fuorusciti in Francia durante gli eventi risorgimentali al fine di farli rientrare in Italia.

Collezione 1: *Collezione fotografica*

La Collezione fotografica del *Fondo Ristori* è costituita da 2.030 unità, datate tra la metà dell'Ottocento e i primi anni del Novecento e conservate in parte in sedici album d'epoca e in parte in scatole e cartelle. Nello specifico sono presenti 2.018 positivi fotografici di diverso formato, dalla *carte de visite* a fotografie di grandi dimensioni, rare e preziose per il periodo di riferimento, tre dagherrotipi di cui due stereoscopici e colorati a mano, un ambrotipo. Insieme alle fotografie sono conservate otto stampe tipografiche, di cui una stampa fotomeccanica-collotipia e sette biglietti d'auguri. Le tecniche fotografiche identificate vanno dall'albumina alla carta baritata-gelatina ai sali d'argento, al platinotipo e al collodio sali d'argento, oltre naturalmente al dagherrotipo e all'ambrotipo. I documenti si presentano, in generale, in buono stato di conservazione, anche se per molte di esse si è reso necessario un intervento di restauro, eseguito da una ditta specializzata, così come per gli album ottocenteschi, restauro realizzato, come anche per la digitalizzazione, con il contributo della Soprintendenza archivistica e bibliografica della Liguria. Alle unità è stato attribuito un numero d'inventario univoco e per la descrizione sono stati rilevati soggetto, data, autore/fotografo, tecnica fotografica, misura del pezzo, misura del supporto, stato di conservazione ed eventuale iscrizione.

Collezione 2: *Caricature*

La collezione, conservata in una cartella, non reca alcuna data. Sono 43 acquerelli probabilmente dell'artista Alfredo O'Connell, e raffigurano attori della Drammatica Compagnia Italiana e membri delle famiglie Ristori e Capranica.

Collezione 3: *Figurini*

La collezione, composta da 161 carte, è conservata in due cartelle. Il materiale, non datato, è stato raccolto nel tempo dall'attrice per poter meglio raffigurare i personaggi delle opere teatrali da lei recitate. Si tratta di stampe, che purtroppo versano in un cattivo stato di conservazione, e disegni di figurini a matita e colore, ad acquerello, tempera, inchiostro con annotazioni sul materiale del vestiario.

Collezione 4: *Stampe e materiale iconografico*

La collezione è raccolta in sei cartelle e consta di 233 unità. Solo pochi pezzi sono datati e recano indicazioni cronologiche tra il 1842 e il 1900. Si tratta di stampe, litografie, disegni a matita e a carboncino e incisioni raffiguranti per lo più Adelaide Ristori in diversi ruoli teatrali. Alcune stampe contano più esemplari. Sono conservati, inoltre, quattro copie, di cui una sola completa, dell'*Album Artistique*, raccolta di undici incisioni raffiguranti la Ristori in personaggi diversi.

Collezione 5: *Omaggi*

La collezione raccoglie gli omaggi che, sotto varia forma, sono stati offerti ad Adelaide Ristori durante la sua vita artistica da ammiratori che l'hanno apprezzata in recite in tutto il mondo. Una parte è conservata in sette buste e due cartelle, nelle quali i documenti sono stati ordinati cronologicamente: componimenti poetici, attestati di diverse associazioni a soci, diplomi, riconoscimenti, tributi, a stampa e manoscritti, in tutto 496 fascicoli con 1.563 unità datate dal 1841 al 1906, con un documento del 1910 della figlia Bianca. La datazione può riferirsi alla data della stampa o a quella in cui è stata concepita l'opera o ancora alla data delle serate in cui è stata recitata. Di questa collezione fanno parte sedici album sulle cui pagine sono incollate le stesse tipologie di documenti, datati tra il 1836 e il 1902: sonetti, odi, disegni, acquerelli, collage, dediche e tributi. Di particolare interesse, nell'album n. 12, una pagina di spartito di Giuseppe Verdi e una di Mercadante, dedicate all'attrice. L'album n. 15 è composto da 150 incisioni di carattere religioso, riproduzioni di quadri celebri, opera di Giovanni Francesco Ferrero.

Collezione 6: *Ritagli stampa*

La preziosa collezione di ritagli stampa è stata probabilmente raccolta dall'attrice stessa e dai suoi collaboratori. Si tratta di 50 volumi, nove raccoglitori, due buste e un fascicolo, numerati e ordinati cronologicamente, che raccolgono articoli di giornali e riviste di tutto il mondo dal 1851 al 1906, alcuni anche per gli anni Venti del Novecento redatti in diverse lingue. Per la descrizione di questo materiale sono state indicate, per ogni volume, le testate dei giornali, le date estreme degli articoli, eventuali allegati e notizie di particolare rilievo, come il suo debutto sulle scene parigine nel maggio 1855.

Per una panoramica sintetica sul patrimonio documentario si ritiene utile riproporre qui di seguito la struttura del fondo Adelaide Ristori:

Serie 1. *Corrispondenza*

Serie 2. *Gestione e contabilità dell'attività teatrale*

Registri, 'quindicine' e fascicoli di documentazione contabile:

- *Registri contabili*
- *Registri e carte relativi alle 'quindicine'*
- *Documentazione contabile suddivisa per anno dal 1852 al 1886*
- *Documentazione bancaria, ricevute postali, di dazio e dogana, abbonamenti a giornali e riviste*

Conti alberghi, ristoranti e negozi

Contratti

Scritture

Borderò e documenti allegati

Serie 3. *Attività teatrale*

Organizzazione dell'attività teatrale:

- *'Indicatore dei Manifesti Scenario e Comparse della Drammatica Compagnia Italiana diretta dall'esimia Adelaide Ristori marchesa Capranica del Grillo'*
- *Repertori della Drammatica Compagnia Italiana*
- *Istruzioni, regolamenti di palcoscenico e ordini del giorno*
- *Permessi a recitare, revisione ecclesiastica dei teatri di Roma*
- *Cessioni di proprietà di copioni*

Copioni a stampa

Copioni manoscritti

Parti levate

Messa in scena:

- *Messa in scena per spettacolo*
- *Attrezzeria*
- *Costumi*
- *Scenografia*
- *Documentazione diversa*

Avvisi ed elenchi artistici

Documentazione musicale:

- *Musica a stampa*
- *Manoscritti musica da camera*
- *Frammenti manoscritti musica da camera*
- *Musiche di scena e per orchestra*
- *Frammenti e musica non identificata*
- *Musiche per 'Maria Antonietta'*

Serie 4. *Carte della famiglia Capranica-Ristori*

Serie 5. *Diari*

Serie 6. *Scritti di Adelaide Ristori*

Serie 7. *Documentazione diversa*

Collezione 1. *Collezione fotografica*

Collezione 2. *Caricature*

Collezione 3. *Figurini*

IL FONDO ADELAIDE RISTORI

Collezione 4. *Stampe e materiale iconografico*

Collezione 5. *Omaggi:*

- *Album dedicati ad Adelaide Ristori*
- *Omaggi a stampa e manoscritti, attestati, diplomi e riconoscimenti*

Collezione 6. *Ritagli stampa*

Sono grata al personale del Museo Biblioteca dell'Attore, e in particolare al curatore dell'Archivio Gian Domenico Ricaldone, per la gentile e preziosa collaborazione. Un sentito ringraziamento alla Soprintendenza Archivistica e Bibliografica della Liguria e alla professoressa Livia Cavaglieri dell'Università di Genova.

EMANUELA CHICCHIRICÒ

PER UNA FILOLOGIA DEL COPIONE: ADELAIDE
RISTORI E *LADY MACBETH*1. *Le due vite di uno spettacolo*

Il *Macbeth* – o ‘la’ *Macbeth* – di Adelaide Ristori è uno spettacolo che vive due volte. Nasce nell’estate 1856 quando Ristori incarica Giulio Carcano, già traduttore e adattatore di Shakespeare per Salvini e Rossi, di un saggio di traduzione di scene femminili energiche, in previsione di un’imminente tournée inglese.¹ La scena del sonnambulismo di Lady Macbeth è consegnata rapidamente (in tempo per essere recitata a luglio)² ma è rappresentata solo il 6 giugno dell’anno successivo al Théâtre Impérial Italien di Parigi. Nel frattempo, nell’inverno del 1856, Carcano si impegna a «rifare» per Ristori

1. La corrispondenza dell’attrice, custodita nel *Fondo Adelaide Ristori* del Museo Biblioteca dell’Attore di Genova (d’ora in poi MBA, *Fondo Ristori*), conserva diverse tracce del suo interesse shakespeariano fin dall’ottobre del 1855, quando Francesco Dall’Ongaro la sollecita a proporre l’*Enrico VIII* mentre lei, già a dicembre dello stesso anno, punta con sicurezza al personaggio di Lady Macbeth. La vicenda dello spettacolo è raccontata nei *Ricordi* e nel III degli *Studi artistici* (cfr. A. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici* [1887], a cura di A. VALOROSO, Roma, Dino Audino, 2005, pp. 157-168) dove però Ristori ne attribuisce l’ispirazione ad anonimi «letterati inglesi» che la incoraggiano a «falcidiare» il testo di Shakespeare offrendosi come mediatori della riduzione di «Mr. Clarke»; allo stesso modo, più tardi, i «redattori dei giornali [londinesi] più competenti di cose teatrali» sono evocati da Ristori come responsabili della ratifica finale al suo *Macbeth* in inglese (ivi, pp. 61-62). In realtà, la presenza nella biblioteca di Adelaide Ristori di moltissime riduzioni ‘attoriali’ inglesi suggerisce, come si dirà, un avvicinamento meno letterariamente mediato ai classici elisabettiani. Degli interessi shakespeariani di Carcano danno conto i saggi raccolti nel volume *Il teatro del personaggio. Shakespeare sulla scena italiana dell’800*, a cura di L. CARETTI, Roma, Bulzoni, 1979, in particolare quello di R. DURANTI, *La doppia mediazione di Carcano*, ivi, pp. 81-111.

2. Così scrive Adelaide Ristori a Ernest Legouvè da Londra nel luglio 1856 (la lettera è cit. in T. VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una compagnia drammatica dell’Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 206); le ragioni del ritardo sono ignote ma nessuno dei documenti suggerisce che la scena del sonnambulismo sia messa in prova già nel 1856.

l'intero *Macbetto*,³ la tragedia, tradotta e «ristretta in quattro atti»,⁴ debutta un mese dopo, il 3 luglio 1857, al Lyceum Theatre di Londra e i suoi versi riecheggiano nelle platee mondiali per trent'anni, fino al 24 maggio 1887 al teatro Apollo di Roma, dove Ristori, da tempo lontana dalle scene, li recita per l'ultima volta con Ernesto Rossi.⁵

L'altra *Macbeth*, quella scandita dai *blank verses* shakespeariani, ha invece una gestazione lunghissima, quasi ventennale, ma vita breve: l'idea di recitare la scena del sonnambulismo in inglese, attestata dalla corrispondenza fin dal 1866,⁶ prende forma nel 1873, mentre la tragedia (quasi integrale, comunque in cinque atti) debutta al Drury Lane Theatre di Londra solo nel 1882. Questa *Lady Macbeth*, annunciata finalmente col titolo un tempo osteggiato da Carcano,⁷ chiude la sua parabola già nel maggio del 1885, affiancata dal più grande attore shakespeariano del XIX secolo, Edwin Booth.⁸

2. I copioni di 'Macbeth' nel Fondo Ristori

I documenti letterari di questi due spettacoli conservati nel *Fondo Ristori*, più di trenta, sono per copia e tipologia indicativi della grande eterogeneità

3. «Io mi occupo di *rifare* il *Macbeth* per la Ristori, che verrà a Milano pochi di il mese venturo»; lettera di Giulio Carcano a Ruggiero Bonghi, Milano, 25 novembre 1856 (G. CARCANO, *Epistolario, con l'aggiunta di lettere inedite*, in *Opere complete di Giulio Carcano, pubblicate per cura della famiglia dell'autore*, Milano, Cogliati, 1896, vol. x, p. 211. Corsivo mio). Negli stessi termini, spia della necessità di interventi anche radicali sui testi, Carcano si riferisce alle commissioni dei Grandi Attori italiani (valgano ad es. le sue lamentele per aver «gettato per nulla la fatica di *rifare* Otello per le scene italiane» dopo il mancato debutto di Rossi nella primavera del 1855; cfr. lettera di Giulio Carcano ad Andrea Maffei, Milano, 3 febbraio 1856, *ivi*, pp. 205-206).

4. Cfr. il frontespizio del ms. di Carcano, indicato come m₁ nella *Tavola dei testimoni* (tab. 1).

5. Alle deludenti interpretazioni dei coprotagonisti italiani di Ristori (Vitaliani, Majeroni, Pezzana, Glech, Bozzo e Udina) e alla ricostruzione dei tentativi suoi e di Capranica di affiancarle attori di più alto calibro (Rossi, Salvini, Irving o Booth) è dedicata cura nell'ampio resoconto delle vicende del *Macbeth* ristoriano offerto in VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., pp. 205-247.

6. Cfr. la lettera a Carlo Balboni del 20 dicembre 1866, citata *ivi*, p. 220, dove Ristori lo dà per imminente.

7. La locandina dell'evento, conservata al MBA, *Fondo Ristori, Programmi*, annuncia: «Theatre Royal / Drury Lane/ Lessee and Manager Mr. Augustus Harris/ On Monday, July 3rd/ Madame / Ristori / as / 'Lady Macbeth' / in / English /supported by a / powerful cast». Il rifiuto di Carcano di intestarsi una troppo drastica riduzione del testo e di avallare il cambio di titolo proposto da Ristori è documentato dalla corrispondenza (cfr. lettera di Giulio Carcano a Adelaide Ristori, Milano, 30 aprile 1857 in CARCANO, *Epistolario*, cit., pp. 215-216).

8. Le ultime rappresentazioni di New York (7 maggio 1885) e Philadelphia (9 maggio 1885) sono ricostruite sempre in VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., pp. 223-224.

di «funzionalità e approcci alla rappresentazione»⁹ dei ‘copioni’ ottocenteschi (tab. 1).¹⁰ Supporto e deposito dello spettacolo, i copioni ristoriani possono certamente contribuire a colmare «lo spazio tra il testo e la scena», come hanno dimostrato Franco Perrelli nel suo studio su *Elisabetta regina d’Inghilterra*¹¹ e Antonella Valoroso che, intrecciando un prezioso copione attribuito a Carcano¹² con altri documenti, ha potuto ricostruire gli equilibri imposti dall’attrice al suo *Macbetto*, privato della dimensione eroico-politica e trasformato in un claustrofobico *kammerspiel* sulla natura femminile più oscura e profonda dove la protagonista, togliendosi di scena e rompendo le geometrie prossemiche, obbliga ogni segno – concreto e verbale – a parlare di lei.¹³

Ma questi documenti sono tanti ed è tanto bello il disegno della loro stragigrafia nel *Fondo Ristori* che vale la pena, prima di «forzare la [...] strutturale evasività»¹⁴ che manifestano rispetto al ‘cosa’ e al ‘come’ dello spettacolo, di vagliarli con gli strumenti della filologia materiale; in questa prospettiva la loro eterogeneità è una ricchezza, non un limite, e si organizza in un discorso che, tenendo la drammaturgia come punto di fuga, delinea una vicenda artistica trentennale, di repertorio. Il lavoro di raccolta, descrizione e classificazione di questi materiali è arduo ma non impraticabile; nelle pagine che seguono se ne propongono, attraverso alcuni affondi, i primi e più sommarî risultati, che individuano il loro ambito d’interesse nelle pratiche di riduzione e traduzione dei testi, nelle caratteristiche delle stampe a uso del pubblico di sala, nei sistemi di spartizione, definizione e trasmissione dello spettacolo all’interno del sistema della compagnia e nella prassi di studio dell’attrice e degli attori.

Allestendo la tavola dei testimoni è stato necessario considerare separatamente i due spettacoli. A quello in italiano si riferiscono diversi manoscritti che documentano la scena del sonnambulismo (*Tavola dei testimoni*, 1A), la tragedia intera (1B) e le parti levate (1C) così come le stampe che tramandano il sonnambulismo (3A) e la tragedia intera in italiano con traduzione a fronte, a uso delle platee internazionali (3B). Allo stesso modo, al *Macbeth* inglese fanno riferimento diversi manoscritti (2A, 2B e 2C) ed edizioni a stampa (4 e 5)

9. Ibid.

10. Cfr. la *Tavola dei testimoni* (tab. 1) che per esigenze di spazio contiene una descrizione sommaria dei materiali, strumentale al discorso qui condotto.

11. Cfr. F. PERRELLI, *Adelaide Ristori e il copione del ‘Grande Attore’*, «Ariel», xxiv, 2009, 2-3, pp. 50-68: 51.

12. Come più oltre notato, è possibile attribuire con certezza alla mano del traduttore solo la correzione del frontespizio di m₁.

13. Lo studio di A. VALOROSO, *Adelaide Ristori e la (ri)creazione scenica di (Lady) Macbeth*, «Ariel», xxiv, 2009, 2-3, pp. 69-103: 92-93, restituisce lo spettacolo considerando le annotazioni mss. al copione di Carcano (m₁) e confrontando m₁ con diversi copioni a stampa.

14. PERRELLI, *Adelaide Ristori e il copione del ‘Grande Attore’*, cit., p. 68.

che documentano a vario titolo la vicenda testuale e scenica della riduzione inglese che Ristori portava in scena.

Le distinzioni sono necessarie ma insufficienti e finiscono per separare quello che sarebbe utile tenere insieme (le didascalie e gli appunti per l'interpretazione e la messa in scena dei due spettacoli, spesso felicemente paragonabili) mentre assimilano quello che meriterebbe, per destinazione d'uso e rilevanza, di essere considerato separatamente. Si vedano ad esempio MP₆₀ e MPV₆₀: due copie dello stesso libretto con traduzione francese a fronte, datato Parigi 1860, entrambe registrate nella sezione 3B anche se MP₆₀ è un semplice libretto, intonso, mentre MPV₆₀ è postillato da preziose annotazioni manoscritte di Federico Verzura, trovarobe/*régisseur* della compagnia (fig. 1).¹⁵ O ancora ML e ML_{pb}: la prima, una riduzione inglese di *Macbeth* (priva di data, ma indicata come conforme a una rappresentazione del 1865 dell'*actor manager* Samuel Phelps); il secondo, un prezioso *prompt book*, allestito alternando le pagine di una copia di ML con fogli di quaderno annotati fittamente da un'anonima mano inglese, di cui si dirà meglio più avanti (fig. 2).

3. Il 'Macbetto': la riduzione, la traduzione e i libretti a uso del pubblico

Il primo testimone manoscritto del *Macbetto* di Carcano, m₁, porta i segni del conflitto tra l'attrice e il letterato documentato dalla corrispondenza:¹⁶ lei cerca di intitolare la tragedia alla protagonista su cui la vorrebbe rimodellare, reclamando

15. Le mansioni con cui Federico Verzura entra in compagnia sono quelle di guardarobiere, trovarobe, magazziniere e, all'uso, di generico (cfr. la scrittura privata tra Verzura e Domenico Righetti datata Genova, 23 settembre 1853 e pubblicata in P. BIGNAMI, *Alle origini dell'impresa teatrale. Dalle carte di Adelaide Ristori*, Bologna, Nuova Alfa, 1988, p. 50). Il 4 febbraio 1857, in una lettera di Giuliano Capranica al padre, Verzura è definito «regisseur» della compagnia (MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*); in questa stessa funzione di 'direttore di scena' lo troviamo nei materiali analizzati in PERRELLI, *Adelaide Ristori e il copione del 'Grande Attore'*, cit., tra cui un copione di scena di *Elisabetta regina d'Inghilterra* con annotazioni mss. di Verzura analoghe a quelle di MPV₆₀.

16. Scrive Carcano a Ristori da Milano, il 30 aprile 1857: «A rischio di parerle forse esigente, (ma l'assicuro che non è per me, sebbene per la riverenza e per l'amore ch'io ebbi sempre al gran tragico inglese) non posso fare a meno di significarle quanto mi preme che quella riduzione da me verseggiata non s'annunzi che sotto il titolo dell'originale [...]. Il protagonista, per quante omissioni di scene ed azioni n'abbia fatto il riduttore inglese, è sempre Macbeth, e a buon dritto forse i critici griderebbero al sacrilegio. Né meno m'importa che nell'avviso e nella stampa della tragedia, sia posto, come si convenne tra me e il signor Bellotti-Bon, che la riduzione è fatta da autore inglese» (CARCANO, *Epistolario*, cit., pp. 215-216).

interventi drastici (la morte in scena di Lady Macbeth)¹⁷ mentre lui gliela sottrae, imbrogliandola di perifrasi e anastrofi che testimoniano la sua fede ostinata in una lingua teatrale quasi indicibile, in ossequio a quello che definisce il «gusto schizzinoso e inamidato delle [...] platee».¹⁸ Il frontespizio di m_1 è il primo campo della battaglia: qui, una striscetta di carta interviene a circostanziare la dicitura originale (da «Tradotta ed adattata per le scene italiane da Giulio Carcano» in «Ristretta in 4 atti, Traduzione poetica di Giulio Carcano») aggiungendo, a ulteriore chiarezza, una noticina autografa bilingue che attribuisce la riduzione a un autore inglese (fig. 3). Sull'identità di quest'ultimo, indicato solo nei *Ricordi* come «mr. Clarke»,¹⁹ i documenti non dicono nulla, ma il loro studio ne ridimensiona significativamente la responsabilità: la riduzione di Clarke tradotta da Carcano è decisamente coerente con la tradizione delle riduzioni usate dagli attori inglesi – tutti concordi nell'eliminare l'elemento magico e quello comico-realistico e nel ridimensionare il finale.²⁰ Ed è nel solco di questa tradizione che m_1 continua a spostarsi quando passa dalle mani del traduttore a quelle della compagnia. Il manoscritto, infatti, illumina una prassi di lavoro collettiva, mostrando tracce di letture e annotazioni stratificate, identificabili nelle diverse mani che intervengono in momenti differenti, con differenti strumenti di scrittura, a fissare elementi specifici: una penna a inchiostro azzurro chiaro fissa le indicazioni per ingressi e uscite, una a inchiostro blu propone modifiche sintattiche e lessicali, una matita fa strage di versi e inserisce indicazioni per cambi di scena e movimenti e una penna ocra propone altri tagli.

A partire da qui, la tradizione del *Macbeth* si biforca: i libretti a stampa (3B) riproducono abbastanza fedelmente il testo nella versione consegnata da Carcano mentre i manoscritti (tanto le parti levate al punto 1C che le annotazioni sul copione di scena MPV₆₀) accolgono la stragrande maggioranza delle varianti e delle sfrondateure annotate su m_1 . Le informazioni che si possono ricavare dallo studio di questi materiali sono complementari. I libretti documentano, con la fortuna dello spettacolo, il forte senso di responsabilità letteraria (oltre che promozionale) che anima l'attrice: stampati nelle tappe principali delle tournée,

17. Il ms. m_1 è veramente 'falcidiato' (ben più dei libretti a stampa che da questo, con ripensamenti anche importanti, derivano) ed è curiosamente mutilo delle scene che seguono l'ultima uscita di Lady Macbeth.

18. Lettera di Carcano a Ruggero Bonghi, Milano, 4 dicembre 1855, in CARCANO, *Epistolario*, cit., pp. 201-202.

19. Un'ipotesi convincente sulla sua identità è avanzata da VALOROSO, *Adelaide Ristori e la (ri) creazione scenica di (Lady) Macbeth*, cit., pp. 75-76.

20. Oltre al già citato ML, sul quale si basa la tradizione a stampa del *Macbeth* di Ristori, nella biblioteca dell'attrice sono presenti diverse riduzioni 'attoriali' di Macbeth, riportate al punto 5 della tab. 1, sulle quali si tornerà più avanti.

si presentano come fascicoli di una collana editoriale, quella del «Repertorio drammatico di M.me Ristori», puntualmente richiamata nelle quarte di copertina. Quello che si vende è un prodotto poetico arricchito (non assoggettato) dall'uso della scena: il lavoro di Carcano è riconosciuto e valorizzato da editori specializzati e traduttori spesso professionisti in grado di rispettarlo e, dove necessario, emendarlo,²¹ mentre la dimensione paratestuale originale si piega a ragioni concrete: si vedano a questo proposito le tavole dei personaggi, che puntualmente riadattano la gerarchia shakespeariana a quella della compagnia – la prima e la seconda attrice in testa, seguite dal primo e dal secondo attore.

L'esternalizzazione del comparto editoriale dell'impresa segna il destino filologico di questi libretti, che non sono però del tutto impermeabili alle variazioni delle esigenze di scena. Si può ipotizzare che dal manoscritto di Carcano sia tratta una copia che recepisce alcuni dei tagli stratificati su m_1 (soprattutto quelli dell'atto finale) ma nessuna variante lessicale e nessuna integrazione; questa, consegnata a un editore madrileno nel 1857 e affiancata da un'ottima traduzione spagnola (MM₅₇), diventa il modello testuale dei libretti che si susseguono fino al 1866, quando una stampa newyorkese (MN₆₆) testimonia una versione senza tagli o varianti sostanziali ma con alcuni interventi correttori, la quale diventa a sua volta modello per i libretti successivi. La dinamica è evidente nell'esempio che segue, tratto dalla scena 13 del dramma che diventa la 11 del copione:

MC (1848)	m1 (1857)	MM57 (1857)	MP60 (1860)	MN66 =MN77	psII (sd)
13	11	11	11	11	12
<i>Strega I:</i> Olà!	<i>Strega I:</i> Olà!	<i>Strega I:</i> Olà!	<i>Strega I:</i> Olà!	<i>Strega I:</i> Olà!	
Sirocchia, che avesti a fare?	Sirocchia, che avesti a fare?	Sirocchia, che avesti a fare?	Sirocchia, che avesti a fare?	Sirocchia, che avesti a fare?	
<i>Strega II:</i> A sgozzar porci.	<i>Strega II:</i> Sgozzato ho un verro.	<i>Strega II:</i> Sgozzato ho un verme.	<i>Strega II:</i> Sgozzato ho un verme.	<i>Strega II:</i> Sgozzato ho un verro.	Sgozzato ho un verme!

Lo shakespeariano «swine» – «porci» nella traduzione letteraria di Carcano del 1848 (MC)²² – si traduce in m_1 in un «verro» forse troppo ricercato per essere correttamente inteso da chi allestisce MM₅₇, che lo banalizza in «verme»; l'errore, tanto buffo da insospettare il traduttore spagnolo (che infatti lo rende con «cerdo»), non crea difficoltà agli attori che si succedono nella parte della

21. Ad esempio, il traduttore dei libretti parigini del 1860 e del 1863 è Paul Raymond-Signouret, redattore della sezione teatrale de «L'appel» e traduttore per Ristori anche di *Giuditta* di Giacometti, *Rosmunda* di Alfieri e *Spensieratezza e buon cuore* di Bellotti Bon.

22. Cfr. G. CARCANO, *Macbetto*, Milano, Pirola, 1848.

Seconda strega replicando imperturbabili l'errore di MM₅₇, come si vede dalla parte levata psII.²³ L'autonomia delle due tradizioni si evidenzia ancor meglio quando per garantire la dicibilità del testo è necessario un intervento; è il caso dell'esempio che segue, dove un problema di lettura di un verso di m₁ (segnato in corsivo) ne causa la caduta:

MC (1848)	m1 (1857)	MM57=MN77 (1857-1877)	MPV60 (post 1860)	pm (post 1878)
I 4	I 4	I 4	I 4	I 4
Due cose ve- re udii; prolo- go lieto / a quel dramma regal che si matura – / Signori, vi rin- grazio –	[...] Udii/ <i>due</i> <i>cose vere</i> ; prolo- <i>go felice</i> / A quel dramma regal che si matura. / Signori a voi sien grazie.	[...] Udii/ A quel dramma re- gal che ci si ma- tura. / Signori a voi sien grazie.	[...] Udii/ < <i>due</i> < <i>cose vere</i> > < <i>prolo-</i> <i>go felice</i> > A quel dramma regal che si matura, / Signori a voi sien grazie. /	[...] Udii due cose vere, prolo- go felice a quel dramma regal che ci si matura. Signori a voi sien grazie.

Nonostante la lezione corretta sia a portata di mano – e sia usata dagli attori almeno fino al 1878, come dimostrano il copione di Verzura (MPV₆₀), che punta a matita il verso mancante, e la parte levata di Macbeth^{–24} le stampe non si correggono alla luce dello spettacolo. Non si correggono ma si aggiornano, con dinamiche che meritano di essere indagate con attenzione e rigore impossibili in questa sede; dinamiche governate da una concezione del testo drammatico che ha elementi di libertà – ad esempio l'instancabile rinumerazione delle scene e lo slittamento dei cambi di scena e d'atto, che accomuna i libretti del *Macbetto* e del *Macbeth* di Ristori alle diverse riduzioni degli attori inglesi^{–25} e altri di rigidità, come l'uso delle traduzioni tedesche di segnalare con uno spazio bianco i tagli considerati rilevanti.²⁶

23. PsII, la parte levata della Seconda strega, non è datata ma si presume che, come le altre, possa essere stata conservata e usata fino alle repliche più tarde, tramandando l'errore anche dopo la correzione di MN₆₆.

24. Il ms. pm porta nell'intestazione il nome di Udina, scritturato dalla compagnia il 31 luglio 1878; cfr. la tesi di laurea magistrale in Storia dell'arte e valorizzazione del patrimonio artistico discussa all'Università degli Studi di Genova nell'a.a. 2020/2021 da L. ODAGLIA, *Adelaide Ristori 'capocomico': un percorso attraverso le scritture del Fondo Ristori – Donazione Giuliano Capranica del Grillo*, relatore: prof. Livia Cavaglieri; correlatore: prof. Daniele Sanguineti.

25. In alcuni documenti mss. conservati al MBA, *Fondo Ristori*, riferibili alle ultime repliche, *Macbeth* diventa addirittura uno spettacolo in sei atti.

26. L'unica macroscopica eccezione alla generale conservatività delle stampe riguarda la parte di *Macbetto* nel finale della tragedia, la cui vicenda è estremamente complessa da ricostruire. Pesantemente scorciate in tutti i libretti, le battute finali del co-protagonista riguada-

In questo senso, lo studio dei testimoni mss. documenta un aspetto complementare della vita dello spettacolo: nelle parti levate degli attori, infatti, sono accolte a testo molte delle varianti, delle integrazioni e dei tagli proposti su m_1 ma ignorati dalla tradizione a stampa.²⁷ Pur essendo impossibile fare raffronti evolutivi tra le parti levate (il fondo ne conserva solo una per ogni ruolo) le puntuali riassegnazioni appuntate sul retro e la quasi totale mancanza di tagli o correzioni le identificano come documenti conservativi, testimoni di una tradizione del testo recitato parallela (ma ugualmente stabile e chiusa) rispetto a quella del testo stampato.

4. *'Lady Macbeth' e la tradizione inglese dello spettacolo: prassi di annotazione e studio*

Lo studio dei testimoni testuali di una vicenda 'doppia' come quella del *Macbeth/Macbetto* – al di là delle evidenziate difformità tra riduzione italiana e inglese, tra contorcimenti e 'schiettezze' linguistiche, tra varianti per la recitazione e per la lettura – offre alcuni elementi d'interesse per un discorso sulle prassi drammaturgiche e di palcoscenico sovranazionali.

gnano un cospicuo numero di versi solo nella stampa parigina del 1860 (MP₆₀) e nella parte levata di Macbetto (pm). È possibile ipotizzare un aggiornamento della stampa, che reintroduce i versi tagliati solo nelle recite in cui il ruolo di Macbetto passa da Vitagliani a Majeroni (dal febbraio del 1858, a Vienna, e fino al 1861). Il confronto fra testimoni a stampa e mss. è però molto difficile perché m_1 è mutilo delle scene finali e pm, dove i versi in questione compaiono contornati da un segno a matita rossa, è molto tardo (1878). Secondo la corrispondenza, la parte di Macbeth dovrebbe essere stata accresciuta di alcuni brani nel 1880, quando Ristori stessa si diede a copiare brani «dal libro di Rossi» per rimpolpare il ruolo di Macbeth in vista della tournée scandinava (cfr. lettera di Adelaide Ristori a Giuliano Capranica, St. Moritz, 27 agosto 1878, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*); le battute finali di pm, però, non corrispondono a quelle della riduzione approntata dallo stesso Carcano per Rossi (*Macbeth. Tragedy in Five Acts by Shakspeare, translated and adapted for italian stage by G. CARCANO, London, Theatre Royal Drury Lane, 1876*) ma a quelle che si leggono in MP₆₀ e nelle ultime pagine presenti in m_1 . Oltre alla reintroduzione volontaria per le recite di Majeroni, è possibile ipotizzare una caduta accidentale che si sia trasmessa tra le stampe a partire da MM₅₇ ma, considerando le copiose cassature di Verzura su MPV₆₀ proprio in questa parte finale, è più probabile che pm derivi da una tradizione ms. autonoma di parti levate; in questo caso la presenza delle battute finali di Macbeth non testimonierebbe una loro reintroduzione e il segno a matita rossa che le evidenzia sarebbe da interpretare come indicazione di un brano opzionale, da recitare o meno a seconda delle circostanze. Per le possibili relazioni tra questa instabilità e le aspettative o le reazioni del pubblico e della critica si rinvia alle testimonianze raccolte nel già citato VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., pp. 205-247.

27. Nell'esempio appena riportato, si noti l'analogia tra la lezione di pm e l'integrazione di MPV₆₀, che segnala una battuta riportata correttamente dalla tradizione ms. e integrata da Verzura nei suoi appunti sul libretto a stampa.

Molto prezioso è il raffronto tra i due copioni di scena, quello italiano di Verzura (MPV₆₀) e l'anonimo *prompt book* inglese (ML_{pb}), che evidenzia una serie di differenze radicali. Se infatti MPV₆₀ riporta appunti tachigrafici e caticici su un libretto a stampa, a uso personale del *régisseur* che verga il suo nome in copertina, ML_{pb} ospita annotazioni più estese e puntuali sulla drammaturgia dello spettacolo (sia per quanto riguarda la prossemica che per gli elementi tecnici come luci, rumori ed effetti) su un supporto più organizzato. Assemblato a partire da una vecchia edizione di *Macbeth* dell'*actor manager* Samuel Phelps (ML, post 1865) le cui pagine sono intervallate da fogli rigati, ML_{pb} è un documento prezioso, oltre che del *Macbeth* inglese, dell'osmosi tra prassi di annotazione e conservazione dello spettacolo proprie di diverse tradizioni teatrali che caratterizza l'esperienza artistica di Ristori. In primo luogo, il direttore di scena inglese, esterno alla compagnia ma interno al teatro in cui lo spettacolo è rappresentato, allestisce un documento 'sintetico' tipologicamente analogo agli usi anglosassoni ma estraneo a quelli italiani che di solito tramandano, dello spettacolo, diversi documenti 'analitici' (testo, bozzetti, tavola delle scene, ecc.) difficili da assemblare senza la chiave del supporto mnemonico di Ristori e della sua compagnia.²⁸ In secondo luogo, il documento è la dimostrazione palmare dell'attenzione di Ristori per le riduzioni shakespeariane degli attori suoi contemporanei:²⁹ ML_{pb} è infatti l'antigrafo di MB e MB₁, i due libretti del *Macbeth* inglese di Ristori (con cui condivide persino l'impostazione paratestuale, dalla tavola delle *dramatis personae* al glossario finale), ed è all'origine di tutta la tradizione manoscritta inglese del copione (2A, 2B e 2C).

Se da una parte, dunque, la prospettiva della scena è fondamentale per organizzare la complessità borghese della vicenda filologica, quest'ultima è a sua volta necessaria per indagare le modalità di trasmissione dello spettacolo e, più oltre, il suo statuto testuale, tutto interno alla tradizione degli attori. Il *Macbetto* di Carcano (m₁, 1857) nasce – lo confessa anche Ristori nei suoi *Ricordi* – da una riduzione di matrice inglese che fa propri alcuni dei «vari tagli» abitualmente usati in Inghilterra per «adattare la produzione non solo alla capacità e al numero degli attori [...], ma pure al gusto e alle esigenze del pubblico» contemporaneo.³⁰ La matrice del *Macbetto* è quindi vicina a quella del *Macbeth*

28. Ringrazio la professoressa Paola Ranzini (Avignon Université) per aver generosamente condiviso con me le sue osservazioni in questo senso, invitandomi ad approfondire proficuamente il confronto fra codici di annotazione italiani, inglesi e francesi.

29. La biblioteca personale di Ristori, custodita al MBA, conserva un gran numero di riduzioni inglesi di drammi shakespeariani, (tra cui diverse di *Macbeth*) legate a specifiche messe in scena; su questi libretti degli attori, che stanno evidentemente alla base del lavoro dell'attrice, sarà necessario tornare in altra sede.

30. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 61.

di Phelps (ML, 1865) che Ristori riprodurrà oltre vent'anni dopo, anche un po' piratescamente, nel suo *Macbeth* (MB, 1880), introducendovi alcune delle varianti mss. annotate su ML_{pb}. Lo spettacolo italiano e quello inglese condividono, tra di loro e con i libretti degli attori britannici da cui discendono, la scorciatoia degli episodi spettacolarmente troppo complessi o legati ad ambiti culturalmente inattuali come quello storico-politico (l'omaggio dinastico giacobita), quello magico (alcune scene con le streghe) e quello medico, che comprende tanto i riferimenti ai poteri taumaturgici del re d'Inghilterra (IV 3) che quelli alla patogenesi della follia di Lady Macbeth (V 1); un elemento interessante, questo, che denuncia come anche il progressivo sfrondamento degli interventi del Medico e della Dama nella scena del sonnambulismo, riscontrabile nei testimoni mss. del *Macbetto*, che isola la protagonista al centro della scena, percorra in realtà un solco già tracciato all'interno della tradizione attoriale e testimoniato in varia misura, oltre che dalla riduzione di Phelps (ML), dagli altri libretti inglesi presenti nel Fondo (ML₁ e ML₂).

Della diffusione di questi tagli è splendida testimonianza, tra le altre, il libretto del *Macbeth* di Tommaso Salvini (New York, 1880).³¹ Com'è stato possibile ricostruire studiando la copia appartenuta a Salvini e da lui annotata della traduzione letteraria del *Macbetto* di Carcano (quella poetica e integrale, in cinque atti),³² di cui il libretto del 1880 è piratesca riproduzione, l'attore interviene direttamente sul testo originale rinumerando le scene e praticando tagli autonomi rispetto alla riduzione di Clarke-Carcano-Ristori³³ eppure straordinariamente in linea con la tradizione rappresentativa sopra delineata; tagli che fanno cadere, fra le altre cose, gli anacronismi storici, magici e medico-patologici shakespeareiani, sia quelli sul re d'Inghilterra che quelli sul sonnambulismo di Lady Macbeth.

31. Cfr. *Macbeth: a Tragedy in Five Acts by William Shakespeare; As Performed by Sig. Salvini and the American Company, under the Management of Mr. John Stetson*, New York, Seer's Printing Establishment, 1880; Salvini, che pure fa riferimento alla traduzione di Carcano nei *Ricordi aneddoti e impressioni*, non cita il nome nel traduttore nell'ed. a stampa della tragedia.

32. *Teatro di Shakespeare tradotto da Giulio Carcano*, Firenze, Le Monnier, 1858; la copia con le annotazioni di Salvini è conservata nel *Fondo Tommaso Salvini* del MBA.

33. La riduzione edita da Salvini è modellata a partire dalla traduzione letteraria di Carcano e non dipende dalle due diverse riscritture drammatiche consegnate dallo stesso traduttore a Rossi e a Ristori, che divergono a loro volta per tessuto testuale, numero di atti e di scene e tagli rispetto all'originale. D'altra parte, bisogna notare che Ristori stessa considerava il «libro» di Rossi perfettamente omogeneo al suo, tanto da attingervi liberamente e da immaginare che Rossi, recitando con lei, potesse incastrare, per praticità, la parte che già conosceva con la sua; cfr. la lettera di Ristori del 17 agosto 1878, citata alla nota 26 e commentata in VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., p. 224.

Lo studio degli appunti mss. sui copioni di scena e sulle parti levate, infine, apre a un altro ordine di riflessioni sulle modalità di fissazione e studio dello spettacolo da parte degli attori, e di Ristori in particolare. Come accennato, i documenti riferibili alla tradizione italiana accolgono annotazioni che escludono puntualmente le intenzioni interpretative e la partitura gestuale di chi recita: i segni indicano cripticamente il momento in cui qualcosa accade, spesso senza distinguere tra mutazioni sceniche e d'intenzione recitativa. Se il format drammaturgico dello spettacolo è patrimonio del «Repertorio drammatico di M.me Ristori» e deve essere registrato dai libretti, le tecniche d'interpretazione sono il vero capitale degli attori e non si trasferiscono sulla carta, nemmeno sotto forma di appunto.

La situazione testimoniale delle parti levate in italiano fotografa splendidamente il sistema dei ruoli della compagnia grandattoriale. In particolare, le parti minori (1C: pb, psI, psII, pd, pr) sono simili per formato (fascicoli di bifolii 'tascabili', ripiegati longitudinalmente) e grafia e portano nelle rispettive intestazioni la traccia delle riassegnazioni dei ruoli: ad esempio pr, la parte di Ross, è affidata inizialmente a «C. Ristori» e per tre volte ridestinata ad altri; in pb, quella di Banco è consegnata prima a Giacomo Glech poi a Pompeo Viscardi; infine, in pd quella di Duncano dopo il 1860 passa dalle mani di Giovanni Borghi a quelle di Cesare Ristori ed è significativamente marcata dal timbro della «Administration de la Compagnie Dramatique Italienne», cui a tutti gli effetti appartiene e che la concede in comodato perché sia restituita dopo l'uso (fig. 4). Gli attori ricevono la parte pulita e la restituiscono senza annotazioni, a eccezione di rarissimi simboli utili a fissare passaggi e incastri con i movimenti della protagonista; la «strutturale evasività» di queste carte è qui eloquente di una prassi di studio e trasmissione relazionale, d'insieme, rispetto alla quale i copioni 'personali' di Adelaide Ristori rappresentano una parziale eccezione.

Tra i documenti conservati nel fondo non ce n'è nemmeno uno che possa aver aiutato Ristori a richiamare i sottotesti e le controcene di cui scrive nel suo studio sul personaggio di Lady Macbeth.³⁴ Le annotazioni mss. sui copioni e sulle parti levate permettono di riconoscere solo lo 'schema metrico' del suo personaggio: il ritmo di entrate, uscite, mutazioni e movimenti che per trent'anni cadenza, identico, la tragedia italiana e quella inglese; dicono 'quando' avviene qualcosa, mai 'cosa' o 'come'. Nelle carte relative al *Macbetto*, le tracce del lavoro di Ristori intorno alla parte sono telegrafiche sul copione di scena di Verzura (MPV₆₀), sulla sua parte levata in italiano (pl) e sui diversi testimoni mss. e a stampa del sonnambulismo (s₁, s₂ e SP). Il paziente incrocio

34. Cfr. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., pp. 157-168.

tra la stratigrafia dei documenti letterari e quella delle cronache e autocronache del suo spettacolo può restituire solo il carattere straordinario di alcune scelte drammaturgiche, scenotecniche o interpretative, ma lo spettacolo, nel suo complesso, non passa nei documenti letterari.

I copioni del *Macbeth* inglese – documenti di un’impresa straordinaria – sono invece diversamente eloquenti rispetto a uno dei tanti ‘come’ dello spettacolo: il campale sforzo oratorio sostenuto dalla protagonista fa registrare un’importante eccezione alla ferrea economia del Fondo. Le battaglie di Ristori con la lingua inglese – condensate in un’eroica pagina dei *Ricordi* in cui si paragona a Demostene «coi suoi sassolini in bocca, sulla riva del mare»³⁵ – sono ampiamente testimoniate da un buon numero di quaderni di esercizi fonetici e lessicali tradizionali a cui l’attrice si applica per diversi anni senza troppo successo,³⁶ prima di adottare un metodo empirico per la costruzione e la memorizzazione della partitura vocale dello spettacolo; partitura di cui il Fondo conserva, per una volta, non la radiografia ma la registrazione dell’intero processo creativo e mnestico, depositato nei sette grandi quaderni mss. che testimoniano il *Macbeth* inglese (*Tavola dei testimoni*, punti 2B e 2C).

Due di questi (2B: f1 e f2) riportano la porzione della tragedia in cui compare Lady Macbeth (da I 5 a III 4 di MB), e sono probabilmente allestiti per memorizzare attacchi e controcene in presenza degli altri attori.³⁷ Altri quattro (2C: pli₁, pli₃, pli₄ e pli₅ [fig. 5]), invece, ripetono la parte levata inglese di Lady Macbeth, fedele alla lezione di MB derivata da ML_{pb} e conforme, per tipologia di annotazioni, agli esperimenti del 1861 con la *Beatrix* di Legouvé³⁸

35. Ivi, p. 110.

36. I faldoni dal 55 al 58 della serie *Scritti di Adelaide Ristori* raccolgono quaderni di esercizi di datazione varia (il più antico datato Parigi, 8 maggio 1866, il più recente Roma, 12 dicembre 1877) che sembrano segnare una progressione nel metodo: da un approccio interlinguistico (inglese e francese insieme), a esercizi di lessico e grammatica e fino all’approccio meno teorico e più materico del bellissimo quaderno intitolato *Routledge’s British spelling book*, che contiene 300 pagine di esercizi di fonetica e pronuncia vergati da due mani (la sua e, verosimilmente, quella della sua insegnante).

37. Le battute troppo lunghe hanno dei tagli centrali e le annotazioni interlineari sono più rapide.

38. «Dopo un’attenta riflessione, ho fatto scrivere la parte di Béatrix in caratteri molto grandi, molto scuri, su linee molto spaziose, e ho coperto questi caratteri con tre tipologie di segni a inchiostro rosso: gli uni trasversali, altri longitudinali, altri ancora posti sopra alcune sillabe» (E. LEGOUVÉ, *L’art de la lecture. A l’usage de l’enseignement secondaire*, Paris, J. Hetzel et Cie., 1900, p. 13). La descrizione corrisponde solo in parte a quanto si legge negli *Studi fatti con Legouvé nel 1861 per la parte di Béatrix* (MBA, *Fondo Ristori, Scritti di Adelaide Ristori*, f. 52) e nella parte levata di Béatrix (ivi, *Parti levate*, f. 122). Per uno studio sulla costruzione vocale, fonica e verbale del personaggio si rinvia al contributo di Mariagabriella Cambiaghi in queste stesse pagine.

e ai documenti delle recite in inglese di *Elisabetta regina d'Inghilterra*.³⁹ le battute, in inchiostro scuro e con ampia spaziatura, sono sovrastate da diversi strati interlineari che ne contengono, con inchiostri differenti, la traduzione letterale in italiano e la trascrizione fonetica movimentata da un sistema di linee ascendenti e discendenti, rette e curve. Un complesso sistema necessario per fissare pronuncia, intonazione e prosodia dei *blank verses* shakespeariani che Ristori non comprende ma si sforza di apprendere, copiandone e ricopiandone la lettera, il senso, il suono e il ritmo per almeno cinque volte, senza alcuna variante. L'ultimo quaderno, autografo come gli altri ma più piccolo, redatto in corsivo rapido, senza indicazioni di pronuncia, sembra destinato a una fase di consolidamento finale.⁴⁰

Si tratta di documenti preziosi per la storia della recitazione e dello spettacolo; preziosi, di nuovo, tanto per quello che dicono – del metodo e della cura nella costruzione della parte – che per quello su cui tacciono: mancano i gesti, le posizioni, le intenzioni dei personaggi (che, si diceva, non passano mai sulle carte degli attori) e manca il sonnambulismo, rappresentato come scena autonoma in inglese fin dal 1873 e quindi fissato nella memoria di Ristori: un supporto così infallibile che questi quaderni non devono più riportarlo.⁴¹ Documenti, come quelli sopra esaminati, difficili da conciliare in una ricostruzione filologica 'corretta' dello spettacolo e insieme impagabili per la quantità di informazioni che rivelano a un'indagine metodica, restituendo profondità storica alla vicenda di *Macbeth*, confermando l'importanza della scrittura nella creazione e nella trasmissione dello spettacolo (o almeno, di una certa parte dello spettacolo) e testimoniando l'alta aspirazione intellettuale e professionale di Ristori, che guarda all'estero non solo come bacino di classici cui attingere o di pubblici da conquistare ma come fonte di tradizioni spettacolari fortissime – letterarie e attoriali, inestricabilmente – a cui legarsi a sua volta e con cui mescolare le sue carte, in un'esperienza di respiro veramente internazionale.

39. Per cui cfr. PERRELLI, *Adelaide Ristori e il copione del 'Grande Attore'*, cit.

40. Tra le carte di pli₂ appare una singolare auto-incitazione autografa: «fino a qui è fatta».

41. La scena del sonnambulismo (v 1 di MB) è trascritta senza annotazioni solo su pl₁, l'unico quaderno non autografo, redatto probabilmente dall'insegnante di inglese di Ristori mentre gli altri, in cui si riconosce la mano di Ristori, si chiudono con la scena del fantasma di Banquo al banchetto (III 4 di MB).

TAVOLA DEI TESTIMONI

1 - TESTIMONI MANOSCRITTI IN ITALIANO

1A Sonnambulismo (2)

- s₁**: fascicolo intestato «Théâtre Impérial Italien / Representation du Samedi 6 Juin 1857 / Scena Terza / nell'atto Quarto / del / Macbeth», con timbri e visti di approvazione del Teatro datati 3 e 5 giugno 1857.
- s₂**: fascicolo intestato «Scena del Macbeth», con appunti autografi di Ristori.

1B Tragedia intera (2)

- m₁**: fascicolo intestato «Macbeth / Tragedia / di / Guglielmo Shakspeare / ~~Tradotta ed adattata per / le scene italiane da /~~ Ristretta in 4 atti / Traduzione poetica di / Giulio Carcano». Idiografo in pulito con interventi del traduttore sul frontespizio e di altre mani sul testo.
- m₂**: fascicolo intestato «Á M.me Ristori / á Rome». Riduzione poetica di *Macbeth* in 5 atti di autore non identificato (mano simile a quella di Francesco Dall'Ongaro).

1C Parti levate (7)

- pl**: fascicolo ripiegato sul lato lungo, intestato «Parte di Lady Macbeth / nel / Macbeth / Per la Sig.ra / Ad. Ristori».
- pb**: fascicolo ripiegato sul lato lungo, intestato sul retro: «Macbeth / Parte di Banco / sig. G^{te}ch-Viscardi».
- pm**: fascicolo ripiegato sul lato lungo, intestato sul retro: «Macbeth / per il Signor Udina».
- psI**: fascicolo ripiegato sul lato lungo, intestato sul retro: «Macbeth / 1^{ma} strega / Sig. ^{ra}III Borghi».
- psII**: fascicolo ripiegato sul lato lungo, intestato, sul retro: «2^a Strega / nel / Macbeth / ill (Cesarini?)».
- pd**: ripiegato sul lato lungo, intestato sul retro: «Macbeth / Parte di Duncano / Sig. Gio. M. Borghi Ristori». Timbro dell'Administration de la Compagnie Dramatique Italienne e nota «Dram./c Compagnia Borghi».
- pr**: fascicolo ripiegato sul lato lungo, intestato sul retro «Macbeth / Parte di Ross / per C. Ristori, III, ill da copiarsi».

2 - TESTIMONI MANOSCRITTI IN INGLESE

2A Sonnambulismo (1)

- si**: fascicolo intestato «Macbeth. Act 5. Scene 1», s.d., probabilmente trascritto da ML.

2B Frammenti della tragedia intera (2)

- fi**: grande quaderno di lavoro non rilegato: riporta il brano che va da I, 5 (fine della lettera di Lady Macbeth) a III, 4 (ultima battuta di Macbeth). Ampiamente interlineato, riporta in blu le battute in inglese della protagonista e di alcuni degli altri personaggi e in rosso la traduzione in italiano, la pronuncia, l'intonazione.
- fi₂**: grande quaderno di lavoro analogo a fi₁ per contenuto e supporto.

2C Parti levate (5)

- pli₁**: grande quaderno di lavoro con sovraccoperta blu e oro: riporta l'intera parte levata di Lady Macbeth con grafia accurata. Ampiamente interlineato, riporta in blu le battute in inglese della protagonista e in rosso la traduzione in italiano, la pronuncia, l'intonazione. Trascrizione fonetica di alcuni termini, ricostruzioni sintattiche e parafrasi lessicali a margine. Mani diverse, tra cui quella di Ristori.
- pli₂**: fascicolo largo e stretto, non rilegato; riporta, con grafia cursoria, la parte levata di Lady Macbeth. Solo in alcuni passaggi le battute sono sovrastate dalla traduzione in italiano e affiancate da annotazioni. Autografo.
- pli₃**: grande quaderno di lavoro, probabilmente autografo, non rilegato: riporta la parte levata di Lady Macbeth fino alla fine dell'atto IV (manca il Sonnambulismo). Ampiamente interlineato, riporta in blu le battute in inglese della protagonista e in rosso la traduzione in italiano, la pronuncia, l'intonazione. Trascrizione fonetica di alcuni termini, ricostruzioni sintattiche, parafrasi lessicali a margine e istruzioni tecniche per la corretta articolazione dei suoni.
- pli₄**: grande quaderno di lavoro, probabilmente autografo, non rilegato. Analogo a pli₃ e pli₅ per contenuto e supporto.
- pli₅**: grande quaderno di lavoro, probabilmente autografo, non rilegato. Analogo a pli₃ e pli₄ per contenuto e supporto.

3 – TESTIMONI A STAMPA IN ITALIANO CON TRADUZIONE A FRONTE

3A *Sonnambulismo* (1)

SP₅₇: Scène de Sonnambulisme dans Macbeth de Shakspeare. Juée à Paris, au Theatre Impérial Italien, le 6 juin 1857 Paris, Chez Michel Levy Frères [...] 1857. Trad. a fronte in francese; copia senza annotazioni.

SP₆₀: Scène de Sonnambulisme dans Macbeth de Shakspeare. Juée à Paris, au Theatre Impérial Italien, le 6 juin 1857 Paris, Chez Michel Levy Frères, 1860. Traduzione a fronte. Identico a SP₅₇, ma con tagli ms. delle parti liminali.

3B *Tragedia intera* (7)

MM₅₇: Repertorio dramático de la Señora Ristori/ Macbeth, / tragedia en cuatro actos / de Shakspeare, / traducida al italiano / por G. Carcono / y vertida al español por D. José Nuñez de Prado / Re-presentada en el Teatro de la Zarzuela el dia 30 de Setiembre / Por la Compañía Dramática Italiana / Madrid / Imprenta Nacional/1857. Trad. a fronte in spagnolo.

BMM₅₇: Copia di MM₅₇ rilegata insieme ad una traduzione di *Giuditta* (Madrid, José Rodriguez, 57).

MP₆₀: Répertoire de M^{me} A. Ristori / Macbeth / Tragédie / de / Shakspeare / Réduite en quatre actes pour la Compagnie Italienne par un auteur anglais / Traduite en vers italiens / par / Giulio Carcano / Traduction Française du texte italien / par / P. Raymond-Signouret / Paris / Typographie Morris et Compagnie / 64, Rue Amelot, 64/1860. Trad. a fronte in francese.

MPV₆₀: Esemplare di MP₆₀ con annotazioni ms. di Federico Verzura.

MP₆₃: Shakspeare's tragedy / of / Macbeth / adapted expressly for / Adelaide Ristori/ and her dramatic company / The Italian translation / by / Sig. Giulio Carcano / Paris / Printed by Morris and C^o, 64, Amelot Street / 1863. Trad. A fronte in francese, annotazioni a matita.

MN₆₆: Ristori / Macbeth. Frontespizio: Shakspeare's tragedy / of / Macbeth / adapted expressly for / Adelaide Ristori / and her dramatic company / The Italian translation / by / Sig. Giulio Carcano / New York / Sanford, Harroun & Co. Printers, 644 & 644 Broadway, 1866.

MN₇₅: Ristori / Farewell Tour of the World / Macbeth. / New York: / Metropolitan printing and engraving establishment, / Herald building / Broadway and Ann Street / 1877.

MT: Repertoire der Signora Ristori. / Macbeth. / Tragödie in 4 Acten / von / Shakspeare. / Ins Italienische übersetzt / von / G. Carcano. Senza data; due copie.

4 – STAMPE INGLESÌ TRAGEDIA INTERA

MB: Ristori/Macbeth,/ King of Scotland./ A tragedy/ in five acts,/ by William Shakespeare/ Belfast, D. & J. Allen, Printers. S.d.; l'apparato paratestuale e alcuni refusi segnalano la filiazione da ML.

MB₈₄: Ristori/Macbeth,/ King of Scotland./ A tragedy/ in five acts,/ by William Shakespeare/ Belfast, D. & J. Allen, 18, Corporation Street, 1884. Ristampa di MB; la copia conservata non contiene le battute di Lady Macbeth, che sono state ritagliate.

5 – ALTRE STAMPE STRANIERE RILEVANTI

MS: Macbeth / Ein Trauerspiel / von / Shakespeare / Zur Vorstellung auf dem Hoftheater zu Weimar eingerichtet / von / Shiller / Stuttgart und Augsburg / Cotta'scher Verlag / 1855. Con appunti e tagli; un'etichetta interna ne segnala il rivenditore parigino (Friedrich Klincksieck, 11 rue de Lille, Paris).

ML: Macbeth, / King of Scotland. / A Tragedy in five acts / by William Shakespeare / London: Samuel French / Publisher / 89 Strand / New York: Samuel French and Son / publishers, / 38 East 14th street». Riferimento interno alla rappresentazione del 23 settembre 1865 dell'actor-manager Samuel Phelps. La riproduzione integrale della dedica di Charles Kean testimonia la parentela con ML₁. Tre copie di cui una intonsa.

ML₁: Macbeth, / a tragedy / by / William Shakespeare / Thomas Hailes Lacy, Wellington street / Strand / London». Riferimento interno alle rappresentazioni dell'actor-manager Charles Kean (4 e 14/2/1853).

ML₂: Cumberland's British Theatre / Macbeth / A Tragedy / In Five Acts / by / Shakespeare / whit an illustration / and remarks by D__G. / Thomas Hailes Lacy / Theatrical publisher / London. Riferimento interno a diverse rappresentazioni di *Macbeth* (Kean, 1824; Macready, 1827; Warde, 1827).

ML_{pb}: Quaderno con legatura in pelle; le pagine di ML sono alternate a fogli rigati; sono presenti tagli e copiosi appunti sulla messa in scena. Etichetta sulla legatura: «*Elisabeth Queen of England* / Macbeth / Prompt book».

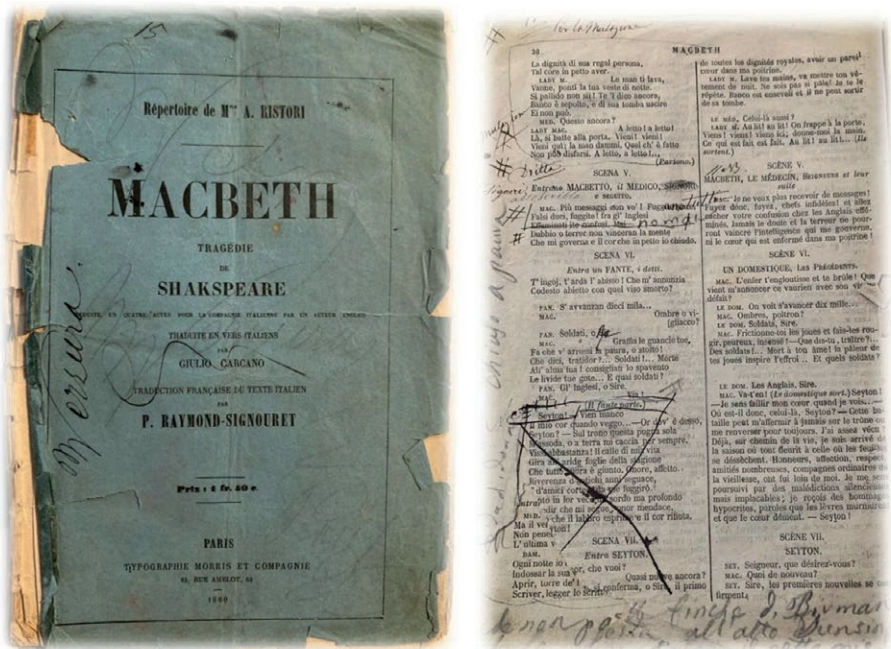


Fig. 1. Frontespizio e pagina interna annotata del copione di scena di Federico Verzura (MPV₆₀) (Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, Fondo Adelaide Ristori).

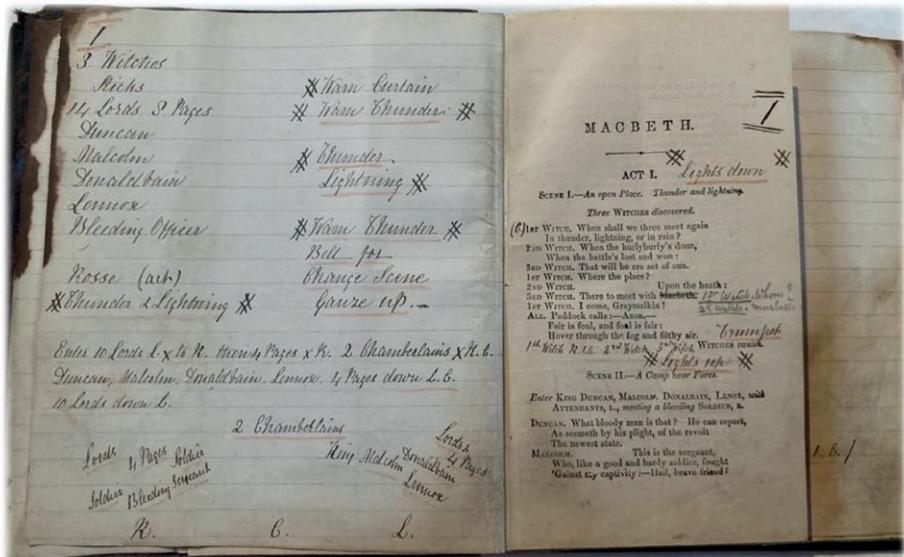


Fig. 2. Pagina interna annotata del prompt book inglese (ML_{pb}) (Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, Fondo Adelaide Ristori).

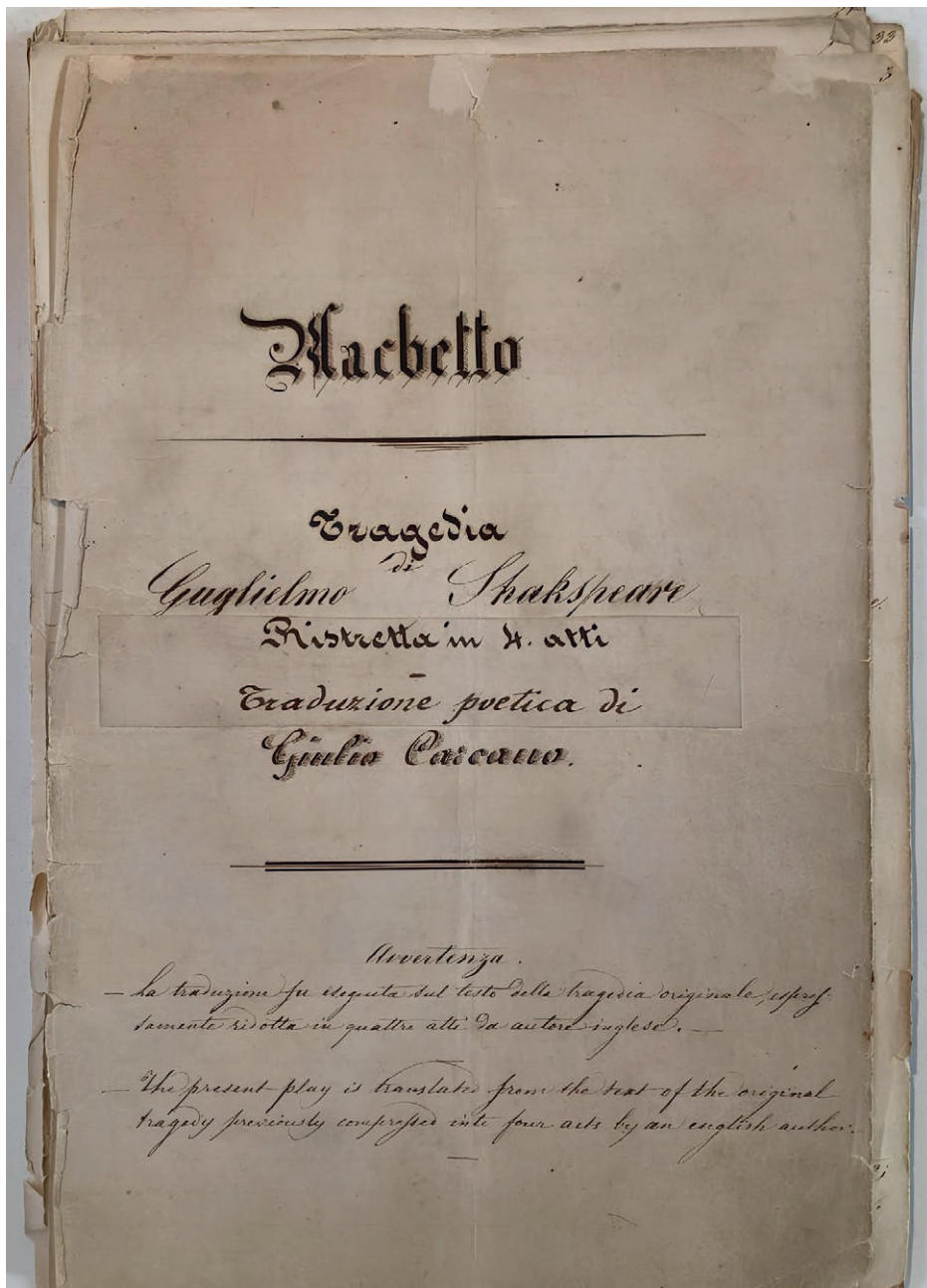


Fig. 3. Frontespizio del *Macbello* di Carcano (m1) (Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, Fondo Adelaide Ristori).



Fig. 4. Parti levate di Macbeth (pm), Lady Macbeth (pl), Rosse (pr), Banco (pb), Duncano (pd) e Prima Strega (psI) (Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, Fondo Adelaide Ristori).

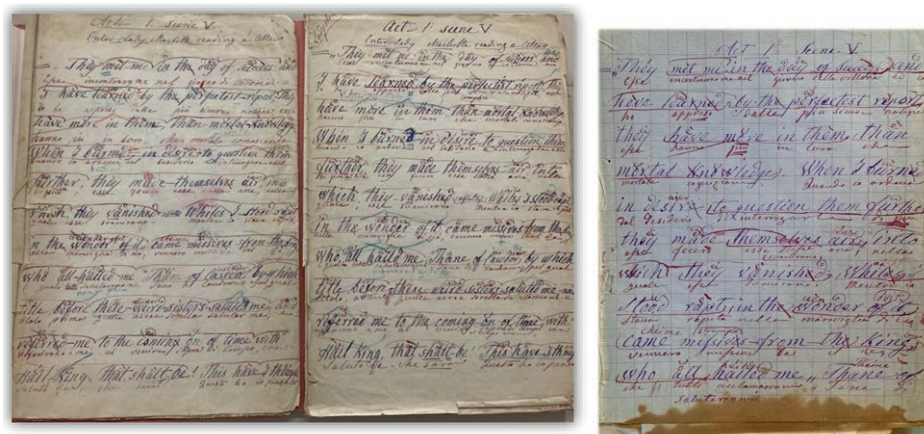


Fig. 5. Raffronto tra le parti levate di Lady Macbeth (inizio della scena 1 5) nelle tre redazioni di pli3, pli4 e pli5, interlineate da identiche annotazioni autografe con traduzione, pronuncia, linee prosodiche e indicazioni vocali (Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, Fondo Adelaide Ristori).

GIACOMO DELLA FERRERA

LA COMPOSIZIONE DI *CAMMA* NEL CARTEGGIO
TRA ADELAIDE RISTORI, GIUSEPPE MONTANELLI E
LAURETTA CIPRIANI PARRA

1. «*Pensa sempre alla tua Camma cioè a me*»: ¹ una tragedia di Montanelli per la Ristori

La corrispondenza tra Adelaide Ristori, Giuseppe Montanelli² e sua moglie Laretta Cipriani Parra³ è testimonianza di una profonda amicizia nonché importante fonte per l'analisi delle strategie e modalità seguite dalla Grande Attrice nella formazione del suo repertorio.⁴ Nelle oltre sessanta lettere, datate tra 1856 e 1861 e conservate tra Genova, Livorno e Firenze,⁵ si discute, infatti, delle traduzioni a opera di Montanelli di due cavalli di battaglia dell'interpre-

1. Lettera di Adelaide Ristori a Giuseppe Montanelli, Peste, 23 novembre 1856, Livorno, Biblioteca Labronica, *Autografoteca Bastogi* (d'ora in poi BL, *Bastogi*).

2. Su Giuseppe Montanelli, v. *Giuseppe Montanelli fra storia e storiografia a 150 anni dalla scomparsa*. Atti del convegno di studi (Fucecchio, 6 ottobre 2012), a cura di S. ROGARI, Firenze, Polistampa, 2013.

3. Su Laretta Cipriani Parra, cfr. C. DEL VIVO, *La moglie creola di Giuseppe Montanelli. Storia di Laretta Cipriani Parra*, Pisa, ETS, 1999.

4. L'epistolario è raccolto e pubblicato da Caterina Del Vivo (*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), la cui analisi, tuttavia, si concentra sulla figura di Laretta Cipriani; il volume è ad ogni modo un importante aiuto nell'analisi della composizione di *Camma*, che si inserisce nel più ampio filone di studi sul rapporto tra Grande Attore e autore e nello specifico su quello tra la Ristori e i drammaturghi che scrivono per lei. Si rimanda, a titolo d'esempio e per affinità di argomento, alla ricerca di Eugenio Buonaccorsi sul carteggio tra l'attrice e Paolo Giacometti per la composizione di *Maria Antonietta*: E. BUONACCORSI, *La 'Maria Antonietta' di Paolo Giacometti nelle lettere dell'autore ad Adelaide Ristori (1867-1868)*, «Bollettino del Museo-Biblioteca dell'attore», iv, 1973, pp. 3-24.

5. Ventinove lettere di Montanelli e della moglie, inviate alla Ristori tra il 1856 e il 1861, sono conservate a Genova al Museo Biblioteca dell'Attore, *Fondo Adelaide Ristori* (di seguito MBA, *Fondo Ristori*); trentaquattro lettere della Ristori, di cui la più recente datata 1867, si trovano invece alla BL, *Bastogi*. Completano ciò che rimane di questo carteggio una lettera dell'attrice e due biglietti di Montanelli dal fondo *Carteggi vari* della Biblioteca nazionale centrale di Firenze (di seguito BNCF, CV).

te, *Medea* di Ernest Legouvé e *Poliuto* di Corneille, e soprattutto della composizione di *Camma*, tragedia scritta appositamente per la Ristori tra il 1856 e il 1857, in scena per la prima volta a Parigi il 23 aprile 1857.

Ci si potrebbe aspettare che la composizione di *Camma*, per lo più discussa tramite missiva, veda come interlocutori principali Montanelli e la Ristori, l'autore e l'attrice; nel fondo del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, però, più di metà della corrispondenza tra i coniugi Montanelli e Adelaide è firmata dalla consorte di lui, Lauretta Cipriani Parra. Tra le due donne passano quasi trent'anni, ma nelle missive discorrono alla pari: la Ristori aggiorna l'amica sulle sue tournées e racconta aneddoti sulla compagnia, mentre Lauretta la tiene informata sui progressi del marito. Accanto a questo, nelle loro lettere si trovano scambi di idee e opinioni, oltre che i nomi di alcuni tra i più importanti protagonisti della società francese e italiana, dai colleghi di Adelaide a grandi autori come Legouvé fino a imprenditori, intellettuali e artisti, tra cui Ary Scheffer, che si occupa dei figurini per i costumi di *Medea*, *Fedra* e *Camma*, e lo storico Henri Martin.⁶ Tutto questo contribuisce a rendere il carteggio, rapido nonostante le grandi distanze, una preziosa finestra sulla società (non solo teatrale) del tempo:

La corrispondenza fra le due donne, una matura per età ed esperienze di vita, l'altra per popolarità e fama professionale, ci accompagna fra la Parigi imperiale e le varie atmosfere dei grandi teatri europei, in un *tourbillon* che anticipa a pieno titolo la *belle époque*. Le due signore si scambiano, da un paese all'altro, dalle città del nord e del sud alla Ville Lumière, commissioni da sbrigare per la degna riuscita degli spettacoli o testi da far perfezionare a Giuseppe Montanelli per ottenere il migliore «effetto» sulla scena. Immagini di trionfi e fanatismi del pubblico, di interminabili e faticosi spostamenti, fra nostalgie dell'Italia, notizie sugli esuli, strapazzi ed entusiasmi.⁷

Nei suoi *Ricordi e studi artistici*, la Ristori parla poco di *Camma*, limitandosi a ricordare come sia stato Montanelli stesso «ad avere in animo di scrivere»⁸ per lei una tragedia in tre atti. È sicuramente il buon esito della traduzione di *Medea* (in scena a Parigi nell'aprile 1856) uno dei motivi che spinge l'attrice, colpita dalla profonda attenzione al testo originale in fase di traduzione, ad accettare la proposta dell'amico. La scelta di Montanelli come autore, comunque, non è dettata unicamente da rispetto e amicizia: la casa del nobile toscano, in

6. Noto storico francese, Martin (1810-1883) è consultato da Montanelli per quel che riguarda le usanze del popolo celta al fine di un maggior realismo nella stesura di *Camma*.

7. *In esilio e sulla scena*, cit., p. 12.

8. A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici* (1887), a cura di A. VALOROSO, Roma, Dino Audino, 2005, p. 68.

quegli anni esiliato a Parigi, è infatti frequentata da figure particolarmente ‘utili’ ai fini non solo della scrittura ma anche della messa in scena, e la Grande Attrice, sempre attenta anche all’aspetto pratico dello spettacolo, non può non averne tenuto conto. Va inoltre considerata l’attenzione che la Ristori pone nei confronti del pubblico che si trova davanti di volta in volta: *Camma* è pensata per la platea parigina, composta almeno in parte da esuli italiani pari a Montanelli, i cui gusti sono a lui ben noti: nessuno più adatto, dunque, per garantire un nuovo successo.

Per il soggetto l’autore si ispira a un brano di Plutarco;⁹ la scelta della vicenda non è legata, come ci si potrebbe aspettare avendo come responsabile Montanelli, a temi patriottici, quanto piuttosto alla possibilità che la storia offre alla Ristori di mostrare tutta la sua abilità nel gioco delle emozioni e dei sentimenti, in tre atti ciascuno caratterizzato da una scena di grande effetto per l’attrice. Nel primo, *Camma*, sacerdotessa galata, scopre dell’assassinio dell’amato Sinato, tetarca di Passinunto, e giura di vendicarlo. Nel secondo, fingendo amore per l’ignoto uccisore, costringe Sinoro, anch’egli innamorato di lei e di cui già sospetta, a rivelarsi come colpevole. Infine, nel terzo, il rito del matrimonio tra i due offre alla donna l’occasione per la sua vendetta, compiuta avvelenando la coppa nuziale da cui entrambi gli sposi bevono; tra gli spasimi del veleno e quelli di gioia, la sacerdotessa si abbandona alla morte.

2. «Ti prego avere a calcolo anche le mie osservazioni minutamente»:¹⁰ la composizione di ‘*Camma*’

Proprio sull’importanza della ricerca della migliore riuscita scenica verte la maggior parte delle lettere relative alla composizione di *Camma*. Probabilmente l’accordo iniziale tra autore e attrice è preso di persona tra l’agosto e il settembre 1856: la Ristori annuncia, infatti, il suo ritorno a Parigi da una tournée in una lettera del 7 agosto, desiderosa che i coniugi Montanelli siano «dei primi cari amici che ci festeggino»,¹¹ e scrive che farà a voce i complimenti a Giuseppe per un suo poema drammatico, *La tentazione*, inviatole dallo stesso il giugno precedente; il primo riferimento diretto a *Camma* è nella successi-

9. Plutarco racconta la storia di *Camma* brevemente nel dialogo *Sull’amore* e più ampiamente ne *Le virtù delle donne*: il brano da quest’ultima opera è riportato, in francese, nella versione a stampa della tragedia, edita a Parigi da Michel Lévy Frères Éditeurs nel 1857 (MBA, Fondo Ristori; l’archivio conserva anche altre stampe, in spagnolo e tedesco, che tuttavia non riportano il testo di Plutarco).

10. Lettera di Adelaide Ristori a Giuseppe Montanelli, Trieste, 3 marzo 1857, BL, *Bastogi*.

11. Lettera di Adelaide Ristori a Lauretta Cipriani Parra, Boulogne, 7 agosto 1856, ivi.

va lettera della Ristori, datata 1° ottobre 1856 e inviata da Bruxelles, in cui l'attrice, lasciata Parigi, scrive: «Non vedo l'ora di ricevere qualche brano di Camma».¹² Una speranza, tuttavia, che la pronta risposta di Lauretta, solo tre giorni dopo, spinge a ridimensionare: Montanelli, infatti, piuttosto che trasmettere scene incomplete, preferisce rimandare l'invio a quando il copione avrà assunto una forma più definita:

Montanelli mi dice di dirti mille affettuose cose e di farti sapere che lavora e che il lavoro progredisce benone, che tu abbia pazienza se per adesso non ti manda nulla! Vuol aver fatto tutto, poi limato bene la tua parte per che non vi siano pericoli di cambiamenti quando la studierai. Dice che è bene che tu abbia l'insieme per poter giudicare del carattere della tua parte e non incorrere il rischio di studiare a caso, che tu sia tranquilla che non te la farà aspettare troppo perché va avanti a gonfie vele.¹³

Tra ottobre e novembre 1856 sono probabilmente andate perse delle lettere, che portavano con sé le primissime stesure della tragedia: intorno a metà novembre, infatti, la Ristori scrive a Montanelli avvisandolo di aver ricevuto il secondo atto, e di essere rimasta stupita dalla metamorfosi che vi ha riscontrato, facendo supporre che abbia già avuto tra le mani una prima versione. È l'inizio di una serie di messaggi riguardanti la nuova tragedia: lungi dall'essere passiva ricevitrice del testo (che, non a caso, è definito «la nostra Camma»),¹⁴ la Ristori è anzi attentissima nella lettura e interviene direttamente con suggerimenti e indicazioni basati sulla sua lunga esperienza sul palcoscenico.

Non si deve pensare, comunque, che l'attrice si limiti a segnalare unicamente le criticità, anzi non trattiene i complimenti quando ritiene che l'autore sia riuscito ottimamente nel rendere suggestiva e d'effetto una scena, come accade con il momento clou del secondo atto: «Bella, superba la scena tra Camma e Sinoro. Superbo il monologo [...]. Che dolcezza v'è nelle comparazioni! Che belle idee! Che bei pensieri!».¹⁵ Simili apprezzamenti sono riservati al «babbo di Camma»¹⁶ dopo la lettura del primo atto, ricevuto dall'attrice i primi giorni del 1857:

12. Lettera di Adelaide Ristori a Lauretta Cipriani Parra, Bruxelles, 1° ottobre 1856, *ivi*.

13. Lettera di Lauretta Cipriani Parra a Adelaide Ristori, Parigi, 4 ottobre 1856, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*.

14. Lettera di Adelaide Ristori a Giuseppe Montanelli, Peste, 23 novembre 1856, BL, *Bastogi*.

15. *Ibid.*

16. Lettera di Lauretta Cipriani Parra a Adelaide Ristori, Parigi, 10 gennaio 1857, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*.

Io sono entusiasta! Imbalsamata! ... Affascinata! Che bella cosa! [...] Poi, che bella forma, che bell'armonia di verso! Che bella poesia – ed in quanto ai sentimenti, alle tinte con le quali ha tratteggiato il personaggio di Camma in quel primo atto, 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 suoni convenienti alle situazioni strazianti di cui è ripiena la tessitura di quel personaggio.¹⁷

Se il primo atto non necessita di molte correzioni, nel secondo la Ristori individua alcuni aspetti su cui intervenire. Il confronto con un copione manoscritto (pur mancante delle prime pagine) e con varie versioni a stampa conservate al Museo Biblioteca dell'Attore permette di constatare che la maggior parte dei suggerimenti dell'attrice trovano effettivo riscontro sul testo definitivo. In primo luogo, la Ristori insiste nel ricordare a Montanelli che la tragedia è sì diretta al pubblico francese, ma che sarà recitata in italiano: se pure lo stile è, a parer suo, «magnifico», Adelaide mostra comunque alcune perplessità su qualche passaggio, troppo «oscuro e duro»¹⁸ per i parigini. Con precisione chirurgica, l'attrice elenca i versi che sarebbe meglio semplificare, suggerendo lei stessa le modifiche.

Altri commenti sono invece indirizzati alla migliore riuscita scenica: innanzitutto la Ristori chiede di eliminare la prolungazione del finale dell'atto, ritenendo che la scena con Dionara, sorella di Sinato e cognata di Camma, «ammazza l'effetto», esprimendosi invece a favore del «verso conciso»¹⁹ affidato alla sacerdotessa dopo la partenza di Sinoro. Ancora, si ricercano le battute più efficaci a valorizzare l'abilità dell'attrice:

Ho bisogno poi che tu mi faccia una posposizione... riguardo l'effetto della voce, la gradazione del sentimento. Allorché nel mio monologo mi fai dire «Oh per anima amante sacrificio / Il più crudel! ... simulerò perfino / A costui... amor! ... etc etc etc» Vorrei dire invece «Simulerò perfino... oh per anima / Amante sacrificio il più crudel! / A costui simulerò amor!». La disposizione della frase sarebbe questa, verseggiata poi come piacesse a te.²⁰

Sempre ai fini di un migliore effetto scenico, la Ristori suggerisce inoltre di trovare «una espressione, un'accentazione piuttosto viva, figurata» per chiudere il suo monologo nell'ottava scena, diversa dal *Cerchin pastura brulicando i ver-*

17. Lettera di Adelaide Ristori a Lauretta Cipriani Parra, Firenze, 4 gennaio 1857, BL, *Bastogi*.

18. Lettera di Adelaide Ristori a Giuseppe Montanelli, Peste, 23 novembre 1856, *ivi*.

19. *Ibid.*

20. *Ibid.*

mi scritto da Montanelli, che l'attrice teme risulterebbe «troppo ributtante».²¹ Ancora al 4 gennaio 1857 questo verso non ha trovato soluzione: Adelaide scrive a Lauretta che la sua parte del secondo atto è ormai copiata, lasciando in bianco solo, appunto, il verso del brulicar di vermi, che le continua ad apparire indigesto: «Se vuole lo dirò, ma non sentendolo, lo dirò male».²² Una buona trovata è, invece, il singolo *Amo* «secco secco» posto alla fine del dialogo con Sinoro, ritenuto particolarmente espressivo e per il quale spera di «trovarvi un bell'effetto».²³

Ancora sul secondo atto è un elenco di correzioni, questa volta inviate da Lauretta per conto di Montanelli, il 10 gennaio 1857; tali modifiche, assieme ad alcune relative al primo atto, probabilmente non riescono a raggiungere la Ristori,²⁴ ma in esse si tiene conto dei precedenti suggerimenti dell'attrice, in particolare quelli relativi alla disposizione dei versi del soliloquio sulla simulazione d'amore e sulla chiusura dell'atto: tagliato il dialogo con Dionara, la scena si chiude con l'uscita di Sinoro e con un'unica battuta di Camma, che nell'elenco di correzioni del gennaio 1857 è «Mostro! Il talamo tuo, sarà l'avello», leggermente modificato poi nella versione finale in «Mostro! Il talamo tuo sarà la tomba», forse sempre per rendere la frase più comprensibile al pubblico francese. Nella stessa lettera trovano finalmente soluzione i tanto odiati versi «Di quel cor nelle latebre più nere / Cerchin pastura brulicando i vermi», sostituiti con «I maledetti resti la bufera / in sempiterno vortice ravvolga»,²⁵ riportati così anche nel copione stampato.

Aspettando il terzo atto, si discute di altri aspetti relativi a *Camma*: da Napoli, il 15 gennaio 1857, la Ristori scrive ai coniugi Montanelli di aver incontrato Pietro Venier, «il primo pittore scenografo che si abbia in Italia»,²⁶ e, pensando di far realizzare a lui le scene per *Camma*, prega Montanelli di farle avere notizie precise sulle situazioni da rappresentare.²⁷ Sempre sull'organizzazione scenica verte parte di una lettera di pochi giorni dopo, in cui la Ristori chiede di stare appresso a Scheffer per i tre costumi che ritiene necessari al

21. Ibid.

22. Lettera di Adelaide Ristori a Lauretta Cipriani Parra, Firenze, 4 gennaio 1857, BL, *Bastogi*.

23. Lettera di Adelaide Ristori a Giuseppe Montanelli, Peste, 23 novembre 1856, ivi.

24. Lettera di Lauretta Cipriani Parra a Adelaide Ristori, Parigi, 10 gennaio 1857, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*.

25. Ibid.

26. Lettera di Adelaide Ristori a Lauretta Cipriani Parra, Napoli, 15 gennaio 1857, BL, *Bastogi*.

27. Venier (1802 [?]-1884) non riuscirà a terminare il lavoro per le scene di *Camma*, che vengono ultimate da Nino Sacchetti (cfr. T. VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una compagnia drammatica dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 195-200).

personaggio. Più interessante è invece l'invito che la Grande Attrice rivolge a Montanelli di «cominciare a far parlare i giornali sul lavoro che sta facendo».²⁸ Nel fare questo, la Ristori dimostra grande capacità organizzativa anche nelle questioni esterne al palcoscenico: sebbene, infatti, rivelare la trama di una nuova tragedia sia contrario al suo solito modo d'agire, l'attrice si rende conto che in questo caso è una mossa giusta e necessaria, proprio perché il testo è pensato in italiano per un uditorio francese. Già con *Medea* si era resa conto che «è indispensabile [...] che il pubblico parigino sia interessato avanti della produzione che deve giudicare»:²⁹ si deve almeno far conoscere «il soggetto, e se non la partitura, almeno l'argomento», in quanto «questo che sarebbe male per un teatro francese, è di sommo interesse per noi, perché è d'uopo facilitargli i mezzi di comprendermi».³⁰ A questo scopo tornano nuovamente utili le conoscenze in ambito letterario e culturale di Montanelli, che dovranno cominciare a parlare del suo lavoro, in attesa dell'arrivo anche della Ristori. La buona riuscita della tragedia è fondamentale per la Grande Attrice: «è d'uopo che la prima rappresentazione sia una solennità»,³¹ scrive nella stessa lettera, e un mese dopo ritorna sull'argomento ricordando a Montanelli «che tanto è l'interesse ch'io ho ad ottenere con te un successo che non mi occupo che di questo lavoro, di questa tua tragedia, che sarà decorata come un ballo dell'opera»,³² con scenografie che arriveranno a costare quasi seimila franchi.

A metà febbraio 1857 la Ristori riceve finalmente l'ultimo atto della tragedia, accolto tuttavia con maggiore freddezza: l'attrice si dichiara delusa, e con linguaggio «forse troppo franco»³³ risponde a Montanelli elencando tutto ciò che ritiene da modificare al fine di una migliore riuscita scenica («perché io possa unitamente a te riportare questa vittoria, è d'uopo che tu mi fornisca le armi»)³⁴. A dover essere rimaneggiato è principalmente il finale, il momento più alto dello spettacolo che per ora appare all'attrice decisamente inadatto: «Comincerò col farti osservare che la mia uscita non prepara punto il pubblico alla catastrofe, troppo immediata è la funzione del nappo, e come tu hai tracciata quella situazione, gli effetti di Camma sono sterilissimi e vi è una gran

28. Lettera di Adelaide Ristori a Lauretta Cipriani Parra, Napoli, 19 gennaio 1857, BL, *Bastogi*.

29. *Ibid.*

30. *Ibid.*

31. *Ibid.*

32. Lettera di Adelaide Ristori a Giuseppe Montanelli, Roma, 19 febbraio 1857, BNCf, CV 421.116.

33. *Ibid.*

34. *Ibid.*

precipitazione».³⁵ In particolare, non è apprezzata la lunghezza del momento della morte, prima della quale la sacerdotessa, in questa stesura dell'atto, si lascerebbe andare a lunghe profezie, elemento che non convince la Ristori, certa per esperienza che una simile scena non potesse in alcun modo suscitare l'effetto sperato:

Come vuoi che un uomo [Sinoro] il quale, già per la sua natura, è molto più vigoroso di una donna, [...] appena libato il veleno, muoja di spasimi atroci, mentre Camma invece seguita a parlare e profetizzare per 20 minuti? e debbo dirti per esperienza che mentre non v'ha cosa forse che produca più effetto in teatro di una morte se questa è breve, non vedo d'altra parte cosa che maggiormente infastidisca, fino quasi a promuovere l'ilarità, di una lunga agonia. Immagina poi con una profezia, che t'assicuro è contro a tutte le possibilità di un effetto teatrale.³⁶

La scena come scritta da Montanelli priva l'attrice dell'effetto generato dal contrasto emotivo tra i dolori causati dal veleno, la soddisfazione di veder morire Sinoro e la gioia all'idea di riunirsi all'amato. La Ristori ricorda all'autore quello che si era concordato in precedenza per il momento della morte di Camma, suggerendogli qualche verso che poi lui avrebbe potuto sviluppare come meglio credesse: la sacerdotessa doveva chiedere ai bardi di intonare un concerto, e man mano sentire aumentare il dolore («Ecco... già sento straziarmi... l'anima»),³⁷ attendendo con una certa impazienza la morte («Ma ancor mi tarda... di morire...»)³⁸ L'attrice chiede quindi all'amico di rivedere l'atto, eliminando le profezie e facendo in modo che «Montanelli autore dimentichi Montanelli politico».³⁹

Riguardo alle scene precedenti, la Ristori suggerisce di inserire un'invettiva di Camma contro Sinoro morente e un confronto tra lei e il bardo Talese: quest'ultimo, infatti, ignaro del piano della sacerdotessa, la dovrebbe rimproverare aspramente, senza che lei possa giustificarsi per non tradirsi, fino a che non fosse Sinoro a prendere le difese della futura sposa: «Più acri saranno le parole del Bardo e più il pubblico s'interesserebbe di Camma. [...] Questa situazione potrebbe offrire a me una bellissima uscita dalla scena, perché contrastata dal dover fingere a Sinoro la soddisfazione che mi vendichi, mentre il

35. Ibid.

36. Ibid.

37. Ibid.

38. Ibid.

39. Ibid. Non rimanendo traccia delle profezie né nel copione manoscritto né in quello stampato, non si sa l'esatto vaticinio; tuttavia, dall'avviso della Ristori a Montanelli di dimenticare l'aspetto politico, riferito esplicitamente alla profezia, si può presupporre che l'argomento della visione della sacerdotessa vergesse proprio su questo ambito.

mio cuore è pieno di affezione per il Bardo, di cui divido i sentimenti». ⁴⁰ La Ristori chiude la lettera pregando Montanelli di tenere a mente i suoi consigli, certamente superiori a quelli di altri non tanto dal punto di vista letterario ma sicuramente per quel che concerne l'effetto della scena, riguardo alla quale l'attrice non teme rivali, soprattutto per quel che «sente» e che si crede «capace di poter fare» ⁴¹ sul palcoscenico.

In realtà, già qualche giorno dopo l'invio, Montanelli, rileggendo la tragedia nella sua completezza, dichiara di sentire il bisogno di «importanti cambiamenti» ⁴² e prega l'attrice di non considerare come definitivo il lavoro inviato. Chiaramente l'atto raggiunge la Ristori prima di questa rettifica, ma poco importa, visto che l'autore accoglie volentieri le correzioni dell'amica: «il tuo linguaggio franco e sincero», scrive, «è quello che desidero. Non si fanno lavori d'arte di sì alta importanza se non facendo e rifacendo». ⁴³ Prosegue poi elencando i cambiamenti attuati, secondo quanto indicatogli dall'attrice, pur con qualche riserva, in particolare sulle profezie di Camma in punto di morte: Montanelli afferma di aver eliminato le interruzioni di Talese e Dionara nel monologo finale della sacerdotessa e di aver «ridotto la profezia e poche visioni di morente», affermando che sopprimerla interamente gli parrebbe «un diminuire la grandezza del personaggio, che fino all'ultimo deve essere manifesta, il suo doppio carattere di donna molto amante e di druidessa molto esaltata»; ⁴⁴ riconosce però che l'ultima parola spetta all'attrice e dichiara che se in momento di prova quella dozzina di versi in più dovesse rovinare l'effetto, fossero anche i versi più belli che avesse mai scritto, li sopprimerebbe «eroicamente». ⁴⁵ Per quel che riguarda il suggerimento della scena con Talese, rivela che già era stata pensata e poi soppressa, quindi non sarà un problema aggiungerla. Più dubbioso è riguardo alle invettive di Camma nei confronti di Sinoro morente, sottolineando che «il gusto cavalleresco francese non le tollera, e ci sarebbe il caso di vedere prendere partito per Sinoro contro Camma»; ⁴⁶ inoltre, a suo parere, far pronunciare crudeli parole di vendetta alla donna la abbasserebbe e sarebbe incoerente con il suo personaggio, autodichiaratasi 'sacerdotessa di

40. Ibid.

41. Ibid.

42. Lettera di Giuseppe Montanelli e Lauro Cipriani Parra a Adelaide Ristori, Parigi, 23 febbraio 1857, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*. La lettera, fondamentale nell'analisi della composizione di Camma, non compare tra quelle pubblicate da Caterina Del Vivo (*In esilio e sulla scena*, cit.).

43. Ibid.

44. Ibid.

45. Ibid.

46. Ibid.

giustizia': «il fondo del carattere di Camma è una estrema dolcezza, è una santa nella religione, e tutta la sua condotta nel primo e nel secondo atto la mostra operante sotto l'ispirazione del dovere». ⁴⁷ Meglio, quindi, limitarsi a qualche breve verso contro Sinoro. ⁴⁸ Montanelli, che si firma come «tuo affettuoso Talese», si dichiara pronto ad accogliere qualsiasi giudizio e commento gli venga rivolto: «Tutto quello che dipenderà da me per apparecchiarti con nuovo e immenso trionfo non sarà risparmiato». ⁴⁹ Nella stessa lettera, Montanelli annuncia all'amica di aver cominciato a presentare il suo lavoro al mondo culturale parigino, come lei gli aveva suggerito di fare, riscuotendo grande fanatismo pure con letture incomplete della tragedia.

A inizio marzo la Ristori, pur dichiarandosi contenta nel sentire dei cambiamenti apportati al terzo atto, non è ancora del tutto soddisfatta, e in una breve lettera prega Montanelli di tenere a mente minutamente le sue osservazioni, visto che su di esse ha già quasi formato i suoi «effetti». ⁵⁰ Insiste inoltre ancora sulla scena della morte di Camma: pur riconoscendo che nella leggenda la sacerdotessa sopravvive un giorno intero a Sinoro, l'attrice ricorda all'autore che «sulla scena bisogna ravvicinarsi più che si puole alla verosimiglianza». ⁵¹ La Ristori mette in guardia Montanelli anche sulla sua decisione di non far morire in scena Sinoro, in quanto Camma deve essere sicura della morte del suo nemico. La buona riuscita della scena finale è talmente fondamentale per Adelaide che nelle poche righe dedicate alla composizione della tragedia nei suoi *Ricordi* non manca un significativo e divertente aneddoto proprio sulla questione della morte del suo personaggio:

Siccome Montanelli, mano a mano mi spediva la parte già composta della tragedia, per sottometterla al mio giudizio, trovai che la morte della protagonista era assai prolungata, che mi si faceva parlar troppo! Tutta piena di questa idea, avrei voluto comunicarla al mio amico colla rapidità del lampo. In fretta e furia decisi di telegrafargli in questi termini: «Dimentichi che ho fretta di morire, e che in presenza del cadavere della vittima, con cui ho diviso il veleno, non debbo parlare eternamente». Può

47. Ibid.

48. Una breve invettiva, nelle ultime battute di Camma rivolte a Sinoro, compare nel copione manoscritto conservato al Museo Biblioteca dell'Attore di Genova; questi versi sono però sbarrati a matita (con un «no» a lato) e non si trovano invece nella versione a stampa. Probabilmente Montanelli era effettivamente venuto incontro all'attrice riguardo alla sua richiesta di un'invettiva contro il morente, poi ritenuta eccessiva ed eliminata, a favore di parole meno dure e un semplice *Muori* finale.

49. Lettera di Giuseppe Montanelli e Lauretta Cipriani Parra a Adelaide Ristori, Parigi, 23 febbraio 1857, BMA, *Fondo Ristori*, *Corrispondenza*.

50. Lettera di Adelaide Ristori a Giuseppe Montanelli, Trieste, 3 marzo 1857, BL, *Bastogi*.

51. Ibid.

ognuno immaginare come questo dispaccio, diretto a persona ben nota per gli avvenimenti politici del giorno, meravigliasse e mettesse in sospetto il telegrafista; come questi si affrettasse a trasmettere il dispaccio al ministero, e quale ridicola figura gli toccasse soffrire di poi!⁵²

Finalmente, il 12 marzo 1857, Montanelli invia alla Ristori il terzo atto con tutte le correzioni. In particolare, trova infine soluzione lo spinoso problema delle profezie che tanto si è discusso nelle lettere precedenti, e a cedere è, ovviamente, l'autore: «Facendo morire come ho scelto Sinoro sulla scena, era ben necessario che tra la sua morte e quella di Camma non ci fosse differenza che di pochi minuti. Quindi ho soppresso la profezia».⁵³ Dopotutto, è lo stesso Montanelli che afferma senza mezze misure che «quel che mi preme è che tu lo senta, e lo trovi di tua soddisfazione».⁵⁴ Proseguono le letture della tragedia, e aumenta la sicurezza sulla buona riuscita del testo: «Ho veduto piangere letto da me che non sono te»,⁵⁵ afferma Montanelli. La risposta della Ristori, di soli tre giorni dopo, è concisa ma chiara: «Contenta, contentissima – contentona – arci che contenta! Bravo, bravo, immenso».⁵⁶

Adelaide si trova a Vienna, e il suo ritorno a Parigi è previsto per il 27 di marzo: attrice e autore si scambiano quindi le ultime lettere prima del debutto della tragedia, con Laretta che torna a fare da tramite. È lei a informare l'amica dell'interesse che già *Camma* suscita alla sola lettura:

Tutta Parigi ne parla con lodi inusitate. Dicono che è una cosa nuova ma che la scena della dissimulazione del secondo atto è una cosa tanto nuova nella letteratura drammatica che non è che pensando a te che poteva venire in testa di farla e che non ci sei che te che la puoi fare, e nessun'altra tragica – di quante ve ne sono al mondo. [...] [Pier Angelo] Fiorentino e altri dicono che vi sono tutti gli effetti della Fedra, [...] che hai da far dimenticare tutte le Rachel possibili.⁵⁷

L'ultimo commento della Ristori sulla tragedia è una veloce missiva precedente di poco il suo ritorno in Francia, in cui, dopo aver lodato Montanelli per il preventivo successo, lo implora di non cambiare l'andamento della scena tra Camma e Talese nel primo atto, a cui l'autore aveva rimesso mano, affer-

52. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, cit., pp. 69-70.

53. Lettera di Giuseppe Montanelli a Adelaide Ristori, Parigi, 12 marzo 1857, BMA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*.

54. Ibid.

55. Ibid.

56. Lettera di Adelaide Ristori a Giuseppe Montanelli, Vienna, 15 marzo 1857, BL, *Bastogi*.

57. Lettera di Laretta Cipriani Parra a Adelaide Ristori, Parigi, 19 marzo 1857, BMA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*.

mando di averla già «così ben figurata»⁵⁸ da non ritrovarsi nella nuova versione. Sono invece accolti con piacere i cambiamenti alla scena del secondo atto con Sinoro, che risulta «più dignitosa [...], meno ipocrita, meno sforzata».⁵⁹ Con il ritorno della Ristori a Parigi, è facile immaginare che gli ultimi aggiustamenti, anche per quel che riguarda la messinscena, siano stati fatti a voce. *Camma* debutta a Parigi, al Théâtre des Italiens, il 23 aprile 1857.

3. «Qui poi non si fa che parlare di *Camma*»:⁶⁰ gli esiti della tragedia

Camma riscuote a Parigi lodi quasi incondizionate: ovviamente i più grandi elogi sono dedicati alla recitazione della Grande Attrice, che è inutile riportare; più interessante è il giudizio della stampa parigina sulla composizione di Montanelli, apprezzata innanzitutto per il suo lirismo, a cui contribuisce la musicalità della lingua italiana:

Camma est une tragédie qui offre un puissant intérêt, malgré la simplicité de l'action. M. Montanelli ne procède pas à la façon des tragiques français; son œuvre est empreinte d'un bout à l'autre d'un lyrisme familier au génie italien.⁶¹

On a dit que la langue italienne était une musique; c'est en écoutant des vers comme ceux de Montanelli qu'on se rend compte de la vérité de cette comparaison. Le vers de Montanelli n'est pas seulement mélodieux, il renferme une pensée dans son harmonie, un sentiment énergique et male dans sa douleur.⁶²

Se pure l'azione nella tragedia sia quasi nulla, il suo valore, secondo la stampa francese, è da trovarsi nelle situazioni e in un ruolo «taillé, copié, modelé» sulla Ristori, che le si addice «comme la draperie mouillée des sculpteurs va au corps dont elle empreint la beauté»⁶³ e che si arriva a definire «le plus beau peut-être de tous ceux que M^{me} Ristori a créées à Paris»,⁶⁴ a scapito di quello di Medea. Particolarmente applaudite sono, come era da immaginarsi, la scena

58. Lettera di Adelaide Ristori a Giuseppe Montanelli, Vienna, 23 marzo 1857, BL, *Bastogi*.

59. *Ibid.*

60. Lettera di Adelaide Ristori a Giuseppe Montanelli, Verona, 24 settembre 1858, BL, *Bastogi*.

61. E. ABRAHAM, *Théâtre impérial italien*, «L'entr'acte», 25 avril 1857.

62. T. DELORD, *Revue dramatique*, «Le Charivari», 27 avril 1857.

63. P. DE SAINT-VICTOR, *Théâtres*, «Feuilleton de la presse», 26 avril 1857.

64. DELORD, *Revue dramatique*, cit.

con Sinoro del secondo atto, ritenuta «une de plus belles chocs du théâtre»⁶⁵ e il finale, «un chef-d'oeuvre de passion et d'éloquence».⁶⁶

Le lodi, comunque, non sono rivolte alla sola Ristori: attrice e autore appaiono assieme sul palcoscenico a ricevere gli applausi del pubblico, che riconosce all'esule italiano l'alloro di poeta drammatico:

M. Montanelli qui, comme on sait, a traduit pour Mme Ristori la Médée de M. Legouvé, n'est pas seulement un littérateur érudit et un versificateur élégant, il est poète, et il vient d'en offrir au public parisien une preuve éclatante par sa tragédie de Camma.⁶⁷

Camma est une tragédie, et toute nouvelle, écrite en l'honneur de la première tragédienne du monde, écrite par un historien, par un politique, un jurisconsulte, un proscrit, un exilé. [...] L'exil a révélé à ce galant homme la poésie et le drame qui dormaient au fond de son ame; l'exil a donné l'éveil à tant de qualités toutes-puissantes qui font qu'un homme a le droit de parler à ses semblables du haut d'un théâtre, et qui font que cet homme est écouté, suivi, admiré, applaudi.⁶⁸

Camma viene rappresentata a Parigi quattordici volte, con un incasso medio di cinquemila franchi. Fuori dalla Francia i successi sono più tiepidi, nonostante nelle lettere inviate ai Montanelli la Ristori riporti sempre di aver recitato la tragedia riscuotendo «il solito esito felice»;⁶⁹ è lo stesso Giuliano Capranica ad avvertire Panfilo Ballanti di compiere una censura preventiva delle critiche da Londra prima di inviarne notizia all'autore.⁷⁰ Dopo l'Inghilterra la compagnia va in Spagna, dove invece *Camma* genera fanatismi: tale trionfo, comunque, è più legato all'attrice che non al valore del testo.

In Italia, dove la tragedia arriva solo nell'agosto 1858, i giudizi sono positivi, anche se quasi tutti i critici concordano nell'identificare il vero valore della rappresentazione nell'interpretazione piuttosto che nel testo; a Montanelli viene fatto notare che, più che una tragedia, la sua opera sia «una raccolta di bellissime scene liriche».⁷¹ In Francia, i recensori, pur riconoscendo i meriti della Ristori, ritenevano che la tragedia di Montanelli fosse degna di pregio in sé:

65. T. ANNE, *Théâtre impérial italien*, «Le messenger des théâtres et des arts», 26 avril 1857.

66. ABRAHAM, *Théâtre impérial italien*, cit.

67. Ibid.

68. *La semaine dramatique*, «Feuilleton du journal des débats», 27 avril 1857.

69. Lettera di Adelaide Ristori a Giuseppe Montanelli, Firenze, 4 dicembre 1858, BL, *Bastogi*.

70. Lettera di Giuliano Capranica a Panfilo Ballanti, Londra, 16 giugno 1857, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*.

71. G. SANGIORGI, *Adelaide Ristori al Teatro del Corso di Bologna l'autunno 1858*, «L'Arpa», 5 ottobre 1858.

Et, par une rare exception, cette tragédie, composée pour une actrice, reste sans elle une grande et belle oeuvre. Ce n'est pas l'idole creuse qui n'est plus rien, dès que la prêtresse qui la fait parler s'en est retirée: c'est la statue belle par elle-même, dont le marbre n'a pas besoin d'être animé pour nous émouvoir.⁷²

In Italia, i bei versi di Montanelli da soli non sono considerati sufficienti: per vivificare «la lettera morta» serve

un secondo poeta che con la voce, coi toni, con gli occhi, col gesto, coll'atteggiarsi di tutta la persona ci parlasse all'anima il linguaggio scritto, e ne creasse il personaggio vivente della fatidica Druidessa; e questo secondo poeta fu appunto ADELAIDE RISTORI.⁷³

Per merito dell'autore o dell'interprete, *Camma* è comunque applaudita; la tragedia rimane nel repertorio della Ristori fino al 1874, sebbene la maggior parte delle repliche si concentri nei tre anni successivi al suo debutto, e in tutto è messa in scena settantasei volte. La Grande Attrice, comunque, pur dichiarandosi soddisfatta della buona riuscita dello spettacolo, non chiederà più a Montanelli di scrivere per lei, limitandosi ad affidargli un'altra traduzione, quella del *Poliuto* di Corneille, seguita con la solita attenzione da parte dell'attrice; in una lettera all'amico Carlo Balboni, infatti, Adelaide scrive: «Montanelli ha compreso con Camma l'immensa difficoltà di comporre e d'interessare un pubblico, e persuasa che un secondo sforzo non potrebbe essere coronato d'un buon successo non l'ho spronato a scrivermi qualche cosa... anzi tutto il contrario».⁷⁴

Con il ritorno di Montanelli in Italia e la conseguente ripresa degli impegni politici, nel 1859, e la successiva partenza della Ristori per le tournées in Russia e poi in America, le lettere si fanno più rare. Anche dopo la morte di Montanelli, nel 1862, comunque, Adelaide e Laretta continuano, seppur meno di prima, a scriversi, memori della grande amicizia che le legava negli anni dell'esilio parigino dei due coniugi e da cui è nata *Camma*.

72. DE SAINT-VICTOR, *Théâtres*, cit.

73. *Appendice. Teatro Reale*, «Gazzetta di Parma», 19 ottobre 1858.

74. Lettera di Adelaide Ristori a Carlo Balboni, Londra, 19 aprile 1858, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*.

MARIAGABRIELLA CAMBIAGHI

ADELAIDE RISTORI ED ERNEST LEGOUVÉ. LA VIA FRANCESE ALLA CARRIERA INTERNAZIONALE

Non è certo un caso che quasi tutti gli articoli consuntivi della carriera di Adelaide Ristori, comparsi sulla stampa italiana e francese dopo il suo ritiro dalle scene,¹ riservino una menzione particolare a Ernest Legouvé, romanziere, saggista e autore drammatico, diventato nel 1855 membro dell'Académie Française, giacché la sua collaborazione con l'attrice emerge tra le altre per una risonanza internazionale che la rende unica e degna di un'indagine specifica. A tale proposito, le carte del *Fondo Ristori* conservato presso il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova² si rivelano un prezioso serbatoio di informazioni per ricostruire il rapporto tra i due, la cui conoscenza risale al 1855³ e si estende, pur con lunghe pause, fino alla morte di Legouvé nel 1903. Questo studio muove dall'analisi del carteggio e dall'esame di materiali di diverse tipologie (copioni, parti levate, appunti, lettere, recensioni), messi a confronto con vari contributi critici,⁴ al fine di ricostruire i tratti di un processo creativo condi-

1. Si tratta degli articoli apparsi nel 1902, in occasione dell'ottantesimo compleanno della marchesa, e dei necrologi del 1906. Fra i tanti, la figura di Legouvé emerge in *Per la morte di Adelaide Ristori*, «Corriere della Sera», 11 ottobre 1906 e PES [pseud. di Enrico Polese Santarnecchi], *Adelaide Ristori*, «L'arte drammatica», xxxv, 13 ottobre 1906, 47-48; mentre in Francia a ricordare la collaborazione sono i necrologi, fra cui cfr. *Adelaide Ristori*, «Journal des débats», 11 ottobre 1906 e R. SAINTE MARIE, *La Ristori*, «Le siècle», 11 ottobre 1906.

2. D'ora innanzi il fondo sarà indicato con la sigla MBA, *Fondo Ristori*, seguito dalla specifica del documento. Desidero qui ringraziare il dottor Gian Domenico Ricaldone per la disponibilità e la preziosa assistenza assicuratemi durante tutte le fasi della mia ricerca.

3. Ristori stessa ricorda il primo incontro, avvenuto a Parigi nel maggio 1855, con Legouvé ed Eugène Scribe, autori di *Adriana Lecouvreur*, portata al successo da Mlle Rachel nel 1849, ma interpretata anche dall'attrice (Cfr. A. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, Torino-Napoli, Roux & C., 1887, p. 232).

4. La bibliografia critica sul rapporto Legouvé-Ristori è incentrata sulla realizzazione scenica della tragedia *Médée*, sulla quale sono da vedere, tra gli studi più recenti, L. MARIANI, *Rachel, Ristori, Pezzana e la Médée de Legouvé*, in *Réécritures de Médée*, édit par N. SETTI, Saint Denis, Université Paris 8, 2007, pp. 121-137 e F. PUCCIO, *Medea sulla scena moderna. La tragedia*

viso tra attrice e autore, che raggiunge, soprattutto tra gli anni 1856 e 1861, esiti di indubbia originalità.

Come è noto, il sodalizio inizia con la messinscena di *Medea* nel 1856, momento in cui si avvia anche la corrispondenza epistolare: la lettura del gruppo di lettere dedicate alla tragedia⁵ trasmette l'impressione di un rapporto avviato al contempo per ragioni artistiche e per strategie commerciali, e sostenuto dalla convinzione di un vantaggio reciproco, sia per il drammaturgo, che avrebbe potuto promuovere la sua produzione come autore singolo, sia per l'attrice, che aveva bisogno di consolidare la sua fama presso un pubblico straniero. La principale aspirazione comune è, infatti, quella della promozione di un nuovo modello di *tragédienne* presso la critica e il pubblico parigino, ritenuti da entrambi gli elementi decisivi per vincere la sfida di un'eccellenza interpretativa, centrata sulla dizione e sulla perfetta pronuncia francese più che sull'eloquenza del gesto e delle pose sceniche, aprendo a entrambi nuovi orizzonti per l'affermazione in campo internazionale.

1. *Il caso Béatrix*

Proprio in tale prospettiva risulta interessante esaminare l'elaborazione dello spettacolo *Béatrix ou la Madone de l'Art*, debuttato a Parigi il 25 marzo 1861, che porta Ristori a recitare in francese per la prima volta nella sua carriera. Il testo è scritto da Legouvé sulle misure interpretative dell'attrice, convinta dall'autore ad accettare la sfida di declinare la sua recitazione in una lingua diversa, presentandola alla platea forse più esigente⁶ che si potesse immaginare al tempo.

Già all'inizio del 1860, il drammaturgo aveva tentato di convertire l'arte di Adelaide alla declamazione francese e aveva ottenuto un primo risultato, persuadendo l'artista a recitare alcune stanze poetiche da lui composte per la serata in onore di Racine, realizzata alla Comédie-Française in aprile e coronata da esito felice: di lì – come scrive la stessa Ristori – «Legouvé non era guarito dalla sua fissazione di farmi recitare in francese; anzi, uomo dei gran-

di Ernest Legouvé nell'allestimento parigino di Adelaide Ristori, «Drammaturgia», xx / n.s. 10, 2023, pp. 109-122.

5. Le lettere su *Medea*, conservate presso il MBA, sono state pubblicate da R. GALLI PELLEGRINI, *Lettere inedite di Ernest Legouvé ad Adelaide Ristori*, «Teatro Archivio», 1979, 1, pp. 11-23.

6. Sui rapporti dell'attrice con il pubblico parigino è da vedere C. FRIGAU MANNING, *Adelaide Ristori, bandiera di pace du Risorgimento? Le public parisien face à Francesca da Rimini et Pia de' Tolomei*, in *L'Histoire derrière le rideau. Écritures scéniques des luttes du Risorgimento*, a cura di F. DECROISSETTE, Rennes, PUR, 2013, pp. 199-214.

di espedienti, faceva suo pro di tutti i mezzi atti a convincermi»,⁷ fra i quali la composizione di un dramma costruito sulle sue misure artistiche. Il lavoro di Legouvé muove dal suo omonimo romanzo, pubblicato a puntate su «Le Siècle» e poi in volume,⁸ trasformato rapidamente in una pièce di cinque atti, al centro del quale si staglia la vicenda della protagonista Béatrix, attrice professionista di origine italiana, divisa tra la fedeltà alla vocazione artistica e la passione sentimentale. Ospite in una piccola corte tedesca, la giovane deve interpretare uno spettacolo che prevede due pezzi di bravura: un monologo tragico e la scena conclusiva di *Romeo e Giulietta*, per recitare la quale le viene proposto come partner il principe cadetto Frédéric, attore filodrammatico. Béatrix riconosce in lui il giovane sconosciuto che in passato le ha fatto provare brividi d'amore e la scena offre ai due l'occasione di manifestare i loro sentimenti. Tuttavia, terminata la recita e appresa la notizia dell'abdicazione del primogenito che apre al principe l'ascesa al trono, la fanciulla si fa dignitosamente da parte e si allontana dal regno, lasciando l'innamorato addolorato, ma libero di affrontare il suo destino di successione dinastica.

Il dramma è progettato per mettere in luce i valori morali dell'arte teatrale, di cui Ristori era paladina da anni, e, al contempo, offrirle un efficace banco di prova per il suo talento. Gli inserti di teatro nel teatro previsti nel quarto atto, infatti, costituiscono le basi per due saggi di bravura interpretativa, prima con il monologo degli addii dalla *Giovanna d'Arco* di Schiller, poi con la scena finale di *Romeo e Giulietta* da Shakespeare, qui impostata come un dialogo da *mise en abîme*, visto che Béatrix recita con il principe di cui è innamorata. In questo senso, la struttura del testo di Legouvé ricalca il modello di *Adriana Lecouvreur*, tanto che la critica francese giudica Béatrix una sorta di sorella minore di Adriana, parte peraltro già affrontata dalla nostra attrice.⁹

Di *Béatrix* sono conservati nel *Fondo Ristori* del Museo Biblioteca dell'Atteore diversi materiali che permettono di ricostruire le fasi di elaborazione del personaggio da parte di un'insolita Ristori diretta dall'autore: in questo caso, il testo da recitare interamente in francese richiede un continuo supporto di Legouvé, sia come maestro di dizione e di fonetica,¹⁰ sia come supervisore

7. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 77.

8. Cfr. E. LEGOUVÉ, *Béatrix ou la Madone de l'Art*, Paris, Hachette, 1860.

9. Su tale interpretazione ristoriana e sui rapporti con la Béatrix di Legouvé cfr. 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, e M. ZACCARIA, *Celebrità e metateatro: 'Adriana Lecouvreur' per Adelaide Ristori*, «Drammaturgia», xx / n.s. 10, 2023, pp. 123-133.

10. Si ricordi al proposito che Legouvé era specialista di dizione, oratoria e dell'arte della lettura pubblica, ambito al quale dedicò diverse opere teoriche, quali le raccolte di saggi

interpretativo della parte fino al temuto debutto parigino. Il testo è riportato in due copioni completi,¹¹ ma soprattutto in tre parti levate di *Béatrix*,¹² di cui una con indicazioni autografe della stessa Ristori relative alle fasi di prova.¹³ Quest'ultimo manoscritto, messo a confronto con la corrispondenza di Legouvé relativa al periodo,¹⁴ permette di entrare all'interno del laboratorio costruttivo della parte, esaminandone dapprima le fasi di apprendimento linguistico, poi la resa espressiva attraverso una parallela partitura mimico-gestuale, fino alla verifica della prova in scena.

2. La corrispondenza come cronistoria delle prove

La corrispondenza dell'estate 1860 definisce i ruoli dell'autore-direttore e dell'attrice-allieva nella preparazione dello spettacolo: l'intero *corpus* testimonia che la maggiore preoccupazione di Legouvé è sin dall'inizio rivolta alla resa fonetica, espressa dalla continua richiesta che l'artista italiana perfezioni la dizione e la fluenza del francese, ancor prima di affrontare lo studio del testo.

Il 10 giugno 1860 Legouvé sta ancora ultimando il primo atto della pièce, ma scrive a François Soubiranne, impresario della Ristori per la tournée nei Paesi Bassi: «Veuillez dir<e> à Madame Ristori que je travaille pour elle et que d'ici à 8 jours, elle aura son premier acte. Souciez qu'elle lis<e>tous les

Conférences parisiennes (Paris, Hetzel, 1872) e *L'art de la lecture* (Paris, Hetzel, 1877).

11. Si tratta di due copioni a stampa: E. LEGOUVÉ, *Béatrix ou La Madone de l'Art. Comédie en cinq actes en prose*, Paris, Michel Lévy Frères, 1861 (MBA, Fondo Ristori, Copioni, fasc. 93 e 94). Pubblicati circa un mese dopo la prima parigina, sono presumibilmente i copioni del suggeritore, come inducono a pensare i segni a matita (non autografi della Ristori) che indicano ingressi e uscite di scena e gli interventi musicali, usati rispettivamente per la tournée dello spettacolo nell'estate 1861 e la successiva ripresa al Théâtre du Vaudeville nel 1865.

12. Sono pervenute tre parti levate di *Béatrix*: la prima (fasc. 92 della serie *Copioni*), è un manoscritto rilegato in cartoncino azzurro, senza annotazioni, con carte numerate per atto e suddiviso in quattro atti: si tratta presumibilmente della parte utilizzata per la ripresa dello spettacolo nel 1865, che si presentava diviso in quattro atti. La seconda (fasc. 114) è un manoscritto composto di fascicoli corrispondenti agli atti, con notazioni didascaliche in penna rossa (di pugno della Ristori), usato probabilmente come materiale di studio intermedio per l'apprendimento della parte nel 1861. La terza (fasc. 130) è il manoscritto sul quale si è svolta la presente analisi.

13. MBA, Fondo Ristori, *Copioni*, fasc. 130.

14. Le lettere autografe di Legouvé, interamente inedite, sono dieci, comprese tra il 16 giugno 1860 e il 15 febbraio 1861, cui vanno aggiunte due lettere dettate dall'autore, ma scritte dalla figlia Marie Legouvé Desvallières (2 luglio e 6 settembre 1860). Per la trascrizione ho adottato un criterio conservativo, intervenendo solo per regolarizzare secondo l'uso moderno gli accenti, l'oscillazione maiuscole-minuscole e la punteggiatura.

jours, tout haut».¹⁵ Qualche settimana dopo, il medesimo appello è inviato direttamente all'attrice, in un *post scriptum* alla fine della lettera del 16 giugno, in cui Legouvé parla per la prima volta di un progetto comune per la riuscita di «notre pièce»¹⁶. Lo studio della lingua francese inizia, dunque, prima della consegna del copione: la lettera del 24 luglio 1860 informa Adelaide che l'autore ha «fini la pièce. Il faut maintenant la recopier. J'aurais programmé d'aller passer avec vous cinq jours à Vesbaden»: ¹⁷ la decisione fondamentale è l'incontro in persona per l'avvio delle prove in presenza, che effettivamente avviene a Wiesbaden dal 31 luglio al 4 agosto 1860. Lo ricorda anche l'attrice nei suoi *Ricordi e Studi artistici*, dichiarando che «Legouvé mi propose di raggiungermi in un viaggio che stavamo per intraprendere lungo il Reno. Fu un lungo provare da mattina a sera. Egli approfittava di ogni istante per inculcarmi la parte e vincere in me le difficoltà della pronunzia».¹⁸ Il lavoro e la fatica di quei giorni sono persino sottolineati con più forza nella versione francese del volume,¹⁹ che prevede un'aggiunta con indicazione della pluralità dei luoghi delle prove, continuate anche durante i trasferimenti su diversi mezzi di trasporto.

Comincia qui una fase direttiva che Legouvé dedica alla Ristori, secondo una prassi che era già diffusa in Francia, ma quasi sconosciuta in Italia, con un autore che si assume il compito di sovrintendere a tutte le fasi dell'allestimento, e che qui associa anche quello di maestro di dizione e di intonazione di un'artista ormai conclamata, ma incerta in una lingua diversa dalla propria. In un suo saggio della fine degli anni Settanta, Legouvé ricorda questa fase e svela le modalità di elaborazione della parte, che trovano conferma anche nei documenti, soprattutto laddove scrive:

Je fis écrire le rôle de Béatrix en caractères très gros, très noirs, très espacés, et je couvris ces caractères de trois espèces de lignes à l'encre rouges, les uns transversaux, les autres longitudinaux, les autres posés au-dessus des syllabes.²⁰

15. Lettera di Ernest Legouvé a M. Soubiranne, Parigi, 10 giugno 1860, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*, n. 19. La data è tratta dal timbro di spedizione.

16. Lettera con data postale del 16 giugno 1860, *ivi*, n. 47. Il *post scriptum* recita: «Lisez-vous tous les jours tout haut le français?».

17. Lettera del 24 luglio 1860, *ivi*, n. 74.

18. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 78.

19. «Pour faciliter l'exécution de notre plan, Legouvé m'offrit de me rejoindre dans un voyage que nous faisons sur le Rhin. Ce fut une répétition continue du matin au soir. En wagon, en bateau à vapeur, il profitait de chaque instant libre pour me faire pénétrer mon rôle et vaincre les difficultés de ma prononciation» (A. RISTORI, *Etudes et Souvenirs*, Paris, Ollendorf, 1887, pp. 250-251).

20. LEGOUVÉ, *L'art de la lecture*, cit., p. 12.

Questa parte, scritta a caratteri molto grandi e molto neri, con linee a spaziatura ampia, può essere, a mio avviso, identificata nella parte levata di *Béatrix* del fascicolo 130: il documento è caratterizzato da una meticolosa segnatura a inchiostro rosso dei segni fonetici che aiutano la pronuncia francese da parte di una madrelingua italiana, ed è inoltre preceduto da una dedica autografa di Legouvé, di buon auspicio per la riuscita del progetto: «je voudrai m'associer à quelqu'une des belles œuvres que vous alliez faire ici! Notre peuple, voyant mes bienfaits à côté des vôtres, se plairait peut-être».²¹

3. *Il lavoro sul primo atto*

Alla fine del luglio 1860 Ristori ha già in mano da quasi un mese²² il primo atto, forse il più complesso per la veste linguistica, visto che le scene 7 e 8, scritte in prosa, prevedono lunghe tirate di Béatrix con riflessioni sull'arte teatrale. Su questa porzione di testo si concentrano le prove, come ben attesta la parte levata, che contiene numerosissime notazioni di pronuncia, apportate a matita rossa in modo assai meticoloso: le carte contengono, ad esempio, una sistematica cassatura delle vocali finali segnate da un segno obliquo, mentre segni di lunetta posti sopra il testo indicano l'assimilazione dei gruppi vocalici, e altri segni posti sotto la riga la necessità di fare delle *liaisons* tra una parola e l'altra (fig. 1).²³ La nostra Ristori è quindi una discente francese attenta alla corretta pronuncia, alla cadenza recitativa e alla conquista di una precisa inflessione; anche in questo caso il copione registra la ricerca di particolari intonazioni e di un efficace ritmo, con la sottolineatura di una sillaba o di una parola chiave, in cui la matita rossa segna il punto dove la voce deve insistere. L'attrice ricorda, in particolare, che Legouvé «Spiegò un'arte infinita a diminuire in me quegli erre serrati italiani, che sono per la nostra lingua un elemento di espressione e di energia».²⁴

Le difficoltà nella modulazione della consonante vibrante e della desinenza degli imperfetti francesi sono, d'altronde, testimoniate anche da un altro

21. MBA, *Fondo Ristori, Copioni*, fasc. 130, c. 2. La grafia della dedica comparata a quella delle lettere permette l'attribuzione a Legouvé, mentre il testo del resto del manoscritto è redatto da altra mano in grafia più grande e di chiara lettura.

22. Lo attesta la lettera di Ernest Legouvé a François Soubiranne del 28 giugno 1860 (MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*, n. 6696): «je vais copier, ce qui est très long, le texte du premier acte, et je vous l'enverrai vers le 3 juillet».

23. MBA, *Fondo Ristori, Copioni*, fasc. 130. Per non fare che qualche esempio dalle prime carte, si veda: tout_heureux (c. 6); donnent(c. 7); gardéz (c.7); saüvage (c. 8).

24. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit. p. 78.

documento relativo a questa fase di lavoro. Si tratta di un curioso taccuino di appunti che l'attrice crea a supporto del suo apprendimento linguistico: nel *Fondo Ristori* del Museo Biblioteca dell'Attore è conservata una serie di 54 fogli levati, provenienti da un quaderno di piccolo formato con note autografe dell'attrice e il titolo *Studi fatti con Legouvé nel 1861 per la parte di «Béatrix ou la Madone de l'Art»*.²⁵ Su di esso sono annotate, divise per atti, espressioni, singole parole o parti di sillabe con le indicazioni fonetiche per la pronuncia: ad esempio, Adelaide scrive «sout'nez moi» oppure «j'ter» e «je ne/le réverrai (révéré)» e persino «autant qu'moi (ne pas dire que)» per memorizzare le vocali mute, ma presta anche attenzione alla lunghezza della sillaba – «madame et non mâ...», «repres et non repree» oppure alle intonazioni: «pérméttéz (ne pas dire perm'ttez)». Una cura particolare è riservata alla pronuncia delle consonanti scempie o geminate indicate con una sottolineatura («intéressant», «Grande Duchesse») e alla modulazione della r («il ne verrait rien»), quasi l'attrice avesse bisogno di costruirsi un *memorandum* fatto su misura per apprendere con rapidità quel sistema di segni messo a punto con Legouvé.

Inoltre, la parte levata 130 appare costellata da numerose annotazioni successive a penna rossa sottile, scritte in italiano, che dalla posizione interlineare e dalle sovrapposizioni al testo sottostante, appaiono successive alla scrittura delle battute: si tratta di un minuto corredo didascalico, indicante le inflessioni di voce, le pause, alcune scelte mimiche, gestuali e di prossemica. Esse attestano una successiva fase di studio – probabilmente quella solitaria e autonoma dell'inverno 1860–1861 – durante la quale l'attrice costruisce la partitura cinetico-visiva del personaggio, creando la parte in vista della scena, con indicazioni di tono, mutamenti di fisionomia, piccole sequenze mimiche o controcene che costituivano gli elementi fascinatori della sua arte.

4. Il lavoro sul quarto atto

Malgrado Legouvé avesse affermato che tutta la pièce era finita (24 luglio), in realtà, la versione presentata a Weisbaden doveva essere semplicemente una stesura di servizio, tanto che il 25 agosto l'autore informa l'attrice che sta verificando il brano di Schiller e invita Adelaide a dedicarsi allo studio del terzo atto,²⁶ ma ancora il 6 settembre 1860 il pezzo in poesia non è pronto e il drammaturgo confessa le sue difficoltà:

25. MBA, *Fondo Ristori, Scritti di Adelaide Ristori*, fasc. 52.

26. Lettera del 25 agosto 1860, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*. L'indirizzo sulla busta indica che Ristori si trova a Genova.

Ce morceau est, du reste, plus difficile que je ne le croyais, parce que la première partie demande quelques traits, quelques détails plus caractéristiques et plus semblables à ce que nous avons appris depuis quelque temps sur le langage de Jeanne d'Arc. J'essaye dans cette première strophe de ne rien perdre de la grâce de Schiller, et d'y mettre un peu plus de vérité. Vous ne pourriez croire combien est difficile.²⁷

L'allusione a tratti espressivi da sviluppare in senso strategico nell'utilizzo metateatrale del frammento permette di intravedere nelle prove di Wiesbaden anche momenti di riflessione e confronto circa il contenuto e la resa interpretativa, concentrati in particolar modo sul IV atto, in cui Béatrix recita due brani di teatro nel teatro. Evidentemente era questo il terreno privilegiato sul quale si sarebbe giocata la prova da *tragédienne* della Grande Attrice, chiamata a cimentarsi, prima, nel monologo in cui Giovanna d'Arco si congeda dalla vita in campagna e assume il peso della sua missione: nelle intenzioni dei due il passaggio doveva riecheggiare la scelta di vita di Béatrix, disposta a rinunciare alle gioie personali in nome della dedizione all'arte, con un gioco di rispecchiamenti multipli.

In vivo contrasto, poi, un secondo pezzo avrebbe previsto la recita della scena finale di *Romeo e Giulietta* (già presente nel romanzo) in cui Shakespeare, filtrato dalla tradizione francese, era tradotto da Legouvé. Mentre la resa di questo brano al momento non pare preoccupare i due, la versione poetica diventa centrale nel carteggio e nella successiva fase delle prove: la citata lettera del 6 settembre promette, infatti, la consegna del pezzo schilleriano in occasione di un ulteriore prossimo incontro da svolgersi in Italia tra il 18 e il 20 settembre: comunicandole la data di arrivo e l'itinerario del viaggio italiano, Legouvé ringrazia l'attrice dell'offerta per l'ospitalità, «mais peut-être n'aurais pas le bonheur de pouvoir en profiter <car> je depends de deux amis que voyageront peut-être avec moi».²⁸

Nulla di certo si sa sulle modalità dell'incontro di Firenze, dopo il quale l'attrice parte per la prima tournée in Russia, dove è impegnata fino alla primavera successiva.

5. «*Les amères soucis de la représentation*»²⁹

Durante l'autunno, le missive con il drammaturgo francese subiscono un'interruzione e non riprendono che il 22 dicembre: questa volta Legouvé scrive all'attrice per ragguagliarla sugli sviluppi organizzativi dello spettacolo di cui

27. Lettera del 6 settembre 1860, *ivi*. La lettera è dettata alla figlia da Legouvé, che si dice ammalato.

28. *Ibid.*

29. LEGOUVÉ, *Conférences parisiennes*, cit., pp. 179-180.

si occupa in prima persona. Già in settembre aveva letto il lavoro all'impresario dell'Odéon³⁰ e iniziato le trattative per la scritturazione degli attori comprimari, su cui ora aggiorna la protagonista. La parte più interessante della lettera, tuttavia, riguarda di nuovo l'esercizio del francese recitato e i punti irrisolti del testo. A proposito del primo aspetto, l'autore si permette di segnalare all'illustre allieva che

Il y a aussi à S. Pétersbourg une femme qui a beaucoup de talent [...] Mme Volange. C'est une personne très sûre et digne d'estime. Vous pouvez vous fier à elle si vous avez quelque avis à lui demander et vous vouliez causer avec elle du rôle de Béatrix. Je suis convaincu qu'elle vous donnerait très volontiers la réplique dans le rôle.³¹

Legouvé rischia l'indignazione della sua insigne collaboratrice, pur di tenerla allenata nella fluenza della lingua francese ed è perfino disposto ad assecondarla nelle ennesime richieste di modifica del monologo di Giovanna d'Arco, del quale Ristori non è ancora soddisfatta:

Si pour les vers de Jeanne d'Arc, vous trouvez un peu de longueur au début, vous pourriez peut-être supprimer les cinq vers commençant par: «J'n'irai plus sous les vieux chênes, etc etc.»

Je vous dis cela sans y avoir encore bien réfléchi. Urgent!

Si la strophe: «Mais libre par toi, ta patrie...» vous gêne, je vous l'arrangerai.³²

In gennaio le lettere da Parigi si fanno più frequenti e sottolineano la discreta, ma costante apprensione di dover allestire una novità assoluta in assenza della protagonista, lavorando in una dimensione paradossale, visto che lo spettacolo si regge quasi completamente sulla figura di Béatrix. Ci mancano le risposte di Adelaide e quindi possiamo solo presumere che l'autore faccia di necessità virtù e confidi sul talento straordinario dell'artista, anche se non rinuncia a insistere, introducendo, nelle relazioni su «l'affaire» e tra gli aggiornamenti sugli attori prescelti,³³ esortazioni allo studio continuo e alla necessaria presenza alle prove:

30. Nella citata lettera del 6 settembre Legouvé scrive di avere letto la pièce a M. La Bonnat, aggiungendo che «il en a été très content».

31. Lettera del 22 dicembre 1860, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*. Si noti che, quando Ristori passa a Mosca, Legouvé le trova un altro professore di francese «pour lire tous les matins avec lui» (lettera dell'11 febbraio 1861).

32. Ivi, sottolineato del testo. La strofa sistemata è riportata nella lettera del 28 gennaio 1861 e, con un'altra variante, in quella del 15 febbraio, identica alla versione a stampa.

33. Nelle lettere del 18, 28 e 30 gennaio l'autore informa la Ristori dei possibili candidati per la parte del principe Frédéric, ma solo il 15 febbraio conferma la scelta di M. Ribié. L'attrice

D'ici à votre arrivée ici, exercez-vous en français le plus possible: travaillez, travaillez; et arrivez bien le six mars. Nous aurons bien peu de temps, car les répétitions peuvent durer plus que vous ne croyez. Il y a toujours des changements à faire aux répétitions, des coupures etc.... et 15 jours de répétitions, c'est rien! Ainsi, le 6 mars!³⁴

L'insistenza sulle tempistiche è significativa della distanza di prassi tra il sistema parigino, dove una quindicina di giorni di prove «c'est rien», e il modello italiano di spettacolo, abituale per la nostra attrice, in cui il tempo per la preparazione è compresso e di solito privo del controllo/presenza dell'autore che segue e modifica i passaggi del testo alla prova della scena.

L'arrivo della protagonista diventa l'elemento discriminante: il 30 gennaio si ha conferma che la prima prova si terrà il 6 marzo, ma Ristori deve avere nel frattempo ottenuto una dilazione sulla data di arrivo e Legouvé si affanna a spiegare che «pour les 3 ou quatre jours de plus, j'ai eu quelque peine»,³⁵ lasciando intendere che l'attrice avrebbe chiesto di arrivare a prove iniziate e avere un prolungamento a lei dedicato.

Il 15 febbraio 1861 Legouvé scrive una lettera significativa. Il giorno precedente, 14 febbraio, la compagnia ha assistito alla lettura della pièce fatta dall'autore, secondo la tecnica tipica della Comédie, che era poi diventata prassi nei teatri parigini:

J'ai lu hier la pièce aux acteurs de l'Odéon. Succès complet. Ils ont été tués (sic), très pris... et ce n'était pas vous! Jugez! Le dernier acte a fait un effet énorme. J'ai été très heureux. Mais voilà qui va un peu vous contrarier [...]. À l'unanimité on a demandé la scène de Romeo en vers. Janin la demande aussi. On dit, et c'est vrai, qu'après les vers de Jeanne d'Arc cette traduction en prose fera un très mauvais effet, qu'on ne comprend pourquoi l'une est en prose et l'autre en vers, et que cela peut vous compromettre. Il n'y a donc pas à hésiter, mais c'est moi que cela va ennuyer! D'autant plus que je ne veux rien changer et vous presque rien... et quel mal je vais avoir pour vous satisfaire!³⁶

Il passaggio documenta la modalità di discussione collettiva del testo tra l'autore, la compagnia, forse l'impresario, alla presenza di uno dei critici più influenti del panorama parigino, Jules Janin, il cui parere è tenuto in gran conto. Certo, il consiglio di passare ai versi per la scena di *Romeo e Giulietta* muove dalla considerazione che si tratti di uno dei punti nevralgici per il successo

che interpreta la Granduchessa, Mme Ramelli, è scritturata a inizio febbraio (lettera dell'11 febbraio 1861).

34. Lettera del 28 gennaio 1861, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*.

35. Lettera del 30 gennaio 1861, *ivi*.

36. Lettera del 15 febbraio 1861, *ivi*. Sottolineati del testo.

dell'interpretazione e dell'intero spettacolo presso il pubblico (come in effetti sarà), sulla base di ragioni di coerenza formale del testo.

In effetti, autore e attrice avevano scelto e concordato una varianza di stile, probabilmente puntando su due modalità espressive diverse della recitazione tragica: il monologo poetico, più vicino alla maniera della tragedia classicistica, contrapposto al tragico 'romantico' di Shakespeare, che alla parola associa il lavoro mimico-gestuale e persino il ricorso a qualche elemento patetico. Comunque, il suggerimento del gruppo di 'addetti ai lavori' è accolto e il copione modificato in corsa, come dimostra la parte levata di *Béatrix* fasc. 130, che dalla c. 58 alla c. 60 presenta un vistoso inserto: sulle carte è incollato un secondo foglio che riporta la traduzione in versi, pur lasciando in qualche caso intravedere anche il margine della scrittura sottostante (fig. 2). Ciò significa che probabilmente Adelaide riceve questa serie di battute al suo arrivo a Parigi, completando *in extremis* l'apprendimento della parte.

Intanto, già il 16 febbraio a Parigi iniziano le prove della compagnia,³⁷ con una fase a tavolino guidata dal drammaturgo, per poi procedere con una fase in piedi, a partire dal 6 marzo. Le fonti biografiche attestano che fino al 1° marzo Adelaide è a Mosca e, considerando i tempi di trasferimento a Parigi, non dovrebbe essere arrivata nella capitale francese puntuale per il giorno 6, come Legouvé avrebbe desiderato, ma ancora in tempo per partecipare a un numero sufficiente di prove, per lei sicuramente ben superiore alla norma, prima del debutto.

6. «Infine, è stato un fatto unico negli annali teatrali»³⁸

La sera del 25 marzo 1861 la sala dell'Odéon di Parigi è tutta esaurita per un evento al contempo teatrale, letterario-artistico, culturale e mondano. La rassegna stampa dello spettacolo³⁹ conferma le attese febbrili e la presenza in teatro de «le Paris lettré, le Paris artistique, le Paris ambitieux de grands et beaux spectacles»,⁴⁰ attirati a teatro per assistere alla prova temeraria di un'attrice italiana, che sfidava la sua stessa fama, lì conquistata sei anni prima, proponendosi come interprete di un testo francese per lei appositamente predisposto. Per tutti l'evento assume i contorni dell'eccezionalità: l'interesse per il dramma

37. Lo testimonia Legouvé nella lettera del 15 febbraio.

38. Lettera di Adelaide Ristori a Carlo Balboni, Parigi, 28 marzo 1861, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*.

39. MBA, *Fondo Ristori, Ritagli stampa*, registri n. 17 e n. 18 (anni 1860 e 1861). Da qui sono tratti gli articoli citati successivamente.

40. A. RECANDE, *Théâtres*, «L'union», 1-2 avril 1861.

passa in secondo piano ed è la prova d'attrice che si vuole vedere e giudicare. Accanto ad alcuni sostenitori ad oltranza della Ristori presenti in sala, diffusa fra il pubblico è la diffidenza nei confronti della padronanza recitativa in francese, che i più ritengono un traguardo inarrivabile per un'artista straniera. La stessa Adelaide, raccontando il suo ingresso in scena, ricorda il caloroso applauso di sortita, dopo di che

il silenzio religioso che seguì agli applausi mi gelò il cuore. Ma avvolgendomi in una nube ed infondendomi coraggio incominciai la mia parte... Dopo due frasi grande applauso... ed un bisbiglio di meraviglia. Si aspettavano di sentire l'accento che da loro è messo in caricatura allorché fanno un personaggio italiano che parla francese.⁴¹

Sotto la guida di Legouvé l'attrice ha indiscutibilmente raggiunto un buon livello di pronuncia, anche se tutti riconoscono che l'accento italiano si sente nell'intonazione e nell'articolazione di alcune consonanti, seppure gradevole e leggero, «ne gardant de son origine qu'une sorte de saveur originale»;⁴² alcune recensioni aggiungono persino che l'intonazione straniera conferisce un fascino aggiuntivo al personaggio, cosicché «le léger accent italien dont elle aiguisait ses périodes semblait, bien loin de choquer des oreilles françaises, ajouter à la phrase je ne sais quoi de piquant et d'inusité qui lui prêtait un charme de plus».⁴³

Lo spettacolo si sviluppa interamente come prova d'attrice: il primo atto presenta una Béatrix-Ristori al confronto con una scrittura in prosa che prevede lunghe battute narrative (dove, infatti, l'accento si nota maggiormente) per poi innalzarsi verso toni patetico-drammatici nel dialogo-confessione d'amore del secondo atto, che infatti le frutta la prima chiamata in scena.⁴⁴ L'apice del successo è, tuttavia, raggiunto dalla Ristori con i due inserti metateatrali del quarto atto, dove meglio si esprime la potenza espressiva e l'originalità della creazione attoriale. Mentre la sua Giovanna d'Arco è apprezzata per la scansione ritmica e musicale della recitazione in versi, che pare annullare la percezione dell'accento straniero,⁴⁵ la scena della tomba dal *Romeo e Giulietta* suscita gli entusiasmi più alti degli spettatori, agli occhi dei quali l'interpretazione di Adelaide risulta sincera, coinvolta e commovente. Molti recensori sottolineano l'efficacia del gesto icastico di interruzione del bacio di Romeo, quando «par un instinctif mouvement de pudeur, elle lui met la main sur la bouche et

41. Lettera di Adelaide Ristori a Carlo Balboni, cit.

42. M. LISTENER, *Théâtre Imperial de l'Odéon*, «Revue et gazette des théâtres», 28 mars 1861.

43. A. DE BARGELONNE, *Théâtres*, «Le voleur», 5 avril 1861.

44. Cfr. J. JANIN, *Mme Ristori en français*, «Journal des débats», 31 mars 1861.

45. Cfr. DE BIÉVILLE, *Revue des Théâtres*, «Le siècle», 1-2 avril 1861.

l'arrête»,⁴⁶ e la sequenza dell'abbandono finale sul corpo esanime dell'amato, immortalata anche dalle incisioni pubblicate in rivista (fig. 3).

È, inoltre, interessante notare come, nei giorni successivi alla prima, una parte della critica avvii sui periodici una disamina sul cambio di stile dell'attrice, che si riconosce diversa rispetto all'interprete applaudita negli anni passati. L'impressione generale è che il passaggio al francese abbia comportato la conquista di una maggiore essenzialità espressiva e una matura selezione del gesto: se la Ristori italiana era obbligata a sottolineare mimicamente le intenzioni delle parole, commentando con un gesto esplicito e spesso enfatico un copione che gran parte del pubblico non era in grado di intendere,⁴⁷ ora – come scrive «L'Union» – «Elle est sobre de tons, sobre d'images, et satisfaite de traduire l'idée par le son, elle l'enlumine le moins possible, préférant la graver que la colorier»:⁴⁸ basterebbe questo giudizio per fare comprendere come da una tecnica soprattutto visiva, costruita sulle 'immagini', le 'illuminazioni', le 'coloriture' della parte, l'attrice sia passata a un'arte costruita sulla resa vocale, sulla perfetta e nitida trasmissione della parola restituita con sobrietà e precisione sulla scena.

Di qui l'impressione che questa *Béatrix* costituisca un punto di svolta per la carriera dell'artista, quasi che la consacrazione a *tragédienne* francese prelude alla nascita di un nuovo modello di attrice internazionale. Negli intervalli delle repliche si discute del suo futuro di interprete del teatro romantico e di una possibile ammissione alla Comédie-Française, mentre alcuni prefigurano persino un abbandono della lingua italiana.

Ristori stessa interviene indirettamente nel dibattito, attraverso l'ausilio di Léonce Dupont, che ottiene dall'attrice di poter pubblicare in versione francese una lettera del 12 aprile 1861, diretta ad alcuni amici italiani, per motivare la sua scelta di un esperimento in lingua straniera: in essa Adelaide ribadisce il suo orgoglio di essere «artiste italienne», ma delinea l'aspirazione a costruire un modello di attore latino-europeo sovranazionale, in grado di dare adeguato rilievo espressivo ai tratti comuni del comportamento dei paesi romanzi, epurandoli dagli eccessi e dallo schematismo delle scuole.

L'art [...] se modifie selon le caractère et les habitudes nationales, et quand ce caractère et ces habitudes diffèrent peu entre eux, comme il arrive pour les trois peuples de race latine, l'Italien, le Français et l'Espagnol, la difficulté consiste plutôt à se rendre

46. F. SARCEY, *Chronique théâtrale*, «Feuilleton de l'opinion nationale», 30 mars 1861. Il passaggio del bacio, non presente nell'originale shakespeariano, deriva dalla tradizione scenica risalente a Ducis, al cui testo Legouvè si rifà per la traduzione.

47. Cfr. T. GAUTIER, *Théâtres*, «Le moniteur universel», 24 mars 1861.

48. A. ESCANDE, *Théâtre*, «L'union», 1-2 avril 1861.

maître d'une langue qui n'est pas la langue natale, à se former à la prononciation, qu'à s'inculquer les règles et une méthode nouvelle. [...] Je crois ne me pas tromper en affirmant que l'inspiration artistique propre à notre race devrait éviter l'exécution scrupuleuse de règles établies d'avance et systématiques de l'extrême Nord, aussi bien que le sentimentalisme un peu exagéré de l'extrême Midi. L'art, ainsi maintenue entre ces deux extrêmes, brillerait, à mon avis, d'une splendeur nouvelle chez les peuples de race latine.⁴⁹

È una dichiarazione che va valutata riportandola al momento storico: il 20 aprile 1861 una lettera di Cavour la salutava come la «prima artista d'Europa»⁵⁰ e certamente Adelaide sentiva quella consacrazione ufficiale del suo ruolo di attrice e diplomatica, come uno snodo per un più importante traguardo di affermazione internazionale. Di qui l'auspicio a un ripensamento generale dell'arte attoriale che superasse le categorie allora diffuse nella prassi e nella comune opinione, distinte tra la passionalità e la gestualità marcata dell'Europa meridionale e il compassato controllo degli attori nord-europei, in nome di un'espressività calcolata e sobria, costruita con perfetto equilibrio di mezzi mimici e vocali.

È una Ristori coraggiosa e sperimentale, quindi, quella che esce dalle recite parigine di *Béatrix*, pronta a nuove sfide artistiche, da giocare in primo luogo sulla valenza fonica e semantica della recitazione in lingua originale dei testi: da questo spettacolo mi pare si possa far partire la vocazione a quel «virtuosismo linguistico»⁵¹ che spinge l'attrice a cimentarsi nella recitazione in spagnolo già nello stesso anno e, in seguito, nelle ripetute recite in lingua inglese degli anni Settanta e Ottanta.⁵² *Béatrix* risulterebbe così una sorta di prologo sull'ultima Ristori, con un progetto di revisione recitativa che nella componente prosodica e linguistica riconosce il suo pilastro fondamentale. In realtà, il mercato dello spettacolo, con le tournée già programmate e le precise aspettative del pubblico, non le consentiranno di realizzare organicamente tale aspirazione, portata a compimento solo in occasionali eventi nelle tournée degli anni Ottanta.⁵³

Per quando riguarda *Béatrix*, dopo le quaranta recite parigine del debutto, essa è ripresa per tutta la Francia nell'estate 1861; ne viene data anche qualche

49. La lettera è pubblicata in «Revue et gazette des théâtres», 9 mai 1861.

50. La lettera è pubblicata in appendice a RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 317.

51. L'espressione è di A. VALOROSO, *Adelaide Ristori e lo specchio della scrittura*, Roma, Carocci, 2022, p. 48.

52. Sulle recite in lingua straniera cfr. *ivi*, pp. 48-51.

53. Cfr. T. VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una compagnia drammatica dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 219-224.

recita in Italia,⁵⁴ prima che la Grande Attrice la riproponga al Théâtre du Vaudeville nel 1865, per un totale di venti repliche. Non è, però, forse inutile aggiungere che del dramma sopravvive negli anni il frammento della *Giovanna D'Arco*, come prova virtuosistica di recitazione francese: esso ricompare, infatti, nel momento della consacrazione internazionale della Ristori in Inghilterra, durante la serata d'onore di Londra l'11 luglio 1873, in cui l'artista recita in italiano parti della *Maria Stuarda*, di *Elisabetta* e la scena del sonnambulismo di Lady Macbeth, concludendo in francese con *Les Adieux* di Schiller tradotti da Legouvé,⁵⁵ in una ideale sintesi di quel progetto di attore internazionale e multilingue che da *Béatrix* aveva preso le mosse.

54. Si tratta di poche recite a Genova, Torino, Milano, Napoli nell'inverno 1861 con testo tradotto in italiano da Giovan Battista Borghi.

55. Sul programma della serata cfr. VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., p. 220.

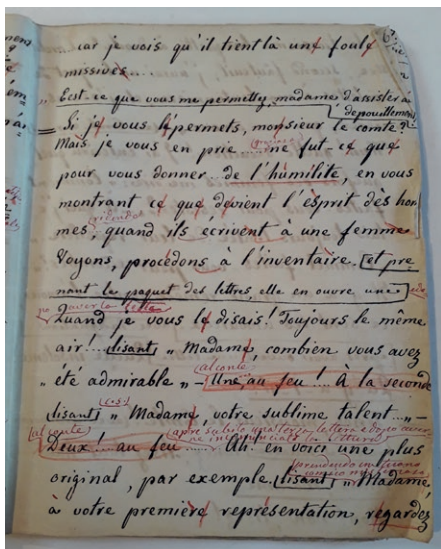


Fig. 1. Ernest Legouvé, *Béatrix*, 1861, ms.,
 parte levata (Genova, Museo Bibliote-
 ca dell'Attore, Fondo Adelaide Ristori, fasc.
 130, c. 9).

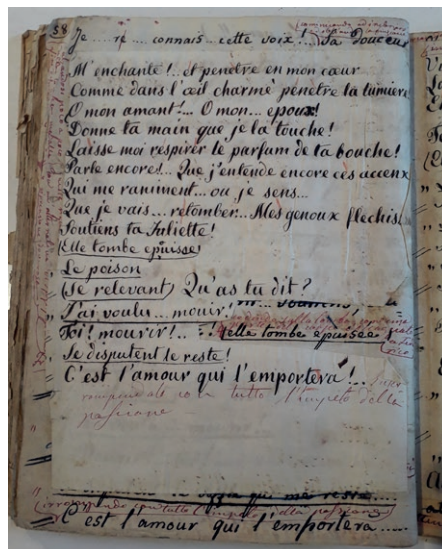


Fig. 2. Ernest Legouvé, *Béatrix*, 1861, ms.,
 parte levata (Genova, Museo Bibliote-
 ca dell'Attore, Fondo Adelaide Ristori, fasc.
 130, c. 58).



Fig. 3. *Béatrix* di Ernest Legouvé, atto IV, scena di *Roméo et Juliette*, Théâtre impérial de l'Odéon, incisione da «L'Illustration. Journal Universel», 6 aprile 1861 (Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, Fondo Adelaide Ristori).

SULLA SCENA

PAOLA RANZINI

ADELAIDE RISTORI. RITRATTO DELL'ARTISTA IN COMMEDIA

Nel ripercorrere la genesi del suo fare artistico negli *Studi* compresi nel volume pubblicato nel 1887,¹ Adelaide Ristori (1822-1906) si sofferma esclusivamente sul processo di costruzione di ruoli tragici. Eppure l'attrice fu particolarmente ammirata dal pubblico e dai critici del suo tempo anche nelle interpretazioni di personaggi di commedia. Nello *Studio* su *Maria Stuarda*, Ristori medesima racconta divertita un aneddoto che la presenta quale promessa delle scene comiche. Quando, a diciotto anni, incarnò per la prima volta tale regina tragica, il capocomico Romualdo Mascherpa le avrebbe detto con tono indulgente: «tu hai una tendenza marcatissima per la commedia, ma la tragedia... lascia ch'io te lo dica... non è per te».² Tale giudizio è volutamente sottolineato dalla memorialista, restituito com'è in una scena dal sapore teatrale e quindi commentato: «È ben vero che io ero molto portata per la commedia, ma... credo... che... in seguito abbia cercato farmi onore anche colla tragedia».³ Fra gli elogi che si leggono nei resoconti sulla stampa, non è raro trovare riferimenti positivi proprio riguardo la capacità di passare dal coturno al socco, dall'«alto seggio di Melpomene» al «caro grembiale di Zelinda e di Pamela».⁴ Nel 1855, quando viene organizzata la prima tournée internazionale, tale qualità viene utilizzata quale vera e propria strategia di presentazione dell'attrice per affermarne la differenza culturale a artistica rispetto allo standard francese. Sulla preparazione della prima tournée parigina, ricorda infatti Ristori a fine carriera:

Si combinò il repertorio dei drammi da rappresentarsi. Nostra prima cura fu di non scegliere drammi, che potessero dare occasione di stabilire confronti cogli attori fran-

1. *Maria Stuarda*, Elisabetta Regina d'Inghilterra, Lady Macbeth, Mirra, Medea e Fedra.

2. A. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici* (1887), a cura di A. VALOROSO, Roma, Dino Audino, 2005, p. 120.

3. *Ibid.*

4. «Il dramma», 26 marzo 1854.

cesi. [...] Si scelse per la prima recita la romantica tragedia di Silvio Pellico, *Francesca da Rimini*, e la commediola in un atto, *I gelosi fortunati* dell'autore romano Giraud. Io recitavo pure in quest'ultima produzione, rappresentando il personaggio di una giovine sposa innamoratissima e gelosissima del marito. Il passare dal tragico al comico nella stessa sera ci sembrava dovesse fare impressione sul pubblico francese.⁵

L'effetto di sorpresa è notevole; i critici non mancano di notare proprio questa particolarità della maniera italiana, anche se non sempre la comprendono e la apprezzano:

Les journaux qui ont rendu compte de ces intéressantes représentations se sont émerveillés de la facilité avec laquelle Mme Ristori réunit les deux dons également précieux et qui s'excluent presque toujours, la gaîté et le lyrisme pathétique, le rire et les larmes. [...] Nous ne féliciterons pas l'éminente artiste de ce tour de force exécuté dans la même soirée [...]. Je ne crois pas que ce soit sans déchoir de cette sphère idéale où son talent où ses inspirations l'ont élevée, qu'une tragédienne descend dans le monde réel où la comédie cherche et prend ses sujets [...]. En retrouvant cette dolente Francesca, dont j'ai vu saigner la blessure, en la retrouvant si vive, si alerte, si gaie, et faisant virer ses falbalas, grondant sa vieille bonne, et sautant de joie en voyant revenir son jeune mari qu'elle croit infidèle, je m'en voulais d'avoir cédé aux impressions qu'elle avait fait naître... [...] O Francesca, restez Francesca toute une soirée [...]; restez Francesca, et ne venez plus, à une demi-heure de distance, nous dire, comme à un enfant qui tremble encore du récit qui vient de finir: c'était pour rire que je vous ai fait pleurer. Malgré vos mines espiègles, votre mutinerie, votre entrain, votre pétulance, je crains de ne pas rire autant que je n'ai pleuré, parce que vous avez détruit l'illusion, aussi nécessaire aux pleurs qu'au rire.⁶

La strategia inizialmente è quella di insistere sul carattere della tradizione italiana, tanto nella recitazione quanto nella costruzione del repertorio da portare in tournée, ma se si valuta sul lungo termine si può notare che proprio il confronto con il funzionamento dei repertori, della distribuzione dei ruoli e quindi delle modalità dei processi creativi delle tradizioni teatrali straniere, in particolare di quella francese, conduce Adelaide Ristori a significativi cambiamenti. Da un primo confronto con il repertorio nelle recite in teatri italiani si evince che la compagnia di Adelaide Ristori è usata a rappresentarvi commedie, farse e drammi, mentre il repertorio delle tournées internazionali è meno composito e tende anzi, negli anni, a ridurre drasticamente le commedie rappresentate. Se a Parigi nel 1855 vengono proposte, oltre ai *Gelosi fortunati* della sera del debutto, diverse commedie (*Con gli uomini non si scherza*, *Un curioso*

5. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 42.

6. M.-J. BRISSET, *Revue dramatique*, «Gazette de France», 28 Mai 1855.

accidente, La locandiera, La lusinghiera, Il burbero benefico, Le baruffe chiozzotte, La bottega del caffè), si passa significativamente a una sola commedia nel 1856 (*La locandiera*) e nel 1857 (*Le false confidenze*), nonostante il successo in commedia continui a essere motivo di vanto nelle cronache italiane che riferiscono di tali tournées.⁷ Il primo biografo di Ristori, Enrico Montazio, ne sottolinea l'«attitudine ad ogni sorta di opere drammatiche» ribadendo che «le si attagliano tutti i generi».⁸ Nel 1857 la stampa francese si sofferma sulla versatilità dell'attrice che «descend sans effort des hauteurs, souvent un peu guindées, de la tragédie pour entrer dans la vie réelle et simple. Elle assouplit son organe, elle change l'inflexion de sa voix et se fait aussi naturelle que le rôle l'exige».⁹ Tale qualità è attribuita alla tradizione degli attori italiani, molto diversa da quella degli attori francesi: «Nous avons en France la manie de la spécialité, et cela nous étonne de voir une tragédienne jouer la comédie, tellement les deux genres sont encore tranchés».¹⁰ Pari ammirazione è espressa nella stampa inglese,¹¹ mentre i giornalisti italiani usano tale argomento per riconoscere la superiorità dell'attrice italiana sulla francese Rachel.¹²

Per qualificare l'arte dell'attrice in commedia, tali resoconti critici ricorrono a espressioni, certo un po' generiche e pertanto da interpretare con cautela, che descrivono l'azione dell'«addolcire l'organo» e «cambiare il tono di voce» per apparire «naturale, come richiesto dalla parte» e per «entrare nella vita reale».¹³ Per esprimere le passioni del personaggio in un registro meno elevato, si osserva, l'attrice usa ricorrere a una recitazione tutta in sfumature.¹⁴ A partire da tale contrapposizione fra declamazione e recitazione 'naturale' quali convenzioni di interpretazione rispettivamente dei personaggi tragici e comici, e a partire da un'immagine ricorrente, quella del «caro grembiale di Zelinda e Pamela»,¹⁵ cercando di penetrare oltre la superficie di espressioni-clichés, il presente studio intende indagare i punti di continuità o di rottura

7. Cfr. «Messaggero di Parigi», 31 maggio 1857.

8. E. MONTAZIO, *Adelaide Ristori*, Parma, Tipografia Rossetti, 1858, p. 12. L'affermazione è già contenuta nelle due precedenti edizioni francesi (Paris, Michel Lévy frères, 1855; Paris, chez l'éditeur, 1857).

9. T. ANNE, [senza titolo], «Messenger des théâtres et des arts», 31 Mai 1857.

10. «Le Moniteur Universel», 3 Juin 1857.

11. Cfr. «National Magazine», June 1857 («To be as admirable in comedy as in tragedy»).

12. *Ristori e Rachel*, «La Rondinella», 20 giugno 1857.

13. Cfr. ANNE, [senza titolo], cit. Mia la traduzione.

14. Cfr. L. GOZLAN, [senza titolo], «Revue de Paris», 1° Juin 1857.

15. Cfr. supra, nota 4.

nella pratica artistica di Adelaide Ristori nell'approccio e nella costruzione del personaggio comico.¹⁶

Nel considerare l'approccio ristoriano dei ruoli comici, è opportuno anzitutto ricordare un'osservazione sul 'naturale' contenuta nei *Ricordi e Studi artistici*, laddove Ristori esprime un elogio del modello di recitazione italiana quale «scuola del vero» incarnata dagli artisti della sua generazione:

Uno degli esempi viventi di questa scuola del vero, è l'illustre mio compagno d'arte, Tommaso Salvini [...]. Egli fu ed è giustamente ammirato, perché le sue rare qualità drammatiche non hanno nulla di convenzionale, ma emergono per quella spontaneità che è la vera e la più convincente rivelazione dell'arte. La ricchezza della plasticità, di cui dispone il Salvini, in lui è dono naturale, perfezionato collo studio della natura.¹⁷

Altre riflessioni sull'arte dell'attore sono contenute nelle risposte redatte nel 1888¹⁸ per l'inchiesta sugli attori condotta da William Archer,¹⁹ poi confluita nel suo volume *Masks or Faces?* (1888).²⁰ Adelaide Ristori scrive che a suo parere non si può «essere veramente artisti senza sapersi incarnare nei per-

16. La bibliografia critica ha in genere privilegiato lo studio dell'attrice tragica. Fra i numerosi contributi si vedano almeno: M. CASSISA, L. NALDINI, *Adelaide Ristori: la marchesa del Grillo, un'attrice del Risorgimento*, Pinerolo, Alzani, 2000; T. VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una compagnia drammatica dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2000; *L'attrice marchesa. Verso nuove visioni di Adelaide Ristori*, a cura di A. FELICE, Venezia, Marsilio, 2006; F. PERRELLI, *Adelaide Ristori e il copione del 'Grande Attore'*, «Ariel», xxiv, 2009, 2-3, pp. 50-68; A. PETRINI, *Les acteurs et la représentation. La prérégie dans le théâtre italien de la moitié du XIX^e siècle*, in *La fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*, a cura di M. FAZIO e P. FRANTZ, Paris, Desjonqueres, 2010, pp. 248-260; A. TINTERRI, *Il Grande Attore e la recitazione italiana dell'Ottocento*, «Acting Archives Review», Supplement 18, 2012, pp. 9-13; 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; T. VIZIANO, *La Ristori. Vita romanzesca di una primadonna dell'Ottocento*, San Miniato (Pi), La Conchiglia di Santiago, 2013; *Dossier Adelaide Ristori. Parte prima*, a cura di L. CAVAGLIERI e F. SIMONCINI, «Drammaturgia», xx / n.s. 10, 2023, pp. 7-212.

17. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 47.

18. Presso il *Fondo Adelaide Ristori* del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova (di seguito: MBA, *Fondo Ristori*), nella serie *Corrispondenza*, è conservato il manoscritto autografo della minuta della lettera (St. Moritz, 16 agosto 1888) inviata in risposta a William Archer.

19. Cfr. W. ARCHER, *Questions sur l'Art du Comédien* (8 pagine a stampa, dodici domande complessive), MBA, *Fondo Ristori*, *Corrispondenza*, fascicolo allegato alla lettera di William Archer ad Adelaide Ristori del 19 giugno 1888. Cfr. C. VICENTINI, *Adelaide Ristori e Tommaso Salvini rispondono a William Archer*, in *La passione teatrale*, a cura di A. TINTERRI, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 477-507.

20. Cfr. W. ARCHER, *Masks or Faces? A Study in the Psychology of Acting*, London, Longmans, Green and Co., 1888.

sonaggi che si rappresentano e che per trasmetter al pubblico le emozioni che le situazioni patetiche vi fanno provare, non si possa a meno di sentirle».²¹ Per l'occasione soffermandosi sulla questione se si possa «ridere e darsi in preda alla gaiezza nelle rappresentazioni comiche dopo aver la sera innanzi dato prova d'un profondo sentimento in una parte drammatica», Ristori dichiara che «se l'artista ha un talento proteiforme, non esclusivo, può senza il menomo sforzo, simulare la gaiezza e, lasciandosi padroneggiare da quella, riuscire con facilità a ridere di vero cuore, e trasfondere nell'uditorio la sua ilarità».²² In tali righe, scritte quando ormai si è ritirata dalle scene e dopo che ha affidato ai posteri, nei *Ricordi e Studi artistici*, il ritratto ideale di grande tragica, Ristori difende il suo essere stata altresì attrice comica, attribuendo tale superiore capacità artistica all'attore proteiforme, che, formatosi alla scuola del vero, può immedesimarsi in tutti i caratteri presenti nella realtà.

Sulla costruzione di un personaggio da commedia non si dispone di un saggio ordinato e pubblicato, analogo ai sei *Studi* del 1887 dedicati a personaggi tragici;²³ si hanno però appunti manoscritti contenuti in diversi documenti. In uno di essi, Adelaide Ristori mostra come la pretesa facilità di recitare in commedia non sia che un abbaglio:

Se invece ci si vuole dedicare alla commedia, certo che il compito riesce meno difficile perché ci si trova più nella realtà della vita che si vive. Ma non perciò bisogna credere che lo studio della commedia sia privo di difficoltà: molta grazia nei movimenti della persona. Non mancare d'acutezza d'ingegno, di spigliatezza di mente, e di molta penetrazione. Quante doti sono indispensabili per saper dare ai diversi personaggi che si devono rappresentare, il colorito individuale e sapere ben comprendere che rappresentando una commedia del secolo passato non si può farlo col tuono della commedia del giorno. Trascurando l'importanza di queste norme si cade facilmente nell'insulso e si dà troppa a divedere al pubblico la mancanza di studio.²⁴

Per ricreare in palcoscenico «la realtà della vita che si vive», osserva Ristori, l'attore crea personaggi credibili in riferimento all'epoca della vicenda. Le qualità essenziali sono la grazia nei movimenti (che non devono cioè essere caricati) e la comprensione del personaggio.

21. Minuta di lettera di Adelaide Ristori a William Archer, cit., c. 1r.

22. Ivi, c. 2r.

23. Si veda la prima nota.

24. MBA, *Fondo Ristori, Scritti di Adelaide Ristori*, cart. 43.

1. *L'attrice proteiforme: i ruoli comici*

Al fine di individuare la tipologia di personaggio comico più frequentata dall'attrice, si è analizzata la presenza di commedie nel repertorio di Adelaide Ristori, in particolare a partire dal 1855, cioè dalla fondazione della compagnia da lei di fatto guidata e diretta.²⁵ Nel 1855-1856, si contano diversi titoli goldoniani (*Un curioso accidente*, *La locandiera*, *Il burbero benefico*, *Le baruffe chiozzotte*, *La bottega del caffè*, *Pamela nubile*, *La sposa sagace*), cui si aggiungono tre commedie ottocentesche rispettivamente di Alberto Nota (*La lusinghiera*), Tommaso Gherardi Del Testa (*Cogli uomini non si scherza*) e Giovanni Giraud (*I gelosi fortunati*). I titoli di commedie diminuiscono già dalla stagione successiva: nel 1856-1857 solo *La locandiera* è regolarmente presentata in tournée (Parigi, Londra, Vienna, Firenze, Roma, Napoli), a Vienna con *I gelosi fortunati*; nel 1857-1858, alla *Locandiera* (Roma, Londra, Madrid, Valenza e Barcellona) si affianca in talune tournées *I gelosi fortunati* (Londra, Madrid, Valenza), mentre a Parigi la sola commedia rappresentata è una commedia di Marivaux (*Le false confidenze*), allora messa in scena dalla compagnia per la prima volta e recitata in italiano.²⁶ Nelle stagioni successive i soli titoli ripresi sono *La locandiera* e *I gelosi fortunati*, e raramente appaiono nuovi titoli (come la goldoniana *Donna bizzarra* rappresentata per la prima volta a Cesena nel 1862).

Nelle tre commedie ottocentesche rispettivamente di Alberto Nota (*La lusinghiera*), Tommaso Gherardi Del Testa (*Cogli uomini non si scherza*) e Giovanni Giraud (*I gelosi fortunati*) portate in scena nel 1855 – l'anno della prima tournée parigina per la quale, come si è detto, la proposta internazionale di commedie fa parte di una vera e propria strategia di presentazione della 'differenza' del modello attorico italiano – Adelaide Ristori dà vita a tre personaggi che incarnano, con sfumature diverse, la vanità femminile. Quando Adelaide Ristori interpreta la Giulia della *Lusinghiera*, creata da Carlotta Marchionni nel 1818, una fama di immoralità avvolgeva la commedia, anche a causa della pessima interpretazione di attrici che non avevano saputo eguagliare la prima interprete e che «di una donna spiritosa, nobile ed educata [...] ne forma<ro>no con le

25. Documento essenziale per tale analisi è il *Repertorio di Adelaide Ristori e della Compagnia Drammatica Italiana*, MBA, Fondo Ristori, *Attività teatrale, Repertorio giornaliero delle rappresentazioni*, 1855-1885.

26. Sulla creazione della *False confidenze*, il cui copione fu presentato alla censura a Napoli nel dicembre 1856, senza però dare luogo a una rappresentazione in quella città, rinvio a: P. RANZINI, *Le 'copione' des «False Confidenze» (1856) d'Adelaide Ristori. Un témoignage exceptionnel du processus de création à l'époque des grands acteurs*, «European Drama and Performance Studies», xiv, 2020, 1, pp. 67-111.

indecenze del guardo, del gesto e con caricare le tinte, una civetta da trivio».²⁷ Lo stesso Alberto Nota osservava che la parte «richiede assai maestria; giacché le arti e le lusinghe per trarre altrui nella rete, e per conservare ed accrescere il numero degli adoratori vogliono essere custodite da un contegno nobile, disinvolto e gentile».²⁸ La chiave per evitare la volgarità nel personaggio era la nobiltà nella lusinga. Tale sfida fu senza alcun dubbio raccolta da Ristori che però, considerando il personaggio della *Lusinghiera* una *coquette*, pendant primo-ottocentesco della Célimène di Molière, come afferma in varie note e poi nei *Ricordi*,²⁹ ne vede piuttosto il limite nel suo essere un carattere universale, non radicato in un'epoca della storia, e dunque non restituito alla «realtà della vita che si vive», come invece devono, per lei, essere i personaggi di commedia.

Cogli uomini non si scherza di Gherardi Del Testa è rappresentata in tournée al Théâtre Impérial Italien di Parigi il 24 maggio 1855. Ernesto Rossi vi interpreta Rodolfo, e Adelaide Ristori la giovane vedova Giulia. Recitata in italiano, ne viene pubblicato un sommario in francese (*On ne badine pas avec les hommes*).³⁰ In tale sinossi (la cui redazione è di pertinenza, se non di Ristori, comunque della compagnia), Giulia è definita quale «Célimène au petit pied», un'espressione che equivale a «civetta in formato ridotto», cioè *coquette* trasportata in un ambiente borghese, della ricca borghesia fiorentina. Una nota manoscritta, stesa in preparazione delle tournées nazionali o internazionali,³¹ fornisce dettagli sulle scene: «Camera da ricevere moderna elegantissima, con mobiglio idem. Cantoniera con [segue una parola illeggibile] libri, album».³²

Nel medesimo anno, sempre a Parigi, al Théâtre Impérial Italien (13 agosto 1855), la compagnia rappresenta *I gelosi fortunati* di Giovanni Giraud, una commedia in un atto con soli tre personaggi. In un interno borghese, il personaggio interpretato da Ristori cela i propri sentimenti e si costruisce la propria infelicità, divorata da una gelosia che non vuole confessare. La commedia

27. A. NOTA, *Osservazioni sopra la commedia «La Lusinghiera»*, in ID., *Commedie*, Parigi, Baudry, 1829, to. IV, pp. 385-391: 391.

28. A. NOTA, *Al sig. avvocato Lorenzo Collini*, ivi, pp. 273-275: 274.

29. Cfr. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., pp. 46-47: «La scaltra *Locandiera* non è la *Lusinghiera* del Nota o una *Celimene* dei nostri giorni, come M^{me} Aramente (sic), nelle *False confidenze* del Mariveau (sic), non ha nulla a che fare con una civettuola della scuola moderna francese».

30. Cfr. J. GHERARDI DEL TESTA, *On ne badine pas avec les hommes*, Paris, impr. de Morris, [1855].

31. Lo si evince facilmente dall'elenco ivi riportato delle casse, contenenti costumi e 'scenari' a pezzi o interi.

32. A. RISTORI, *Studi e appunti circa i personaggi rappresentati sulla scena da Adelaide Ristori*, MBA, Fondo Ristori, Attività teatrale, cart. 36: *Note di scena*, c. 1v.

sarà ripresa costantemente, specie nelle tournées estere.³³ Fra i numerosi copioni conservati, con traduzioni in varie lingue, quello parigino del 1855 precisa le scene utilizzate: «un salon dans la maison de Frédéric, meublé avec une élégante simplicité», che rendevano immediatamente visibile l'ambientazione borghese della commedia.³⁴

Le due commedie di Gherardi del Testa e Giraud presentano dunque una sorta di dittico della civetteria trasportata nella società borghese contemporanea. Si intuisce la distanza fra tali personaggi e la Giulia-Lusinghiera di Nota (o la Célimène di Molière), e il diverso modo di affrontarli in scena, che insisteva appunto sul loro radicamento nella realtà, anzi nella realtà borghese, cifra espressiva di quel 'naturale' che la commedia, secondo Ristori, doveva ricreare in scena.

2. «Caratteri goldoniani»

Non si capirebbe però come Adelaide Ristori sia giunta a tale convinzione sul necessario legame fra personaggi da commedia e realtà borghese, se non si ricordasse che suo punto di riferimento costante è Carlo Goldoni, l'autore di commedie più frequentemente interpretato fino al 1855. Il *Fondo Ristori* del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova conserva una nota manoscritta autografa, che avrebbe dovuto senza dubbio essere inglobata in un'opera a stampa, cui è apposto il titolo di *Interpretazione dei caratteri goldoniani*.³⁵ Se ne immaginerebbe facilmente una collocazione, che poi non ebbe, nella seconda parte del volume pubblicato nel 1887, *Ricordi e Studi artistici*, un'ipotesi che appare meno infondata se si considera che il giudizio che vi è espresso si ritrova, con qualche taglio e qualche leggera modificazione di forma, proprio in quel volume, sia pure nella prima parte, quella delle memorie di vita artistica, e non in quella analitica sulla costruzione dei singoli personaggi interpretati.³⁶ Nella nota manoscritta si legge:

33. La commedia è regolarmente presentata dal 1855 al 1859. Il 24 giugno 1868, tale titolo fu ripreso per una rappresentazione speciale a New York (in francese) presso il Théâtre Français. Per l'occasione Adelaide Ristori recitò nella parte della serva, la coppia protagonista essendo interpretata dai di lei figli Bianca e Giorgio Capranica.

34. J. GIRAUD, *Les Jaloux heureux*, Paris, Michel Lévy Frères, 1855, p. 3. Nell'edizione della commedia, la didascalia generale è: «L'azione si rappresenta in casa dei sposi» (G. GIRAUD, *Comédie*, Firenze, Jacopo Balatresi, 1825, vol. vi, pp. 186-215: 186).

35. A. RISTORI, *Interpretazione dei caratteri goldoniani*, s.d., MBA, *Fondo Ristori, Scritti di Adelaide Ristori*, b. 6/9, cart. 35, 2 copie, una minuta e un foglio doppio di bella copia.

36. Il passo è infatti inserito nel racconto della tournée parigina del 1855, in riferimento alle due pièces goldoniane allora portate in scena: «Per la terza recita, il 26 [maggio], si dette

Era per me una festa il rappresentare il repertorio del nostro immortale Goldoni. *Gli amori di Zelinda e Lindoro*, *La gelosia di Lindoro* (nelle quali avevo a compagno Ernesto Rossi), *La donna bizzarra*, erano le speciali mie simpatie. Mancavano solo della difficoltà d'interpretazione. Non fu così della *Mirandolina* nella commedia *La locandiera*. Questa parte era la mia prediletta anche perché mi offriva grandi difficoltà per darle il colore dell'epoca. Nell'immedesimarmi in quel personaggio, nel riprodurlo sulla scena, ho dovuto studiare di mettere in azione la maniera dello stile goldoniano e dell'epoca in cui era svolta l'azione. La civetteria di quella scuola era (bisogna ben comprenderlo) totalmente diversa da quella d'oggi. Il colorito doveva necessariamente risentire della naturalezza, direi, convenzionale, principale impronta dei caratteri goldoniani. La scaltra locandiera non va rappresentata come, ad esempio, *La lusinghiera* del Nota, come nelle *False confidenze* di Mariveau (sic) Madame Araminta non ha nulla che fare colla civetteria della scuola moderna francese. La parte di *Mirandolina* fu una tra quelle che più hanno rallegrato la mia carriera d'artista. Per la foggia del vestiario di questa parte [cassato] della *Donna bizzarra*, e di *Mirandolina*, ho sempre insistito perché fosse scrupolosamente mantenuto il carattere dell'epoca.³⁷

Tale nota, pur nella brevità, chiarisce la concezione ristoriana del personaggio comico goldoniano e, più in generale, del personaggio di commedia. Si osserverà anzitutto la facilità che l'attrice afferma di avere avuto nel costruire personaggi tendenti al patetico, come la Contessa della *Donna bizzarra* (commedia goldoniana in cinque atti e in versi, adattamento della *Donna stravagante*, destinata al teatro di società dell'Albergati) e il ruolo della «servetta in grembiale» Zelinda, che fu da Goldoni concepito, a Parigi, per Camilla Veronese, attrice che si distingueva proprio nel patetico.³⁸ La nota non ricorda altre

Un curioso accidente e *La locandiera* del nostro immortale Goldoni. La parte di *Mirandolina* era una delle mie predilette. Nell'immedesimarmi in quel personaggio, nel tradurlo sulla scena, ho studiato di mettere in azione la maniera dello stile goldoniano. La civetteria di quella scuola, bisogna ben comprenderlo, era totalmente diversa da quella di oggi. Il colorito deve assolutamente risentire della naturalezza, direi convenzionale, che è principale impronta dei caratteri goldoniani. La scaltra Locandiera non è la Lusinghiera del Nota o una Celimene dei nostri giorni, come Mme Aramente (sic), nelle *False confidenze* del Mariveau (sic), non ha nulla a che fare con una civettuola della scuola moderna francese» (RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., pp. 46-47). Cfr. supra, nota 29.

37. RISTORI, *Interpretazione dei caratteri goldoniani*, cit. Si è qui riprodotto il testo della bella copia che introduce alcune varianti, per lo più di forma, rispetto alla minuta.

38. La motivazione del successo parigino dalla trilogia delle *Aventures d'Arlequin et Camille* ricondotta alla sapiente mescolanza di comico e patetico e alla capacità degli attori nell'uno e nell'altro registro è già espressa nei resoconti coevi e dai primi storici del *Théâtre Italien*, Desboulmiers e D'Origny. Oltre alla sterminata bibliografia goldoniana, si potrà leggere: F. TAVIANI, *Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte*, «Teatro e Storia», 1, 1986, 1, pp. 25-75. Per una sintesi su comico vs patetico, si veda: G. IOTTI, *Il comico e il patetico*, «Sigma», 2019, 3, pp. 447-465.

pièces goldoniane di cui pure Ristori ha incarnato la protagonista femminile, e cioè *Pamela nubile* (personaggio, di origini romanzesche, che rientra nella medesima tipologia di personaggi femminili patetici), *Le baruffe chiozzotte*, *Il burbero benefico*, *La bottega del caffè*, *Un curioso accidente*, *La sposa sagace*, *Il cavaliere di spirito*,³⁹ molte delle quali significativamente proposte nel 1855 in occasione della prima tournée a Parigi.

Nel *Fondo Ristori* dell'Archivio del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova è conservata poi un'altra preziosa nota manoscritta⁴⁰ che fornisce informazioni sull'allestimento in particolare delle commedie goldoniane. Si apprende così che le scene del *Burbero benefico* comportavano: «Camera signorile con porta in mezzo, assi laterali. Domestici in costume del 1770. Tavolo con calamaio e il tavolino con scacchiera»,⁴¹ e quelle della *Donna bizzarra*: «Camera da ricevere con mobili rococò. Un notajo in costume. 3 servitori in costume».⁴² Vi si noterà l'attenzione per scene e costumi che rimandano all'epoca della vicenda, ma anche i dettagli borghesi della sala e la presenza di mobili e accessori che calano l'azione nella realtà quotidiana.

Altri particolari sulla concezione dei personaggi goldoniani si ricavano dagli interventi sui testi registrati nei copioni o nelle parti levate. Della *Donna bizzarra*, rappresentata dalla compagnia Ristori nel 1862 (30 agosto) al teatro Comunale di Cesena, sono conservati due copioni presentati alla censura, rispettivamente nel 1852 a Forlì e nel 1858 a Napoli, e una parte levata della Contessa (il personaggio interpretato da Ristori).⁴³ Nella parte levata, entro la drastica riduzione delle didascalie goldoniane, si nota l'aggiunta, in IV 3, nella forma di nuove didascalie, di precise indicazioni sulla gradazione del mutamento di sentimenti del personaggio: «con allegrezza/ parla da sé in disparte/ si va comprendendo/ si va intenerendo», una sorta di promemoria dell'attrice che li deve rendere manifesti. La resa dell'agire in scena del personaggio è posta in primo piano, il che conduce all'eliminazione di battute o parti di battute che, descrivendo a parole l'azione che il personaggio sta compiendo, risultano

39. Fra i titoli goldoniani proposti dalla compagnia figura anche *Il Molière*, rappresentata il 28 agosto 1864 a Catania e, quindi, il 7 novembre del medesimo anno ad Alessandria d'Egitto, ma Adelaide Ristori non vi recitò, come si apprende dalle annotazioni dei *Diari* dell'attore Borghi e di Giorgio Capranica (MBA, *Fondo Ristori, Diari*, rispettivamente: 37: *Diario di Giovanni Maria Borghi*, Giornale. Dal primo di luglio 1864 fino a tutto febbraio 1866, busta 5.4; 17: *Diario di Giorgio Capranica*, vol. I, 1864, busta 5.2).

40. RISTORI, *Studi e appunti*, cit. Cfr. supra nota 32.

41. Ivi, c. 1v.

42. Ibid.

43. MBA, *Fondo Ristori, Attività teatrale*, cart. 74, 75; 109. Il copione presentato alla censura a Napoli nel 1858 non mostra interventi, mentre in quello presentato alla censura a Forlì nel 1852 si segnalano piccoli tagli.

ridondanti.⁴⁴ Per quel che riguarda la costruzione della protagonista della *Gelosia di Zelinda e Lindoro*, i tagli registrati nel copione conservato⁴⁵ si giustificano all'interno di un disegno drammaturgico che tende ad asciugare il testo, con la soppressione di dialoghi e di monologhi giudicati eccessivamente patetici. Grazie agli ampi passi cassati, vengono messi in primo piano alcuni momenti ad effetto, come per esempio nella chiusura del secondo atto, in cui la gag di Roberto che nell'entrare in scena viene colpito dalle pere che Lindoro sta lanciando contro Mingone che fugge, non è diluita da spiegazioni e interventi dialogici successivi dei personaggi, essendo eliminate la fine della scena e l'intera scena seguente (la 19). Un taglio importante riguarda poi la battuta di Zelinda che chiude la commedia, e cioè il congedo dal pubblico: la Zelinda di Ristori rimane personaggio, non abbandona mai il piano della finzione per ridiventare l'attrice che parla al pubblico; la rappresentazione mira, dall'inizio alla fine, alla produzione di un effetto di realtà. Eliminati sono anche alcuni interventi patetici di Zelinda, probabilmente per una questione di credibilità del personaggio, per via della sua appartenenza sociale: i tagli riguardano le battute che seguono l'azione di Lindoro che straccia il ventaglio dono di Don Flaminio (II 16), come anche il dialogo fitto di domande, in cui Zelinda, con baule, pateticamente dichiara di dovere partire perché non più amata (III 6).⁴⁶

3. La difficoltà di *Mirandolina*. Concezione di un modello ideale di interpretazione

Si è visto come Adelaide Ristori considerasse di facile interpretazione questi personaggi goldoniani,⁴⁷ mentre, per sua stessa dichiarazione, la *Mirandolina* della *Locandiera* rappresentava una difficoltà di costruzione. Va detto che una tale difficoltà è sottolineata proprio per evidenziare una sfida vinta, come mostra il fatto che tale personaggio sia di gran lunga il più frequentato in commedia da Ristori, dato che la commedia, come confermato dal *Reperto-*

44. Eliminata è, ad esempio, una battuta della Contessa («Scrivere io vorrei», IV 4) inutile, dato che la didascalia precisa che il personaggio già sta «scrivendo con un poco d'impazienza».

45. MBA, *Fondo Ristori, Attività teatrale*, cart. 73.

46. Altri tagli riguardano le spiegazioni verbose di Fabrizio a Zelinda su azioni di altri personaggi interpretate in modo equivoco (III 6), il monologo di Fabrizio (III 7), alcune battute del dialogo fra Filiberto e Tognino (III 9), alcune battute del dialogo fra Flaminio e Barbara riguardo il loro matrimonio (III 12), alcune battute del dialogo di Zelinda che chiede a Don Flaminio di lasciare la cantatrice (III 15), quindi in III 16 sono cassate alcune esclamazioni patetiche di Zelinda.

47. Cfr. supra, nota 37. Non è possibile esaminare il lavoro condotto da Adelaide Ristori sui testi per gli altri personaggi goldoniani da lei interpretati, non essendo conservati né copioni né parti levate per le altre commedie.

rio, viene proposta quasi ogni anno in tournée, dal 1855 al 1869. La difficoltà riguarda la modalità di dare a vedere la civetteria di Mirandolina senza cadere in clichés inadatti all'epoca storica di riferimento. Chiave di lettura del personaggio è, suggerisce Ristori, quella 'naturalzza' che è propria di tutti i caratteri goldoniani insieme con il loro forte legame con la società del loro tempo. Di qui l'esigenza della storicità del costume teatrale da un lato, come ribadito nella nota autografa sopra citata sull'*Interpretazione dei caratteri goldoniani*, e la necessità di restituire un'interpretazione consona a quella naturalzza. Appare chiaro che, entro la contrapposizione convenzionale commedia/tragedia, Ristori consideri di dover opporre la concretezza del personaggio da commedia all'universalità mitica o archetipica del personaggio tragico. Non stupirà allora l'assenza, nel repertorio, della commedia di carattere, ove il carattere tenda all'universalità e si ponga fuori da un legame necessitante con il proprio tempo. La commedia è naturalzza, realtà, concretezza, storia: è tutto questo che l'artista in commedia deve incarnare.

Sull'interpretazione ristoriana di Mirandolina, fonti importanti sono, oltre che i copioni e le parti levate conservati, le pubblicazioni del testo della commedia che appaiono, in occasione delle varie tournées europee ed extraeuropee, nelle lingue dei paesi ospiti per facilitare la comprensione di un pubblico di lingua non italiana. A Parigi, nel 1855 viene pubblicata una sinossi dettagliata, scena per scena, in lingua francese;⁴⁸ nel 1856, viene invece stampata una brochure che contiene il testo dell'opera rappresentata, e cioè il testo goldoniano in italiano accompagnato, in risguardo, da una traduzione francese apprestata da Alteve Morand et S. Galeaz.⁴⁹ Il primo dettaglio che dà un'indicazione importante sul modo di mettere in scena la commedia e di interpretare il personaggio di Mirandolina è contenuto nella precisazione cronologica aggiunta nella didascalia generale goldoniana («La scena si rappresenta in Firenze, nella locanda di Mirandolina») che diviene nella sinossi: «La scène est à Florence, dans l'auberge de Mirandolina, à la fin du dernier siècle», e nel libretto del 1856: «La scène se passe à Florence, en 1753, dans l'hôtel de Mirandolina».⁵⁰

48. Cfr. *L'hôtesse (La locandiera). Représentée à Paris, le 26 mai 1855, sur le Théâtre Impérial Italien par la compagnie dramatique au service de Sa Majesté le Roi de Sardaigne*, Paris, Morris et Comp., 1855.

49. Cfr. *La locandiera (l'hôtelière). Comédie en 3 actes, par Carlo Goldoni. Traduction française, par Alt[ève]. Morand et S. Galeaz, Représentée au Théâtre Italien de Paris par la compagnie dramatique dirigée par M. Louis Bellotti-Bon*, Paris, Michel-Lévy frères, 1856.

50. Cfr. le note 48 e 49. Miei i corsivi.

La sinossi del 1855, condotta su un esemplare manoscritto preparato prima della rappresentazione e fornito quindi al tipografo francese,⁵¹ restituisce nel suo insieme la visione scenica dello spettacolo, prova ulteriore del fare artistico – quasi proto-registico – di Ristori che tutto controlla, ben al di là della propria interpretazione di un singolo personaggio. In tale sinossi si ha anzitutto una descrizione di quel che vede lo spettatore, descrizione che procede, nell'ordine, dall'ambientazione ai personaggi che la popolano, quindi si passa alla narrazione prima di quel che fanno e poi di quel che dicono tali personaggi. Per essere efficace la descrizione ricorre a *raccourcis* che utilizzano immagini culturali immediatamente decodificabili dal pubblico francese. È proprio in tale operazione di traduzione culturale che Mirandolina, «*maîtresse du logis*» diviene «*Célimène en tablier*», una definizione – simile a quella di «*Célimène au petit pied*» utilizzata per la Giulia del Gherardi Testa in una brochure del medesimo anno – che è impiegata per presentare il personaggio di Mirandolina al momento del suo primo apparire in scena (I 4). Mirandolina è dunque definita da due riferimenti culturali fra loro opposti: *Célimène* la *coquette* da commedia, carattere molieriano e tendente all'universale, e la padrona di locanda («*maîtresse du logis*») rappresentante della borghesia settecentesca dipinta da Goldoni. La duplice definizione rinvia all'universale del carattere da un lato, e all'incarnazione del carattere in un'epoca e in una classe sociale precisa d'altro lato. Il «*tablier*» esprime metaforicamente il valore tutto borghese del lavoro, e traduce visivamente la distanza dal modello comico francese di *coquette*.

Nel 1856, la pubblicazione del copione nella sua interezza, insieme con la traduzione francese,⁵² mostra che, per fare di Mirandolina, con la sua seduzione borghese, il centro assoluto dello spettacolo, erano stati apportati tagli alle scene con le comiche finte nobili Ortensia e Dejanira,⁵³ nonostante, contrariamente alle abitudini di rappresentazione della *Locandiera* nell'Ottocento,⁵⁴ tali personaggi fossero presenti nella versione scenica ristoriana. Della *Locandiera* sono conservate anche due parti levate, una di Ortensia, che conferma come

51. Lo dimostrano i numerosi errori che si spiegano con la mancata comprensione della grafia dello scrivente.

52. Della *Locandiera*, vista la frequenza di rappresentazione in tournées internazionali, vi sono molti copioni a stampa. Oltre a quelli stampati a Parigi (citati alle note 48 e 49), ho consultato quello stampato a Vienna nel 1856 (testo in lingua italiana e traduzione in tedesco), un altro Parigi 1860, quindi Rio de Janeiro 1869 (solo in traduzione francese).

53. Presenti nelle scene 17-22 dell'atto I; nell'atto II tutte le scene con Ortensia e Dejanira sono eliminate (si passa dalla scena 9 alla 15), il personaggio di Dejanira riappare solo successivamente, in III 10.

54. Cfr. T. MEGALE, *Mirandolina e le sue interpreti: attrici italiane per «La Locandiera» di Goldoni*, Roma, Bulzoni, 2008.

il personaggio apparisse solo nell'atto I, e una di *Mirandolina*.⁵⁵ Quella di *Mirandolina* evidenzia alcuni tagli: le didascalie sono ridotte a quelle, essenziali, che indicano un'azione precisa del personaggio o la manipolazione di un oggetto (come le didascalie delle celebri scene con il ferro di III 4-6) e anzi ne vengono aggiunte alcune con funzioni analoghe (ad esempio: II 4 «MIRANDOLINA È permesso? *Con piatto* [...] Per obbedirla. *Siede* [...] Alla salute di tutto quello che dà piacere al signor Cavaliere. *Beve*», II 12 «MIRANDOLINA Signore. *Con foglio*»). Anche il costume della *Mirandolina* ristoriana, oggi perduto, ma conservato fino agli anni Sessanta,⁵⁶ sintetizza quel 'naturale' del personaggio borghese di questa «*Célimène en tablier*».

La concretezza realistica con preciso riferimento all'epoca del personaggio è un'interpretazione che finisce per divenire un tratto distintivo della recitazione di Adelaide Ristori non solo per i personaggi goldoniani, ma altresì per tutti i personaggi da commedia, tanto che proprio tale esperienza guida l'attrice nella creazione del personaggio marivaudiano di *Araminta delle False confidenze*. La confusione tutta italiana di leggere Marivaux cercandovi Goldoni,⁵⁷ già riscontrabile in colui che per primo allestì sulle scene italiane *Le false confidenze*, cioè Salvatore Fabbrichesi⁵⁸ (del cui adattamento in italiano peraltro Ristori si serve senza sapere che sia da attribuire a tale capocomico),⁵⁹ è ben presente nella visione che l'attrice propone del personaggio marivaudiano. Il parallelismo che Ristori stabilisce nell'affermare che «*Mirandolina non è la Lusinghiera del Nota*. Così come *Araminta non è la coquette della com-*

55. MBA, *Fondo Ristori, Attività teatrale*, cart. 110, 111.

56. Se ne veda la descrizione in *Mostra dei costumi di Adelaide Ristori*, catalogo della mostra a cura di A. D'AMICO, Venezia, Ente manifestazioni genovesi-Teatro Stabile di Genova, 1967, p. 50, n. 181. Una riproduzione fotografica e una diapositiva a colori sono conservate al MBA di Genova. Se ne può vedere una riproduzione in bianco e nero nel volume: MEGALE, *Mirandolina e le sue interpreti*, cit., p. 195.

57. Cfr. P. RANZINI, *Il paradigma Goldoni nelle regie di Marivaux sulle scene italiane del Novecento*, in *Prima e dopo Goldoni. Fenomenologie, strategie e modelli del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di R. CAPUTO, L. MARITI e F. NARDI, Roma, Universitalia, 2019, pp. 201-220.

58. Salvatore Fabbrichesi allestì la pièce, che tradusse e adattò, a Napoli al teatro Nuovo nel 1816. Il testo del suo adattamento fu pubblicato più tardi, nel 1829, nella collana «Teatro moderno di tutte le colte nazioni ovvero Scelta collezione de' più recenti ed applauditi teatrali lavori» (Venezia, presso Giuseppe Picotti). Cfr. P. RANZINI, *Traduire pour la scène au XIX^e siècle: Le voyage italien des «Fausses confidences» de Marivaux*, «*Théâtres du monde*», 2018, 28, pp. 207-240.

59. Adelaide Ristori utilizzò l'edizione di Milano, Visaj, 1833, che riproduce l'edizione del 1829, senza mai citare il nome di Fabbrichesi. Il copione presentato nel dicembre 1856 alla censura a Napoli è conservato in MBA, *Fondo Ristori, Attività teatrale*, cart. 102. Cfr. RANZINI, *Le 'copione' des «False Confidenze»*, cit.

media francese moderna»⁶⁰ la porta a concludere che per Araminta occorresse ripetere quella traduzione nella concretezza borghese del personaggio che aveva proposto per Mirandolina, per cui la civetta da carattere universale era divenuta la seduttrice padrona di locanda, una «Célimène en tablier». Nell'interpretare in scena entrambi i personaggi, Ristori volle evitare i clichés della civetteria per ispirarsi a un'altra convenzione: quella del naturale, del realistico mediano e borghese che, da cifra percepita quale caratteristica del personaggio goldoniano, era per lei divenuta la qualità essenziale del personaggio da commedia *tout court*. Ispirandosi alla Mirandolina goldoniana, la costruzione ristoriana del personaggio di Araminta si fonda sulla volontà di rendere la psicologia femminile attraverso elementi essenziali (azioni, mimiche e parole) che ne esprimano l'appartenenza sociale. Va detto che, in questo caso, Ristori interviene sul testo, in traduzione, rimaneggiando ampi passi, in genere punti nodali della pièce, come per esempio il dialogo in cui Araminta cerca di fare confessare a Dorante il suo amore per lei con lo stratagemma della dettatura della lettera (II,12).⁶¹

Considerando che i due personaggi hanno più di un punto in comune che giustifica una analoga interpretazione in scena, Ristori finisce per restituire una lettura 'goldoniana' della pièce di Marivaux. Quando, nel 1857, Adelaide Ristori rappresenta *Le false confidenze* al Théâtre Impérial Italien di Parigi, i resoconti apparsi nella stampa francese sono impietosi nel considerare del tutto errata una tale interpretazione del personaggio marivaudiano:

Celle-ci est peut-être la veuve Araminte – la vedova Araminta comme dit l'affiche des Italiens – mais elle n'est pas, à mon avis, l'Araminte de Marivaux. [...] elle a voulu faire un Marivaux vrai. [...] Les *Fausse confidences*, que nous a données jeudi la Comédie Italienne, ressemblent beaucoup plus à l'*Hôtelière* et au *Bourru bienfaisant* de Goldoni qu'aux *Fausse confidences* que nous sommes habitués à voir.⁶²

Il volere radicare nella realtà borghese della commedia i personaggi marivaudiani aveva sortito l'effetto di una rappresentazione di una commedia dal sapore goldoniano. La concezione ristoriana del personaggio di commedia la riporta costantemente a Goldoni, né le consente di interessarsi a caratteri uni-

60. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., pp. 46-47 (cfr. supra, nota 29); RISTORI, *Interpretazione dei caratteri goldoniani*, cit. (cfr. supra, nota 37).

61. Le correzioni mirano a sottolineare l'ansia crescente di Dorante di fronte al tono implacabile di Araminta. La riscrittura ristoriana è volta a mettere in rilievo il proprio ruolo, le battute sono immaginate a partire dalla psicologia del suo personaggio e quindi dal modo in cui intendeva interpretarlo sulla scena. I resoconti critici apparsi nella stampa francese coeva si soffermano spesso sul talento mostrato da Ristori in tale scena.

62. Feuilleton della «*Gazette de France*», 2 Juin 1857.

versali. Probabilmente per tale ragione Ristori si avvicina a Molière solo, per così dire, trasversalmente.

4. *Realtà borghese vs carattere universale: Célimène en tablier, La serva di Molière e Lady Tartuffe*

L'attrice non interpretò mai un personaggio di Molière. Il *Fondo Ristori* del Museo Biblioteca dell'Attore conserva una parte levata di un personaggio di serva, Marina, di un componimento, di autore ignoto, dal titolo *La serva di Molière*,⁶³ in cui il drammaturgo è il personaggio principale, non l'autore.⁶⁴ Ristori ha portato in scena un personaggio ispirato all'ipocrita Tartuffe con *Lady Tartuffo* di Déphine de Girardin, una commedia rappresentata alla Comédie-Française nel 1853,⁶⁵ la cui protagonista, Mme de Blossat, è una sorta di Tartuffe al femminile. L'autrice francese intendeva, nella sua commedia, passare dal contingente al tipo universale, senza riuscirvi visto che la commedia fu aspramente criticata, fra gli altri da Théophile Gautier, proprio per l'ambientazione realistica e borghese. Ristori, attratta forse da tale ambientazione, porta in scena la commedia nel 1870, a Firenze. Una «libera versione» della commedia fu pubblicata nel 1853 da Leone Fortis.⁶⁶ Il copione ristoriana conservata⁶⁷ mostra differenze significative rispetto al testo di Fortis che fanno ipotizzare che si fondi direttamente sull'originale francese o che almeno collazioni con esso la traduzione italiana edita. Soprattutto, la commedia è qualificata, nel copione Ristori, come 'dramma', una definizione che non è presente né nell'originale francese, né nella versione italiana di Fortis, che definiscono invece l'opera quale commedia. Il significato di tale variazione è da collegare all'interpretazione (nel duplice senso di lettura e restituzione sulla scena) del personaggio della protagonista incarnata da Ristori. Anche se non vengono meno i riferimenti alla realtà e all'epoca storica della vicenda, come mostra la pre-

63. MBA, *Fondo Ristori, Attività teatrale*, cart. 119.

64. Non è stato possibile accertare se, e quando, Adelaide Ristori abbia portato in scena tale commedia. Si osserverà che solo nel 1868 è attestata una sua interpretazione di una parte di serva di commedia: la Maria dei *Gelosi fortunati* per la recita con i figli al Théâtre Français di New York. Per quanto riguarda il testo della *Serva di Molière*, la presenza fra i personaggi di Don Pirlone suggerisce che il componimento si ispirasse al *Molière* di Goldoni.

65. Cfr. É. DE GIRARDIN, *Lady Tartuffe, comédie en 5 actes et en prose*, Paris, Michel Lévy frères, 1853.

66. *Lady Tartuffo*, Milano, Borroni e Scotti, 1853. La definizione («libera versione») appare nella copertina, sostituita nel frontispizio interno da «traduzione».

67. MBA, *Fondo Ristori, Attività teatrale*, cart. 70.

cisione delle didascalie presenti nel copione,⁶⁸ in *Lady Tartufo* Ristori dovette indovinare la tendenza all'universale del carattere (un po' come la *coquette* nella *Lusinghiera*) ricercata dall'autrice francese, tanto da non considerarlo un personaggio da commedia secondo la personale definizione che era venuta costruendo negli anni sul modello goldoniano.

L'excurus fra diverse realizzazioni ristoriane del personaggio da commedia pone in evidenza l'importanza della commedia borghese o goldoniana quale costante modello di riferimento, utilizzato anche per personaggi appartenenti a un universo estetico diverso. Se patetismo, versi e passioni accese facilitarono l'approccio per la costruzione di alcuni personaggi per via della percezione di una continuità con i personaggi tragici, rispetto a cui la realizzazione doveva però farsi su un tono minore, la particolare interpretazione dei personaggi di commedia condusse Ristori a fare risaltare rispetto a essi piuttosto una incolmabile distanza nella concezione e nella costruzione in scena. Per questo alla facilità della *Donna bizzarra* Adelaide Ristori preferì la difficoltà di *Mirandolina*.

68. Atto I: «Salotto elegante, cammino alla prima giunta, tavolo rotondo dalla stessa parte, a finestra un canapé ed un inginocchiatoio. Altro tavolo da lavoro in fondo a dritta, due porte laterali. Porta in mezzo, canape a destra»; atto V: «Gabinetto nell'arte Wagram. In fondo una gran porta che dà in una vasta sala di compagnia. A dritta una porticina caminetto con fuoco acceso».

GIULIA TADDEO

«UNE GRANDE DANSEUSE»: CORPO E MOVIMENTO
NELLA *MEDEA* DI ADELAIDE RISTORI

Nel maggio 1858 Adelaide Ristori torna per la quarta volta a Parigi. Tra gli spettacoli presentati dalla Compagnia Drammatica Italiana figura, come ripresa, *Medea*, su testo di Ernest Legouvé tradotto in italiano da Giuseppe Montanelli. Questo spettacolo aveva costituito il grande successo della tournée parigina del 1856:¹ attorno alla parte di Medea (che la divina Rachel aveva rifiutato perché, pare, caratterizzata da una troppo vigorosa pantomima),² Ristori aveva plasmato una figura di donna umiliata dal tradimento del marito, lacerata da quello dei figli e, pertanto, condotta all'infanticidio. Sin da subito *Medea* aveva riscosso un successo clamoroso, tanto da spingere Ristori a presentarlo all'inizio di ogni tournée successiva, pezzo d'apertura dal sicuro impatto emotivo in cui l'attrice dispiegava non solo potenza e duttilità vocali, ma costruiva anche una faticosa partitura di movimento.³

Nel commentare la *Medea* del 1858, Théophile Gautier, sincero ammiratore e osservatore attento dell'arte di Ristori, paragona il movimento espressivo dell'attrice con quello della danzatrice Fanny Elssler, protagonista del balletto romantico, ritiratasi dalle scene nel 1851. Prima che per il paragone con Elssler, lo sguardo di Gautier è interessante perché si concentra sul fatto che, nel tempo, Ristori aveva sviluppato la capacità di farsi comprendere dal pubblico anche senza ricorrere alla parola. Secondo una pratica consueta nell'arte del Grande Attore, chiamato a esibirsi davanti a platee che non capivano l'ita-

1. Sul debutto parigino di *Medea* si vedano almeno: 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, pp. 167-214; F. PUCCIO, *Medea sulla scena moderna. La tragedia di Ernest Legouvé nell'allestimento parigino di Adelaide Ristori*, «Drammaturgia», xx / n.s. 10, 2023, pp. 109-122.

2. Cfr. T. VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una compagnia drammatica dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 130-131.

3. Cfr. L. MARIANI, *Sull'utilità della Storia delle donne per rileggere il protagonismo di Adelaide Ristori*, «Drammaturgia», xx / n.s. 10, 2023, pp. 13-29: 19.

liano, Ristori aveva sviluppato una «prodigieuse mimique»: «son front, ses yeux, ses joues, sa poitrine, ses bras, ses pieds, jusqu'aux plis de son manteau, tout parle, tout exprime, tout est éloquent chez elle. Le vers qu'elle prononce est presque une redondance; on sait déjà ce qu'elle pense, ce qu'elle va dire».⁴ Di qui l'analogia con Fanny Elssler:

Dans nos souvenirs, nous ne trouvons que Fanny Elssler qui ait possédé à ce point le talent de rendre des passions par le jeu du masque, les mouvements et les poses. Elssler contenait une grande tragédienne, de même que Mme Ristori contient une grande danseuse. – Pour convertir tout le monde à notre opinion bizarre en apparence, il faudrait seulement que l'illustre Italienne jouât à quelque bénéfice, *Fenella*, *Nina*, ou *la Somnambule*.⁵

Secondo Gautier, se Ristori interpretasse la parte della protagonista in balletti-pantomimi come *Nina ou la folle par amour* e *La Somnambule*,⁶ o in un'opera come *La Muette de Portici* (in cui la parte principale era di tipo pantomimico) sarebbe efficace come una danzatrice, anzi dimostrerebbe di essere lei stessa una «grande danseuse».

In questo contributo si utilizzeranno le considerazioni di Gautier come spunto per cogliere la dimensione *danzante* della recitazione di Ristori in *Medea*, concentrandoci dunque sul movimento del corpo nel tempo e nello spazio. Accanto allo sguardo di Gautier, si considererà anche quello di altri due protagonisti della danza ottocentesca: il danese August Bournonville che, come ha ricordato Franco Perrelli,⁷ è stato osservatore dell'arte ristoriana, e l'italiano Carlo Blasis, le cui riflessioni sul concetto di *grazia* possono essere utili per indagare anche l'arte di Ristori.

1. I movimenti di *Medea*

Non vi è dubbio che il movimento del corpo costituisca una componente centrale dell'arte di Adelaide Ristori. Tanto le fonti primarie quanto quelle secondarie lasciano emergere, su questo aspetto, una dualità che attraversa tutto

4. T. GAUTIER, *Revue dramatique*, «Le moniteur universel», 12 avril 1858. Tutte le recensioni sulla *Medea* del 1858 sono state consultate presso il *Fondo Adelaide Ristori* del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova (d'ora in poi MBA, *Fondo Ristori*), *Ritagli stampa*, vol. 10.

5. Ibid.

6. *Nina ou la folle par amour*, musiche di Louis Persuis, coreografie Louis Milon, 1813; *La Somnambule, ou l'Arrivé d'un nouveau seigneur*, musiche di Ferdinand Hérod, coreografie di Jean Aumer, 1827; *La Muette de Portici*, musiche di Daniel Auber, 1828.

7. Cfr. F. PERRELLI, *Echi nordici di attori italiani*, Firenze, Le Lettere, 2004, pp. 17-49.

il complesso delle interpretazioni ristoriane: da una parte il vigore, l'intensità, l'irruenza, dall'altra la compostezza delle linee e la plasticità delle forme. Questa contrapposizione connota anche la partitura di movimento elaborata in *Medea*, che analizzeremo comparando diverse tipologie di fonti: la rassegna stampa, i copioni e le indicazioni di poetica vergate dalla stessa Ristori in *Ricordi e Studi artistici*.⁸ L'intento è quello di rintracciare i procedimenti con cui, per dirla con Ferdinando Taviani, Ristori «modella la propria presenza, e quindi l'attenzione degli spettatori», così creando «una sorta di 'seconda natura', di 'corpo finto' (nel senso di 'fatto ad arte')».⁹

Per cogliere le strategie con cui Ristori modella il proprio *corpo finto* occorre osservare più livelli. Il primo riguarda la sfera dei paragoni impiegati per descrivere la sua arte recitativa. La rassegna stampa abbonda innanzitutto dei richiami al mondo animale: stando alle cronache,¹⁰ l'attrice ruggisce come una leonessa, assume pose di pantera e serra le labbra di vipera, facendo emergere una qualità dell'azione di cui si trova traccia anche nel testo di Legouvé e nei *Ricordi e Studi artistici*.¹¹ A proposito di quest'ultimo testo, vale forse quanto affermato da Taviani, quando osserva che, nel momento in cui riflettono sulla propria arte, gli attori assumono un punto di vista analogo a quello degli spettatori:¹² le dichiarazioni di Ristori sul carattere ferino della propria interpretazione risultano speculari a quelle contenute nella stampa, quasi che l'attrice trovasse nelle parole dei commentatori uno specchio nel quale vedersi, (ri)pensarsi e (ri)definirsi. Complementare alla dimensione dell'animalità è quella relativa alle arti visive, attraverso i paragoni con la scultura e con la pittura: dalla *Medea* di Pompei a quella di Eugène Delacroix, passando per la *Teti* di Ingres, le robuste *Madonne* con bambino di Michelangelo e la pittura vascolare antica, simili riferimenti riconducono il fuoco animale di Ristori

8. Cfr. A. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici di Adelaide Ristori*, Torino-Napoli, Roux & C., 1887.

9. F. TAVIANI, *Attore*, in *Universo del corpo*, Roma, Treccani, 1999, ora consultabile all'indirizzo: [https://www.treccani.it/enciclopedia/attore_\(Universo-del-Corpo\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/attore_(Universo-del-Corpo)/) (ultima consultazione: 26 agosto 2024).

10. Questi aspetti emergono ad esempio in P. BUSONI, ritaglio senza titolo, «L'illustration», 19 avril 1856 o in J. LUCAS, ritaglio senza titolo, «Chronique de France», 20 avril 1856. MBA, *Fondo Ristori, Ritagli stampa*, vol. 4.

11. Per ragioni di spazio, non sarà preso in considerazione il materiale iconografico relativo a *Medea*, anche se sarebbe interessante un'analisi che paragoni almeno, da un lato, le fotografie realizzate in studio e, dall'altro, le caricature pubblicate sulla stampa.

12. Cfr. F. TAVIANI, *La poesia dell'attore ottocentesco*, in *Le visioni del teatro. Scritti sul teatro dell'Otto e Novecento*, a cura di M. SCHINO, Roma, Bulzoni, 2021, p. 87.

nell'alveo dell'Arte, ricordando come, pur negli scoppi della passione, il corpo dell'attrice rimanga addestrato e sottomesso alle leggi del decoro.¹³

Un secondo livello d'analisi consiste nel ripercorrere alcune sequenze della partitura di movimento di *Medea*, non tanto per cogliere una ipotetica (e inatingibile) successione di forme e pose, quanto per ipotizzare alcune strategie con cui l'attrice plasma la qualità della propria presenza scenica: la dialettica posa/moto, lo sguardo, l'uso dello spazio, il lavoro sulle diverse scale di grandezza del gesto, le opposizioni. Tentiamo dunque di rintracciare questi procedimenti.

La sequenza che collega l'ingresso di Medea (atto I, scena 4)¹⁴ con la fine del primo atto sembra strutturata sulla dialettica fra la posa e il suo scioglimento: quando il corpo di Ristori si ferma non congela la tensione del gesto, ma, nella stasi, continua ad accumularne, tanto che poi occorre passare a un nuovo movimento o far calare il sipario. Dopo essere entrata clamorosamente in scena nella posa scultorea che, sofferente e con i figli attaccati al corpo, ne fa un'epifania della maternità, Medea dialoga con Creusa, alla quale narra le proprie vicende. Le cronache e i *Ricordi e Studi artistici* non pongono particolare enfasi su questo momento, nel quale la tensione drammatica non è ancora all'apice e si aprono spiragli di tenerezza fra le due donne. Le parole di Medea raccontano di una fanciulla in balia dell'amore: prima combatte contro il proprio corpo, che non può non farla sorridere e guardare ardentemente l'amato, non appena questi si palesi; poi, disperata, scappa in piena notte dal palazzo in cui è cresciuta, attraversa piangendo le stanze di sempre e depone una ciocca dei propri capelli, come omaggio, accanto al letto della madre.

Tutto vira al patetico, portando in primo piano le fragilità della protagonista. Doveva allora essere percepito come un forte stacco il passaggio in cui, qualche battuta più avanti, Medea confessa di temere che il proprio amato sia in realtà di un'altra. Una gelosia sorda, logorante, che l'accomuna a Creusa, a sua volta preda dei dubbi sul suo futuro sposo. Medea, però, intuisce che è Creusa l'oggetto del proprio odio e, stuzzicata da una battuta dell'altra, si trasforma in una belva spietata. Quando Creusa le chiede cosa farebbe se cogliesse i due amanti in flagrante, Medea risponde: «Che farei / Loro?... Che fa nel cupo della selva / Il leopardo, allor che in subitane / Salto, ruggendo di terribil gioia! Precipite qual folgore ghermisce / La preda, e in suo speco la porta,

13. Secondo quanto si legge, tra gli altri, in P. DE SAINT VICTOR, *Théâtres*, «La presse» 13 avril 1856 o in T. GAUTIER, *Revue dramatique*, «Le moniteur universel», 14 avril 1856. MBA, *Fondo Ristori, Ritagli stampa*, vol. 4.

14. Per tutte le citazioni del testo di Legouvé si è fatto riferimento al copione a stampa con testo francese a fronte del 1856 (Paris, Michel Lévy Frères) custodito in MBA, *Fondo Ristori, Copioni*, n. 87.

e i membri sanguinanti ne squarta a brano a brano».¹⁵ Creusa lancia un grido d'orrore e Medea, insospettata, aggiunge: «Che dicesti allor d'esser gelosa?».¹⁶

La tensione cresce esponenzialmente e scoppia intrecciandosi con una sequenza gestuale su cui Ristori si sofferma nei *Ricordi e Studi artistici*. Alla domanda di Creusa, «Rispondevo guardandola con occhio bieco, e prendendola per mano, la facevo avanzare fino alla ribalta». E, rispetto alle battute successive: «Pronunciavo questi ultimi versi coll'espressione di una belva che sta per isfamarsi, e facendo col gesto l'atto di sbranare la mia preda, rimanevo con la persona e col volto in atteggiamento, che incuteva spavento ed orrore».¹⁷

Creusa è trascinata alla ribalta da Medea, che le pianta addosso gli occhi minacciosi. Medea le è vicina, la sovrasta fisicamente e, dopo aver mimato l'atto di sbranare una preda, si immobilizza in una posa spaventosa. La rivale si sente talmente minacciata che non può non prorompere in un grido, non si sa se per esprimere terrore o per interrompere la tensione che la opprime.

La sequenza che va dall'ingresso di Medea fino a questo punto (atto I, scena 4) è dunque incastonata all'interno di due pose: la prima ieratica, mariana, mostrata lentamente e quasi ostesa; la seconda che arriva dopo un rapido crescendo di tensione, in margine a un dialogo improntato a toni patetici e preparata da un atteggiamento del corpo brutale, estremo. Due pose diversissime, che rendono plastici quegli «eccessi, sia in amare, come in odiare»¹⁸ che, per Ristori, costituivano il filo rosso della sua interpretazione.

Entra in scena Orfeo (atto I, scena 6) e, in un dialogo concitato con Medea, si scopre che Giasone è vivo e sta per sposare Creusa: la tensione precedente non si è ancora spenta, quando Medea passa subitaneamente dalla gioia per la buona salute di Giasone (che «faceva sfavillare il mio volto»),¹⁹ all'ira contro Creusa, specie dopo che questa pronuncia le battute «Sì, l'amo! E sposo mio doman dirallo / Il sacerdote».²⁰ Siamo dinanzi a un crescendo, costruito sulla base dell'energia già accumulata, che scoppia in una posa ricordata praticamente in tutte le recensioni: quella col dito puntato contro Creusa («Ei! Sposo tuo... Vedremo»),²¹ dopo la quale il sipario cala lentamente, lasciando che, come nei quadri conclusivi caratteristici del genere *mélo*, la scena si imprima nel ricordo degli spettatori. Grazie a quest'ultima posa si compie la parabola iniziata con

15. E. LEGOUVÉ, *Medée. Tragédie en trois actes et en vers*, trad. it. di J. MONTANELLI, Paris, Michel Lévy Frères, 1856, p. 50.

16. Ibid.

17. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 241.

18. Ibid.

19. Ivi, p. 242.

20. LEGOUVÉ, *Medée*, cit., p. 58.

21. Ibid.

l'ingresso in scena di Medea: le pose scandiscono ritmicamente l'azione, favoriscono l'apparire dei diversi volti della protagonista e, alternandosi con moto e dialogo, disegnano il complessivo diagramma dell'energia.

Adelaide Ristori impiega poi il proprio sguardo come potente dispositivo drammaturgico, che disegna precise geometrie spaziali e costruisce dinamiche di relazione con gli altri personaggi. Significativa in tal senso è la scena terza del secondo atto, che accoglie il confronto tra Medea e Giasone. Qui, il dialogo mira a chiarire le condizioni di Giasone a Medea: partire e lasciare i figli a lui e Creusa. Il testo di Legouv e e i *Ricordi e Studi artistici* non suggeriscono particolari movimenti o spostamenti nello spazio. Le battute, le didascalie e le osservazioni della stessa Ristori, al contrario, fanno convergere l'attenzione proprio sullo scambio di sguardi. Quando si incontrano, Giasone volge altrove il viso, quasi per non incrociare gli occhi di Medea o, si chiede la donna, come se non la riconoscesse; addirittura, Medea teme che le sofferenze l'abbiano cos  sfigurata da renderla irriconoscibile e si rivela «con amara ironia»: «Giasone, io son Medea!». ²² Ma non appena Ristori/Medea intuisce che sta per essere ripudiata affida allo sguardo il compito di esprimere il proprio sconvolgimento: «gi  il mio occhio si iniettava di sangue per la tempesta, che si andava suscitando in me». ²³   dunque verosimile che, mentre ascolta Giasone, Ristori concentri nello sguardo tutta l'amarezza, la delusione, la rabbia. A questo atteggiamento, forse, allude l'attrice quando evoca le «mille rapide alternative» ²⁴ che precedono il momento in cui, al colmo della frustrazione, riversa il proprio disprezzo in faccia al marito. Lo sguardo non serve solo a far crescere una tensione che nel giro di poco esploder , ma accoglie sfumature non esprimibili a parole, rendendo manifesti tutti quei micro-mutamenti del sentimento che conducono all'«odio pi  feroce», che «subentrava all'amore». ²⁵

Segue una scena con Medea e i due figli, Melante e Licaone, nella quale il movimento corporeo torna dominante e, con esso, un sapiente utilizzo dello spazio. Ancora sconvolta per il dialogo col marito, Medea si muove, sola, sulla scena: «E come belva colta al varco, io m'aggirava per la scena, quasi cercassi un nuovo e terribile modo di vendicarmi». ²⁶   possibile che Ristori occupasse tutto lo spazio a disposizione, forse incedendo ritmicamente avanti e indietro come un felino in gabbia. L'interazione con i figli, come rivelano i numerosi tagli del copione, doveva essere incentrata sul movimento e sulla prossemica. Nel momento in cui i bambini compaiono in scena (atto II, scena 4), Medea li

22. Ivi, p. 78.

23. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 241.

24. Ibid.

25. Ivi, p. 244.

26. Ivi, p. 245.

rifiuta seccamente («I figli di Giason non son miei figli»):²⁷ Melante e Licaone rimangono immobili, impietriti, lontani. La distanza fisica fra i tre valorizza plasticamente il repentino cambiamento nello stato d'animo di Medea, la quale improvvisamente si ravvede e, investita da un'ondata di amore materno, stende le braccia verso i fanciulli che le corrono incontro. Si compone una nuova posa, tesa a fissare un'immagine di madre tenera e affettuosa: «Caduta sullo scanno, prendevo sopra un ginocchio il più piccino dei due, stringendomi l'altro con trasporto al seno; per tal modo formavo un gruppo, che produceva grandissimo effetto sull'uditorio».²⁸ Questa configurazione non dura a lungo: odio e furore travolgono nuovamente Medea, al punto che, spaventati, i figli scappano lontano, svuotando la scena. L'occupazione dello spazio è qui il dispositivo che conferisce vita scenica ai sentimenti di Medea, dal momento che il mutare della disposizione dei personaggi costituisce una sorta di proiezione del mutevole paesaggio emotivo della protagonista.

Ristori/Medea è ora sola, accecata dal desiderio di vendetta, ma ancora probabilmente seduta sulla sedia dove fino a pochi istanti prima abbracciava i figli. Da questa posizione, individua ed estrae il pugnale con cui intende uccidere Creusa. Nel copione del 1856 a questo passaggio corrisponde un vistoso taglio, segno che l'azione lasciava a Ristori ampio spazio di manovra. In questo frangente, mentre pronuncia con tono cupo le minacce contro l'«abborrita greca»,²⁹ Ristori balza in piedi all'improvviso: «Ed a quest'ultimo verso, mi rizzavo sulla persona in modo da parer gigante, tenendo in alto stretto il pugnale, come se si dovesse alla mia vista rimanere fulminati».³⁰ Il movimento di Ristori ha compiuto un fulmineo passaggio di scala:³¹ dalla posizione seduta, l'attrice scatta in piedi espandendosi, riempiendo di sé l'intero spazio scenico.

La scena che precede quella dell'infanticidio (atto III, scena 7), è ancora incentrata su un uso del corpo volto a rendere palpabile la lacerante incertezza di Medea, divisa fra amore materno e brama di vendetta. L'attrice compone una sequenza dinamica che coinvolge i due figli in una sorta di terzetto e appare costruita su una serie di opposizioni. Medea ha appena terminato la propria invocazione a Saturno, la cui statua è al centro della scena, quando Melante e Licaone sono condotti al suo cospetto. Si condensano qui diversi livelli dell'azione. In un primo momento si ripresenta il motivo del gruppo, dato che i fanciulli corrono incontro alla madre e, gettatisi alle sue ginocchia, ri-

27. LEGOUVÉ, *Medée*, cit., p. 90.

28. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 243.

29. Ivi, p. 247.

30. Ibid.

31. Sull'effetto della dilatazione fisica nell'arte del Grande Attore si veda M. SCHINO, *Racconti del Grande Attore. Tra la Rachel e la Duse* (2004), Imola, Cue Press, 2016, p. 14.

mangono attaccati al suo corpo. Medea, il braccio alzato per scagliare il colpo mortale, scioglie la posizione alla vista dei figli inginocchiati; le mani calano e incontrano quelle dei bambini; ma il corpo di Medea si tende ancora verso la statua di Saturno per poi accasciarsi definitivamente. Dominante è la logica delle opposizioni: tensione e rilassamento, violenza e dolcezza, alto e basso.

2. *Recitare con grazia*

Dopo aver richiamato alcuni tratti della partitura dinamica di *Medea*, torniamo ora alle parole di Théophile Gautier proposte in apertura e al paragone con Fanny Elssler. I confronti fra attrici e danzatrici non costituiscono una novità: già nella seconda metà del Settecento, ad esempio, il ballo pantomimo sollecita un intenso dibattito in questa direzione e, successivamente, il coreodramma di Salvatore Viganò confonde i confini fra danza e pantomima, tanto che Antonia Pallerini, musa e co-creatrice degli spettacoli di Viganò,³² diventa un vero e proprio modello di arte attorica.³³ Anche in epoca romantica simili paragoni continuano a emergere. D'altronde, i balletti di questo periodo (spesso denominati *ballet pantomime*) riservano alla pantomima uno spazio ampio: sorrette da una musica che contribuisce a trasmettere il plot dell'azione,³⁴ le sequenze pantomimiche costituiscono i momenti in cui la danzatrice dimostra di possedere anche doti di attrice, rendendo comprensibile ed espressivo il proprio gesto. Tuttavia, secondo l'estetica romantica, una dimensione espressiva connota anche la cosiddetta danza *pura*: secondo un critico di riferimento come Jules Janin,³⁵ essa può essere totalmente espressiva in sé e generare immagini suggestive che, poi, lo spettatore interpreta liberamente in base alla propria personale predisposizione d'animo.

Nel caso di Fanny Elssler, l'esistenza di una componente *recitativa* nella sua arte rappresenta un dato assolutamente centrale. Se Ivor Guest conclude la propria monografia sulla danzatrice definendola una «dancer-actress», che unisce «the arts of drama and dance in a single genius»,³⁶ i contemporanei non sono

32. Cfr. S. ONESTI, *Antonia Pallerini co-creatrice: ipotesi di ricerca*, «Arti dello Spettacolo/Performing Arts», VIII, 2022, pp. 44-58.

33. Cfr. S. ONESTI, «*Disperate parole indarno nuovi*: interpreti di Mirra nel primo Ottocento», «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», XIII, 2021, 13, pp. 55-71.

34. Su questo punto sono fondamentali gli studi Marian Smith, in particolare: *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, Princeton, Princeton University Press, 2000.

35. Sulla critica di danza di Jules Janin si veda almeno J.V. CHAPMAN, *Jules Janin and the Ballet*, «Dance Research», VII, 1989, 1, pp. 65-77.

36. I. GUEST, *Fanny Elssler*, London, Adam and Charles Black, 1970, p. 264.

meno decisi su questo punto: Fanny Elssler è apprezzata tanto per la pantomima scevra di manierismi, quanto per la danza capace, dice qualcuno, di ridere con i piedi.³⁷ Danza e recitazione si confondono sovente nelle parole degli osservatori: per Janin, Elssler non danza ma recita,³⁸ mentre secondo Charles Maurice il pubblico crede di vedere uno spettacolo di prosa quando si trova davanti alla danzatrice³⁹ e, parimenti, un osservatore tedesco commenta l'interpretazione di Elssler in *Le Dieu et la Bayadère* ravvisandovi una convinzione che, a suo dire, non si vedeva dai tempi di Viganò.⁴⁰

Anche Théophile Gautier⁴¹ riconosce e apprezza le doti attoriche di Elssler, che si manifestano con particolare chiarezza negli spettacoli indicati all'interno del paragone con Adelaide Ristori: da una parte *La Somnambule* e *Nina ou la folle par amour*, che, afferma Gautier, appartengono al genere del cosiddetto *ballet d'action*, dove la pantomima ha un ruolo preponderante; dall'altra *La Muette de Portici*, caratterizzato dalla presenza di personaggi *muti*, che si esprimono cioè solo mediante la danza e la pantomima, sebbene siano affiancati da personaggi che ricorrono invece al canto e che, pertanto, risultano *parlanti*.⁴² L'efficacia recitativa di Fanny Elssler è celebrata da Gautier anche attraverso il confronto con le maggiori attrici del suo tempo. A proposito del *ballet pantomime La Gipsy*, ad esempio, sostiene che gli slanci appassionati della pantomima di Elssler ricordino quelli di Marie Dorval, un'attrice, apprezzata da Gautier per il talento impetuoso, la totale immedesimazione e una *verità* che si esprimevano soprattutto attraverso articolate partiture di movimento.⁴³

Rispetto agli esempi osservati fin qui, però, il confronto proposto da Gautier tra Fanny Elssler e Adelaide Ristori sembra procedere in direzione inversa: non una danzatrice paragonata a un'attrice, ma un'attrice paragonata a una danzatrice. Doveva trattarsi di qualcosa di inconsueto se lo stesso Gautier sente il bisogno di giustificare (e rilanciare) questa comparazione, così «bizarre en

37. Cfr. *ivi*, p. 66.

38. Cfr. *ivi*, p. 43.

39. Cfr. *ivi*, p. 84.

40. Cfr. *ivi*, p. 43.

41. Su Théophile Gautier e la danza, un testo di riferimento è senz'altro E. CERVELLATI, *Théophile Gautier e la danza. La rivelazione del corpo nel balletto del XIX secolo*, Bologna, Clueb, 2007.

42. Per questa ragione, Marian Smith classifica *La Muette de Portici* come «hybrid work». Cfr. SMITH, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, cit., pp. 125-138. Su questi temi si veda anche C. LO IACONO, *Il 'Bel canto silenzioso' ne 'La Muette de Portici' (1828-1916)*, in *Danza e ballo a Napoli: un dialogo con l'Europa (1806-1861)*, a cura di P. MAIONE e M. VENUSO, Napoli, Turchini, 2021, pp. 259-276.

43. Cfr. E. RANDI, *Il teatro romantico*, Roma-Bari, Laterza, 2016, in partic. pp. 82-84, 90-92.

apparence»,⁴⁴ suggerendo provocatoriamente, come si diceva, che Ristori si misuri nelle parti di Sonnambula (Therèse), Nina, Fenella (la Muta di Portici). Nel commentare l'interpretazione ristoriana di *Medea*, inoltre, Gautier sceglie di rievocare un'artista, Elssler, che da quasi un decennio si è ritirata dalle scene: evidentemente, esiste qualcosa di estremamente preciso, forse unico, che accomuna l'arte di queste due donne. Ma di cosa si tratta? Nel suo testo, Gautier afferma che, prima dell'attrice italiana, solo Elssler aveva dimostrato un analogo talento nel «rendre des passions par le jeu du masque, les mouvements et les poses». ⁴⁵ Se gli ultimi due termini (movimenti e pose del corpo) richiamano la dialettica individuata poc'anzi nell'analisi della partitura dinamica di *Medea*, più in generale la triade indicata da Gautier (mimica del volto-movimenti-pose) sembra suggerire la possibilità di un'interpretazione a più livelli delle sue parole.

A un primo livello, è evidente che, ricordando Elssler, Gautier pensi innanzitutto alla pantomima, nella quale la danzatrice si eleva «aux plus sublimes hauteurs de l'art tragique»: ⁴⁶ proprio il duplice rimando alla dimensione della tragedia e a quella del sublime svela una prima sfaccettatura del paragone con Ristori, essendo le due artiste non solo versate nella tragedia, ma anche capaci di suscitare sentimenti di ammirazione e spavento, elevazione spirituale e orrore. Mentre, nel caso della *Medea* di Ristori, simile ambivalenza è del tutto evidente, per quanto riguarda Elssler può essere utile leggere il seguente commento di Gautier, relativo a *Nina ou la folle par amour*: «À la fin du ballet, quand elle voit que son amant n'est pas mort ainsi qu'elle l'avait cru, les irradiations phosphorescentes d'une joie sublime lui baignent la figure de vagues lumineuses et lui font comme un auréole». ⁴⁷ La gioia sublime di Fanny si manifesta sotto forma di prodigio, nella trasfigurazione di un volto che diventa fosforescente, sorgente di luce soprannaturale.

Procedendo nell'analizzare il paragone Elssler-Ristori, consideriamo il livello che Gautier definisce dei movimenti e delle pose del corpo. Un primo elemento di somiglianza riguarda la frequente analogia-fra gli atteggiamenti di Elssler e la statuaria o la pittura antica, secondo una tendenza che abbiamo già rintracciato nei commenti alla *Medea* di Ristori. Ad esempio, nella *Muette de Portici* (Opéra, 1837):

44. T. GAUTIER, *Revue dramatique*, «Le moniteur universel», 12 avril 1858.

45. Ibid.

46. T. GAUTIER, 'La Gypsy'. *Ballet-pantomime en trois actes*, «La presse», 4 février 1839, ora in ID., *Œuvres complètes. Critique théâtrale*, to. II. 1839-1840, texte établi, présenté et annoté par P. BERTHIER avec la collaboration de C. LACOSTE-VEYSSEYRE et H. LAPLACE-CLAVERIE, Paris, Honoré Champion, 2008, pp. 45-55: 53.

47. T. GAUTIER, *Bénéfice de Mlle Elssler*, «La Presse», 3 février 1840, ora in ID., *Œuvres complètes*, cit., to. II, pp. 529-535: 534.

Mademoiselle Elssler [...] a eu un moment magnifique: c'est lorsque, repoussée par les gardes de la chapelle où le mariage de son séducteur se célèbre, elle s'assoit à terre et laisse tomber sa tête dans sa main en poussant des sanglots; [...] elle était belle comme une statue antique. Son costume napolitain, d'une exactitude et d'une sévérité extrêmes, s'arrangeait en grands plis austères et d'un style incomparable; on eût voulu la dessiner.⁴⁸

Come nel caso della *Medea* ristoriana, il rimando alle arti visive, funzionale a sottolineare l'armonica bellezza del corpo in movimento, è sollecitato, per opposizione, da atteggiamenti scomposti o violenti: è proprio perché Fanny è scossa dal pianto che Gautier può percepire meglio la compostezza delle sue forme. Ecco il punto su cui si gioca forse l'aspetto più importante del paragone con Ristori. Nel pieno dello sconvolgimento emotivo, il corpo delle due artiste rimane armonioso e gradevole allo sguardo. Alla base, evidentemente, vi è una tecnica, un addestramento, una capacità di controllo che è penetrata, attraverso ogni fibra muscolare, fin nel profondo del corpo energetico.

Rispetto alla *Medea* di Ristori, vi è poi una parola che, sotto la coltre di rimandi all'animalità e alla follia omicida, serpeggia nelle recensioni, contribuendo a spiegare l'oscillazione fra irruenza e contegno: grazia. Lo stesso Gautier vi fa ricorso («ses convulsions mêmes gardent de la grâce»),⁴⁹ così come August Bournonville, danzatore, *maître de ballet* e coreografo danese. Bournonville vede Ristori a Vienna nel febbraio 1856, quando *Medea* è ancora in preparazione (debutterà a Parigi nel mese di aprile) e, pertanto, assiste solo a *Mirra*, *Maria Stuarda* e *Pia de' Tolomei*. Il danese si dimostra «in una posizione di particolare sintonia con il cosmo espressivo della Ristori, essendo legato, come l'attrice, a una sostanziale formula estetica di 'verità nella bellezza'». ⁵⁰ A proposito di *Mirra*⁵¹, in

48. T. GAUTIER, *Académie Royale de Musique*, «La presse», 2 octobre 1837, ora in ID., *Œuvres complètes. Critique théâtrale*, to. I. 1835-1838, établissement du texte par P. BERTHIER et F. BRUNET, Paris, Honoré Champion, 2007, pp. 160-167: 166.

49. T. GAUTIER, *Revue dramatique*, «Le moniteur universel», 12 avril 1858.

50. PERRELLI, *Echi nordici di attori italiani*, cit., pp. 18-19. Il bisogno di far coesistere la ricerca della verità con l'accentuazione dell'«aspetto artistico della finzione scenica» è d'altronde rilevato anche da Eugenio Buonaccorsi come tratto distintivo dell'arte del Grande Attore. Cfr. E. BUONACCORSI, *L'arte della recita e la bottega. Indagini sul Grande Attore dell'800*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 102 ss.

51. Per un'attenta ricostruzione dell'interpretazione ristoriana di *Mirra* si veda R. ALONGE, *Mirra l'incestuosa. Ovidio, Alfieri, Ristori, Ronconi*, Roma, Carocci, 2005, pp. 109-145. Lo stesso Alonge, peraltro, riporta un commento di Paul De Saint Victor, relativo all'agonia finale di *Mirra*, nel quale si rintraccia il motivo della grazia: «Ella è morta mirabilmente, con una grazia, una dolcezza, una poesia ineffabile» (ivi, p. 127).

particolare, ricorda: «Ristori knew how to raise this horror to tragic heights, as she ennobled her mental anguish with *grace* and *majesty*».⁵²

È significativo l'utilizzo del termine 'grazia' – ovviamente impiegato senza indugio anche per Ellsler – da parte di due figure fortemente legate alla danza: l'uno, Gautier, in qualità di critico e librettista; l'altro, Bournonville, come interprete e coreografo. L'estetica ottocentesca della danza occidentale vede infatti nel concetto di grazia uno dei propri pilastri fondamentali e, notoriamente, è Carlo Blasis che, nella prima metà del secolo, lo formalizza in una serie di scritti importanti.⁵³ La teoresi blasisiana sulla grazia intreccia il nostro discorso in più punti. Ad esempio, è essenziale per Blasis l'osservazione della pittura e della statuaria classica e neoclassica: centrale la pittura pompeiana ed ercolanense – peraltro evocata nei commenti sulla *Medea* di Ristori – nonché, naturalmente, tutta l'iconografia delle Grazie. Le arti visive consentono di analizzare i vettori profondi del movimento, che il maestro trasforma poi in forme geometriche (soprattutto ellissi e diagonali) lungo le quali disporre le parti del corpo del danzatore. Ma il concetto blasisiano di grazia ci interessa non tanto come repertorio di immagini al quale accostare, superficialmente, l'azione di Ellsler o di Ristori; più sotteraneamente, esso è rilevante in quanto principio compositivo. Afferma infatti Blasis che la grazia è «quel tale nonsoché più seducente ancora della stessa bellezza».⁵⁴ Essa esercita dunque un potere di attrazione. Ma in che modo? Al di là della vaghezza di Blasis su questo punto (*quel tale nonsoché*), ci pare che la grazia derivi da due ordini di motivazioni, le une di carattere tecnico, le altre di natura etica.

Cercheremo quindi di applicare le prime sia a Ellsler che a Ristori, mentre per le seconde ci limiteremo, per ragioni di brevità, al solo caso dell'attrice italiana. Sul piano tecnico, è essenziale, per Blasis, che le varie parti del corpo siano armoniosamente raccordate tra loro, tanto che, afferma, il centro e le estremità devono essere mosse «dalla stessa idea, dal sentimento medesimo».⁵⁵ Procedendo dal centro alla periferia, dunque, il movimento si espande coinvolgendo organicamente tutto il corpo. A queste osservazioni sembra accordarsi Bournonville nei suoi scritti teorici: «Il primo requisito di scuola è il placé (postura), cioè saper tenere la testa, le spalle, le braccia e tutta la parte superiore del

52. A. BOURNONVILLE, *My Theatre Life*, translated from the Danish by P.N. McANDREW, Middletown, Wesleyan University Press, 1979, p. 230 (miei i corsivi).

53. Cfr., in partic., *Studi sulle arti imitatrici*, Milano, Tipografia e libreria Giuseppe Chiusi, 1844. Sul concetto di grazia nella produzione di teorica di Blasis si veda poi F. PAPPACENA, *Il Trattato di danza di Carlo Blasis 1820-1830*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005.

54. BLASIS, *Studi sulle arti imitatrici*, cit., p. 59.

55. Ivi, p. 60.

corpo, in modo tale che ne derivi, in accordo con il movimento delle gambe, quell'armonia e quella calma artistica, che costituiscono la sola e vera grazia». ⁵⁶

Questa esigenza di organicità è pienamente compresa e agita, secondo Gautier, da Fanny Elssler: «Elle danse de tout son corps, depuis la pointe des cheveux, jusqu'à la pointe des orteils. Ainsi, c'est une véritable danseuse, tandis que les autres ne sont qu'une paire de jambes qui se démènent sous un tronc immobile». ⁵⁷ Ma, dal canto suo, è fatta propria anche da Ristori. Si vedano a tal proposito i ricordi della cantante svedese Signe Hebbe, che, come ha mostrato Perrelli, di Ristori è amica e allieva. Hebbe ricorda le indicazioni della maestra: «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». ⁵⁸ Non solo il corpo è espressivo tanto quanto il volto, ma il movimento segue una dinamica, che, sembra suggerirsi qui, si irradia dalla parte superiore per espandersi a quella inferiore.

Ma la grazia discende anche da una postura etica. Secondo Blasis, l'opera d'arte è chiamata a seguire il criterio della *convenienza*: in ambito teatrale, ciò significa che i personaggi devono agire in maniera adeguata al loro genere e alla loro condizione. A ciò aggiunge che, in campo artistico, esistono due generi essenziali di grazia: il famigliare, che provoca piacere e voluttà (tipico della commedia), e il maestoso, proprio della tragedia e delle «donne sagge e virtuose», dato che «la grazia maestosa ispira rispetto e imperiosamente comanda». ⁵⁹ Anche su questo punto sembra far eco Bournonville, per il quale la grazia promana da una precisa condizione dell'animo, da uno stato di calma felicità, di pienezza e armonia che sottende ogni altra azione e che si esprime in un desiderio di contatto con l'altro: «non basta brillare, bisogna piacere. Il cuore non si contenta di ricevere, vuole dare; lo spirito non vuole solo adornarsi, vuole comunicare; per essere felici, infine, bisogna saper limitare i propri desideri, moderare i trasporti, padroneggiare le passioni». ⁶⁰ Al netto della vena *Biedermeier* che attraversa l'opera di Bournonville, ⁶¹ è evidente che tanto

56. A. BOURNONVILLE, *Études chorégraphiques*, a cura di F. FALCONE, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005, p. 29.

57. T. GAUTIER, *Académie Royale de Musique*, «La presse», 11 settembre 1837, ora in Id., *Œuvres complètes*, cit., to. I, pp. 125-127: 127.

58. F. PERRELLI, *Signe Hebbe. Un'amicizia svedese di Adelaide Ristori*, «Drammaturgia», xx / n.s. 10, 2023, pp. 183-191: 186.

59. BLASIS, *Studi sulle arti imitatrici*, cit., p. 68.

60. BOURNONVILLE, *Études chorégraphiques*, cit., p. 40.

61. Cfr. R. FABRIS, *Il 'Bildungsroman' di August Bournonville. Studi di danza e identità in movimento*, «Mimesis Journal», VIII, 2019, 2, pp. 67-87; Id., *Romanticismi dimenticati: il balletto storico 'Valdemar' di August Bournonville al teatro Reale di Copenaghen (1835)*, «Romanticismi», v, 2020, pp. 109-166.

la maestosa virtù di cui parla Blasis, quanto la tenera serenità evocata da Bournonville possono essere rintracciate nel movimento scenico di Adelaide Ristori, benché non sempre in maniera diretta.

Nel caso della partitura dinamica di *Medea*, occorre guardare al di sotto della furia belluina e della durezza delle pose scultoree, e scorgere qualcos'altro. Il *pittoresco*, ad esempio. Se per Bournonville questo termine evoca un attributo essenziale della grazia,⁶² nelle recensioni su *Medea* esso costituisce il contraltare dei riferimenti alla qualità scultorea della recitazione ristoriana, alla quale apporterebbe una cifra più umana, vibrante e calda.⁶³ Ancora, i commenti su Ristori, specie quando suggeriscono il paragone con Rachel, sottolineano la capacità, da parte dell'italiana, di *piacere*, di comunicare calore e dolcezza, senza rinchiudersi nella freddezza della perfezione formale.⁶⁴ Ma, su tutto, resta saldo, in Ristori, il controllo su desideri e pulsioni. È possibile che l'impiego del termine *grazia* suggerisca un atteggiamento di fondo, che rimane alla base di ogni interpretazione indipendentemente dal personaggio rappresentato e che, ovviamente, si rivela necessaria nel caso di figure moralmente condannabili. Attraverso il movimento del corpo, allora, Ristori comunicerebbe sempre una sostanziale compostezza, una calma non esibita ma sotterranea, alla quale, forse, guardano sia Gautier sia Bournonville.

Quest'idea di latente sfasatura fra interprete e personaggi, d'altronde, richiama le riflessioni di Laura Mariani circa la necessità, per Ristori, di puntellare il proprio agire scenico di «frammenti di 'sottorecitazione' e di 'antirecitazione', sia attraverso la mimica sia con la creazione di immagini indimenticabili o in opposizione»,⁶⁵ al fine di costruire un'immagine di sé ineccepibile sul piano morale. Come ricorda ancora Mariani, l'attrice Giacinta Pezzana rimane colpita da questa capacità di *sdoppiamento*: «recitava senza 'darsi' mai alla parte: non ho conosciuto fra i grandi artisti italiani un caso più completo di sdoppiamento. [...] Capii che non avrei mai potuto avere quella calma, quella preoccupazione della linea».⁶⁶ Proprio il corpo in movimento è la materia con cui plasmare le linee impeccabili della recitazione: anche nell'interpretazione di *Maria Stuarda*, come ha dimostrato Francesca Simoncini, la partitura di movimento è cesellata per accogliere i momenti in cui Ristori si abbandona-

62. BOURNONVILLE, *Études chorégraphiques*, cit., p. 40.

63. Cfr. DE SAINT VICTOR, *Théâtres*, cit.

64. Come nel caso delle osservazioni di Alexandre Dumas su *Mirra* riportate in VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., pp. 29-30.

65. MARIANI, *Sull'utilità della Storia delle donne per rileggere il protagonismo di Adelaide Ristori*, cit., p. 23.

66. Cfr. L. MARIANI, *Un'altra Ristori*, in *L'attrice marchesa. Verso nuove visioni di Adelaide Ristori*, a cura di A. FELICE, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 115-127: 119.

na a «movimenti scomposti, irrituali, talvolta volutamente esibiti»,⁶⁷ per poi prontamente riconquistare il proprio portamento «di attrice ‘perfetta’, nella postura e nella dizione come nella vita».⁶⁸ È nel quadro della ricerca ristoriana sulla composizione del movimento che trovano posto i riferimenti alla danza proposti fin qui e, con essi, quell’idea di grazia in apparenza incongrua ma che finisce per annidarsi e risplendere persino nelle pieghe scure del peplo di Medea, nella furia implacabile del suo movimento da leonessa, nella plastica ineluttabilità delle sue pose di regina.

67. F. SIMONCINI, *Iconografia e interpretazioni: ‘Maria Stuarda’ di Adelaide Ristori*, «Drammaturgia», XVIII / n.s. 8, 2021, pp. 29-44: 30.

68. Ibid.

TERESA MEGALE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

12. Ivi, pp. 273-274.

13. Ivi, p. 272.

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

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

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

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

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

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

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

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

17. Ibid.

18. Ibid.

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

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

21. Ibid.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

25. Ivi, p. 212.

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

This is a handwritten manuscript page titled "Elisabetta regina d'Inghilterra". It contains a list of characters and their roles, organized in columns. The characters listed include "Elisabetta", "Carlo", "Maria", "Giacomo", "Antonio", "Luca", "Giovanni", "Francesca", "Caterina", "Antonio", "Luca", "Giovanni", "Francesca", "Caterina". The roles are described in detail, such as "regina", "re", "duca", "duchessa", "signora", "signorino", "padre", "madre", "figlio", "figliola", "zio", "zia", "nonno", "nonna", "cugino", "cugina", "nipote", "nipotina", "fratello", "sorella", "cousino", "cousina", "zoccolo", "zoccolina", "padre", "madre", "figlio", "figliola", "zio", "zia", "nonno", "nonna", "cugino", "cugina", "nipote", "nipotina", "fratello", "sorella", "cousino", "cousina", "zoccolo", "zoccolina".

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

This is a handwritten manuscript page titled "Maria Antonietta". It contains a list of characters and their roles, organized in columns. The characters listed include "Maria Antonietta", "Luca", "Giovanni", "Francesca", "Caterina", "Antonio", "Luca", "Giovanni", "Francesca", "Caterina". The roles are described in detail, such as "regina", "re", "duca", "duchessa", "signora", "signorino", "padre", "madre", "figlio", "figliola", "zio", "zia", "nonno", "nonna", "cugino", "cugina", "nipote", "nipotina", "fratello", "sorella", "cousino", "cousina", "zoccolo", "zoccolina", "padre", "madre", "figlio", "figliola", "zio", "zia", "nonno", "nonna", "cugino", "cugina", "nipote", "nipotina", "fratello", "sorella", "cousino", "cousina", "zoccolo", "zoccolina".

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

This is a printed manuscript page titled "DRAMMATICA COMPAGNIA ITALIANA" and "Episodio del 1860". It contains a table with columns for "SEVERE PAROLE", "ATTORI", "PIENE PAROLE", and "OGGETTI". The table lists characters and their roles, such as "Luca", "Giovanni", "Francesca", "Caterina", "Antonio", "Luca", "Giovanni", "Francesca", "Caterina". The roles are described in detail, such as "regina", "re", "duca", "duchessa", "signora", "signorino", "padre", "madre", "figlio", "figliola", "zio", "zia", "nonno", "nonna", "cugino", "cugina", "nipote", "nipotina", "fratello", "sorella", "cousino", "cousina", "zoccolo", "zoccolina".

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

BRUNA NICCOLI

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

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

1. *Adelaide e lo studio del costume*

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

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

2. Ibid.

3. Ibid.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

19. Ivi, p. 172.

20. MBA, *Fondo Ristori, Scritti di Adelaide Ristori*, fasc. 43. Il documento è in parte trascritto in S. URBAN, «Fino a che farò l'artista, sarò anche attrice». *Uno studio sulla prassi teatrale di Adelaide Ristori*, tesi di dottorato in Storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo, Università degli studi di Padova, ciclo xxv, 2013, tutor: prof. Paola Degli Esposti, pp. 116-117.

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

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

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

22. Ibid.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

40. *Ivi*, p. 275.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

51. *Ivi*, p. 121.

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

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

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

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

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

55. Analisi dei costumi a cura della scrivente.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

85. Non sono criticamente accertati ritratti di Lucrezia Borgia.

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

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

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

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



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



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



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



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



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

SAMANTHA MARENZI

IL MONTAGGIO DELLE ESPRESSIONI. GLI ALBUM E LE SERIE NEL CONFRONTO TRA REPERTORI VISIVI: IL CASO ADELAIDE RISTORI E HERBERT WATKINS

Nel giugno 1857, in occasione della tournée londinese di Adelaide Ristori, il fotografo vittoriano Herbert Watkins la riprende nei costumi e negli atteggiamenti di alcuni suoi famosi personaggi di scena. Da questa seduta di posa scaturisce un gruppo di immagini organizzato in diverse serie conservate in collezioni (e secondo criteri) differenti. In primo luogo figurano tra le fotografie del *Fondo Adelaide Ristori* al Museo Biblioteca dell'Attore di Genova nella forma di una trentina di stampe sfuse che costituiscono un insieme coerente per stile e formato e nel quale sono scanditi i momenti salienti di un intero repertorio. Le stampe di Watkins conservate a Genova costituiscono inoltre le matrici delle undici litografie che compongono il noto libretto *Adélaïde Ristori. Album Artistique* stampato a Parigi nel gennaio 1858, uno dei primi album illustrati dedicati a un'artista della scena. Qui le immagini migrano da una tecnica grafica all'altra cambiando di segno, e di autore. Infine, le stesse fotografie fanno parte del *Watkins Album*, una corposa raccolta di ritratti a personalità di prestigio della Londra vittoriana (tra cui attori e attrici) conservata alla National Portrait Gallery.

Il presente contributo ricostruisce il passaggio delle stesse immagini tra questi diversi repertori osservandoli dalla prospettiva del teatro e della fotografia e riconoscendo gli stessi gesti espressivi nelle diverse strategie di montaggio.

1. *Le fotografie del Fondo Adelaide Ristori e il loro utilizzo negli studi teatrali*

Presentando le raccolte fotografiche conservate presso il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova nell'ambito di un convegno veneziano sul teatro in fotografia, Gian Domenico Ricaldone ha descritto il *Fondo Adelaide Ristori* proponendolo come una mappa degli studi fotografici sparsi in tutto il mondo:

Tra le collezioni storiche meritano particolare attenzione le fotografie dell'archivio di Adelaide Ristori, senza dubbio tra le prime attrici italiane a usare la fotografia come

strumento di diffusione della propria immagine. La celebre 'attrice marchesa' [...] si fece ritrarre da molti fotografi internazionali nel corso delle lunghe tournées in giro per il mondo. Nell'archivio sono conservate 2.028 fotografie, realizzate da oltre quattrocento studi fotografici attivi in venticinque Stati diversi. La Ristori è ritratta sia in scatti privati, da sola o con la famiglia, sia in abiti di scena mentre interpreta una delle sue 'donne mondiali', cioè le eroine dei drammi storici o delle tragedie classiche presenti nel suo repertorio. [...] Consultare il fondo fotografico di questo archivio vuol dire, senza dubbio, intraprendere un viaggio nella fotografia internazionale dagli anni Cinquanta dell'Ottocento ai primi del Novecento e scoprire, oltre al teatro di questa attrice, anche molti autori della fotografia ottocentesca.¹

I numeri e le caratteristiche del fondo bastano a denunciare l'importanza quantitativa e qualitativa del documento fotografico tra i materiali relativi all'attrice e fanno emergere alcune peculiarità del rapporto che questa ha instaurato col mezzo fotografico: un rapporto precoce e anticipatore di quella che nei decenni successivi diventerà una solida alleanza commerciale e artistica. Tra i numerosi fotografi o studi che la riprendono ci sono i parigini André Adolphe Eugène Disdéri, a cui faremo cenno più avanti, Nadar, tra i più celebri pionieri della fotografia non solo ritrattistica, lo studio Mayer et Pierson, che conquisterà un posto nel mondo della moda grazie al celebre *Album Nigra* dedicato alla Contessa di Castiglione dopo la metà degli anni Cinquanta dell'Ottocento. Tra gli americani, a New York Napoleon Sarony, che la ritrae a più riprese tra gli anni Sessanta e Ottanta dell'Ottocento,² e Gurney and Son, la coppia di padre e figlio il cui studio si impone per la ritrattistica di artisti della scena; a San Francisco la Thomas Houseworth and Co. attiva, oltre che nella fotografia, nella stereoscopia e in altre tecniche visive, gli Studi Elite, specializzato in ritratti alle celebrità e nella fotografia teatrale, e Bradley and Rulofson, gestito dal ritrattista Henry William Bradley associato dal 1863 con William Herman Rulofson, esperto di dagherrotipia e tra i primi educatori in campo fotografico. In Italia Henri La Lieure noto per la sua società 'Fotografia Parigina' attiva a Torino dove troviamo anche l'allievo di Nadar Michele Schemboche, e poi Vincenzo Spina a Roma, lo stabilimento Sciutto a Genova che oltre alla ritrattistica si dedica alla riproduzione di opere d'arte

1. G.D. RICALDONE, *Le raccolte fotografiche del Civico Museo Biblioteca dell'Attore*, «Drammaturgia», XVIII / n.s. 8, 2021, pp. 280-281. La rivista raccoglie alcuni dei contributi presentati al convegno *Il teatro in fotografia. Attori e fotografi nell'Italia della Belle Époque* (Venezia, 27-29 novembre 2019). Il testo di Ricaldone, responsabile dell'archivio del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova (d'ora in avanti MBA) ed esperto di fotografia, è raccolto nella sezione dedicata agli archivi.

2. Per uno studio di questo repertorio fotografico, indicativo della parabola artistica di attrice e fotografo, si veda M. ZANNONI, *La regina del teatro italiano e il 'Napoleone della fotografia'. L'incontro tra Adelaide Ristori e Napoleon Sarony*, «Drammaturgia», xx / n.s. 10, 2023, pp. 147-162.

come anche Alinari a Firenze, anche questo firmatario di fotografie della Ristori. E ancora lo studio Hansen & Weller a Copenaghen, che firma famose fotografie ai reali di Danimarca, Robert White Thrupp a Birmingham, autore di un celebre ritratto di Oscar Wilde, i londinesi Elliott & Fry, protagonisti della fotografia vittoriana, e W. & D. Downey, tra i favoriti della Regina Vittoria. Altri studi la ritraggono in Spagna e in America latina. La maggior parte di queste firme compare nelle immagini raccolte negli album conservati nel *Fondo Ristori* dove, con diversi criteri di montaggio, figurano fotografie private e in costume come a dipingere un paesaggio biografico in cui coesistono diversi livelli di realtà.

Gli album conservati sono trentasei, di cui diciassette nelle loro custodie originali che in qualche caso appaiono come scrigni destinati a contenere dei tesori. Due in particolare (i nn. 27 e 28), in bronzo e intarsiati, sono vere scatole di memoria consumate dal tempo e chiuse dalle copertine rigide che ne fanno delle piccole e lussuose tombe di famiglia. Ma, come accennato, è la composizione degli album a costituire un elemento di grande interesse, sia quando le raccolte si concentrano su uno stesso personaggio – spesso fotografato in città e anni diversi –, sia nella frequente alternanza tra foto teatrali e private: un elemento che fonde il collezionismo e la costruzione della memoria personale con la nascente cultura visiva tardo-ottocentesca che genera codici di raffigurazione e forme di diffusione delle immagini fotografiche. Oltre agli album, nel *Fondo Ristori* sono conservate molte immagini sfuse: stampe dei più diversi formati, dagherrotipi, immagini utilizzate nel corso del tempo per gli scopi più diversi, dalle mostre alle pubblicazioni. Tra queste, alcune serie divise per autore, come quella del fotografo inglese Herbert Watkins le cui fotografie confluiscono in raccolte più incentrate sulla visione complessiva del repertorio che sulle diverse interpretazioni dello stesso personaggio. Molto spesso, utilizzando le fotografie come fonti dell'arte dell'attrice, ci si imbatte nelle immagini di questo fotografo che la ha ripresa ricostruendo insieme a lei i gesti emblematici delle sue più celebri interpretazioni come cogliendola in azione, sebbene le fotografie siano state realizzate in studio e i suoi movimenti siano tradotti in pose. Ripresa a figura intera, appare dinamica sebbene fissata in una vibrante immobilità che trasforma le espressioni fuggevoli in visioni durature, come agiva la sapienza attoriale di fine Ottocento sulla memoria degli spettatori.

Nello stesso convegno veneziano a cui abbiamo fatto cenno – un appuntamento importante per la condivisione di metodologie di indagine sul teatro in fotografia che coinvolgeva gli studiosi di entrambe le aree disciplinari – due interventi provenienti dalle discipline dello spettacolo erano incentrati su Adelaide Ristori, evidentemente un caso studio esemplare per osservare la nascita del ritratto d'attore e il suo ruolo tra i documenti della storia del teatro. Il

primo era quello di Francesca Simoncini, esperta della storia degli attori tardo ottocenteschi, che utilizzava alcune fotografie per analizzare l'interpretazione della *Maria Stuarda* (terza scena del III atto) ricostruendo le fonti figurative della creazione del personaggio, riconoscendone alcuni elementi nelle fotografie e ponendo il problema del rapporto tra il movimento (che, nei suoi aspetti più irruenti, caratterizza gli elementi appresi dalla Ristori nella lunga pratica del mestiere e dimostra l'utilizzo dei tratti bassi della sua recitazione) e la posa (dove l'attrice si ricompone e usa i registri della recitazione alta che vuole consegnare alla memoria della sua arte).³ L'altro era il contributo di Cristina Tosetto, che ha fatto dialogare i documenti fotografici con le rassegne stampa a partire dall'utilizzo del formato *cartes de visite* utilizzato in molte fotografie scattate all'attrice in particolare nel contesto parigino.⁴ In tale frangente è centrale la figura di Disdéri, l'inventore del formato che avrebbe conosciuto uno straordinario successo commerciale e influenzato il rapporto della società ottocentesca con la fotografia. Sempre nell'ambito dello stesso convegno vi faceva riferimento anche Renzo Guardenti, esperto di iconografia teatrale, utilizzando la distinzione espressa dallo stesso Disdéri tra i ritratti della Ristori e la raffigurazione dei suoi personaggi per evidenziare l'«intrinseca ambiguità» della fotografia come fonte del teatro, mettendo in guardia gli storici dello spettacolo da «entusiastici, ma spesso fuorvianti, feticismi documentari».⁵

Sia nello studio di Simoncini che di Tosetto, incentrati su documenti diversi tra loro e basati su differenti strumenti di analisi, si faceva riferimento (pur senza menzionare l'autore) ad alcune fotografie scattate dal celebre ritrattista londinese Herbert Watkins. Anche Marianna Zannoni, tra gli ideatori del convegno e specialista di fotografia teatrale di fine Ottocento, aveva preso in esame delle fotografie dello stesso autore in un capitolo dedicato alla Ristori nel suo volume sui ritratti delle grandi attrici italiane, dove ricostruiva gli intrecci tra tournée, debutti e sedute di posa.⁶ Il contesto del loro incontro è quello della tournée londinese del 1857. Watkins chiede all'attrice di lasciarsi ritrarre nel ruolo di Camma in vista di una pubblicazione su «The Illustrated London News». Le fotografie realizzate su questo ruolo corrispondono alle testimonianze della Ristori sulla sua costruzione del personaggio scandita in tre attitudini, legate ciascuna a un cambio di costume, uno per ogni atto del dramma. La cu-

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

4. Cfr. C. TOSETTO, *Adelaide Ristori dalle 'cartes de visite' alla stampa internazionale (1854-1864)*, ivi, pp. 45-61.

5. R. GUARDENTI, *Fotografia e teatralità sulla scena europea del secondo Ottocento*, ivi, pp. 11-28: 28.

6. Cfr. M. ZANNONI, *Il teatro in fotografia. L'immagine della prima attrice italiana fra Otto e Novecento*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2018, in partic. pp. 61-86.

ra con cui l'attrice ideava i costumi e gli accessori dei suoi ruoli è molto nota e spesso, come nel caso ricostruito da Zannoni, alle fotografie era consegnata la dimensione espressiva degli aspetti visivi del personaggio più ancora di quella gestuale dell'attrice. Ma in altri casi non è così. Basti l'esempio del gesto di Maria Stuarda che caccia la sua rivale Elisabetta ricostruito da Francesca Simoncini nel contributo già citato, dove la posa ieratica e duratura arrivava dopo una concitazione e si fissava nella memoria del pubblico così come sulla lastra fotografica (di Watkins). Nella stessa circostanza il fotografo la riprende anche come Lady Macbeth, altro grande successo delle recite londinesi del 1857, in Mirra, Giuditta, Medea, Francesca da Rimini, Fedra e altri personaggi.

Non figura nessun ritratto nel ruolo di Camma su «The Illustrated London News», che pubblica invece un articolo sul dramma di Giuseppe Montanelli definito poeta e filosofo che in una forma semplice più di ogni tragedia classica presenta un'eroina adatta al trattamento drammatico e fornita di occasioni di pathos e di bella poesia, interpretata in modo superbo dalla Ristori, che soprattutto nel primo atto mostra le differenti fasi dei sentimenti della protagonista con la stessa raffinatezza con cui il poeta le distingue e le concatena in un processo graduale.⁷ Eppure il periodico era, come indica il suo titolo, ampiamente illustrato, e utilizzava spesso le fotografie di Watkins (come di altri fotografi) per trarne delle incisioni, in un passaggio di procedimenti grafici che come vedremo è (per ragioni di tecniche di stampa) tipico dell'epoca. Lo stesso giornale porta diverse tracce della tournée londinese della Ristori e di alcuni eventi a essa correlati. Ad esempio, vi figurano alcune recensioni della sua celebre interpretazione del personaggio di Medea ripreso da attrici inglesi sulla scia dei suoi successi. Da attrici (come Edith Heraud), e da attori, i quali più che reinterpretare il personaggio imitano l'attrice italiana che lo impersona riproducendone il costume e le movenze e ponendosi al confine tra la caricatura e l'omaggio. È il caso del trasformista W.S. Woodin, che nei suoi spettacoli propone degli sketch in cui imita le interpretazioni di grandi attrici come Rachel e, appunto, Ristori, particolarmente in Medea. Leggiamo ad esempio su «The Illustrated London News» del 4 luglio 1857:

Mr. Woodin ventured on a very difficult feat – a dramatic imitation of Madame Ristori in the sixth scene of the third act of “Medea”, the famous soliloquy, in short, in which she addresses the statue of Saturn. This demand of Mr. Woodin the delivery about sixty verses in Italian, with passionate emphasis, musical elocution, and appropriate action. This feat, with all that it implies, Mr. Woodin performs to perfection.⁸

7. L'articolo non firmato appare nella rubrica *The Theatres, &c.*, «The Illustrated London News», 20 June 1857, p. 601.

8. «The Illustrated London News», 4 July 1857, p. 11.

Più orientata verso la parodia era invece l'interpretazione del comico Frederick Robson, che enfatizzava gli aspetti emozionali e la gestualità della Ristori suscitando allo stesso tempo risate e commozione. Charles Dickens era un suo ammiratore e la stessa Ristori era andata a vedere la sua imitazione. Watkins lo fotografa in diversi ruoli ma nella sua collezione spiccano le fotografie che lo riprendono nei panni di Ristori/Medea, con lo stesso costume e gli stessi gesti. Una strana sovrapposizione, un rimando di gesti espressioni e posture che l'immagine ingrandisce e fissa, e il cui interesse è amplificato dalla compresenza, nella stessa galleria di ritratti realizzata dall'autore, delle fotografie dell'originale'. La produzione di Herbert Watkins è uno snodo importante in questi passaggi da una tecnica grafica all'altra, da una interpretazione all'altra, da un ruolo all'altro. Le sue fotografie all'attrice (comprese quelle a Robson che la imita) sono conservate nel *Fondo Ristori* in vari formati di stampa montati su cartone, e anche nella raccolta di ritratti del fotografo conservata a Londra alla National Portrait Gallery. Il confronto tra questi repertori rivela gli strati su cui si deposita la memoria della Ristori: le stesse fotografie osservate in contesti diversi mostrano l'efficacia duratura del suo gesto espressivo al di fuori dei confini dello spettacolo e del teatro.

2. *Herbert Watkins. Ritratti, biografie, gallerie*

Quando, nel 1857, fotografa la Ristori, Watkins è nel pieno della sua scalata al successo nel fiorente settore della ritrattistica. L'anno precedente aveva aperto il suo studio al 179 di Regent Street, la principale via londinese del commercio fotografico (due anni dopo si sarebbe trasferito in un altro locale, sempre sulla stessa strada). Lo aveva chiamato Institute of Photography e lo pubblicizzava rivendicando la fedeltà alla natura, la mancanza di artificio e i bassi costi di realizzazione delle sue fotografie. Del 1856 è anche la sua prima partecipazione alla mostra della Photographic Society in London, dove ottiene molto successo con i ritratti dell'attrice Charlotte Cushman e del drammaturgo Joseph Stirling Coyne di cui vengono apprezzate le pose e la mancanza di affettazione. L'insistenza sulla somiglianza alla natura delle sue fotografie e sulla veracità degli atteggiamenti dei suoi soggetti pone Watkins nel pieno del dibattito sul nuovo mezzo di rappresentazione di cui Londra era, alla metà dell'Ottocento, l'epicentro.⁹ Un dibattito sul potenziale artistico della fotografia, ma che coinvolge anche le sue applicazioni commerciali mostrando

9. È in Inghilterra che di qui a poco nascerà il pittorialismo, il primo grande movimento di rivendicazione dello statuto artistico della fotografia, e che si sviluppa il dibattito tra approccio

quel continuo intreccio tra questi due ambiti che riguarda, nello stesso periodo, anche il teatro.

Sempre nel 1856 lo studio fotografico Maull and Polybank – presente anche questo con i suoi ritratti alle mostre della Photographic Society – aveva iniziato a pubblicare una serie mensile dal titolo *Photographic Portraits of Living Celebrities*. Alle fotografie erano associate delle note biografiche sui soggetti firmate da Herbert Fry, il quale dopo i primi quattro numeri si ritira dal progetto per fondare una collana simile ma a suo nome, la *Herbert Fry's National Gallery of Photographic Portraits*, per i cui ritratti si rivolge a Watkins. Qui, oltre alle biografie dei soggetti, appaiono accanto alle fotografie note manoscritte e frammenti di lettere autografe, materiali che impreziosiscono il progetto articolando il legame tra l'immagine e l'avventura umana delle celebrità fotografate: dei contemporanei di cui, attraverso una sorta di archiviazione dei volti, si costruisce la memoria. È in questo frangente che il fotografo si afferma attraverso i ritratti scattati a importanti personaggi della cultura inglese, in particolare Dickens, col quale scambia delle lettere che mostrano l'apprezzamento dello scrittore – inizialmente molto riluttante a posare e che poi si farà riprendere da lui più volte nel corso degli anni – per le sue fotografie.¹⁰

Nel 1858 il progetto di Fry si conclude, ma è probabilmente sulla scia di questa collaborazione che Watkins deciderà di raccogliere la sua produzione ritrattistica nella forma dell'album, o almeno così appare nell'acquisizione effettuata nel 1985 dalla National Portrait Gallery, che conserva, espone e avvia dei progetti di studio su *The Watkins Album*: una galleria di oltre centoventi ritratti realizzati negli anni Cinquanta dell'Ottocento,¹¹ quando il suo Institute of Photography raggiunge l'apice del successo.

Il ritratto e l'album sono due poli della cultura visiva di età vittoriana, una cultura che alimenta il culto e la tradizione della raffigurazione del volto umano (basti pensare alla creazione di una apposita pinacoteca, la National Portrait Gallery appunto, fondata a Londra proprio nel 1856) e diffonde la pratica della raccolta di immagini che documentano alcune delle grandi mode del tempo, prima tra tutte la passione per il teatro domestico e per i *tableaux vivants*

naturalistico e manipolazione dell'immagine animato dalle due figure chiave di Peter Henry Emerson e Henry Peach Robinson.

10. Per una ricostruzione del rapporto tra lo scrittore e il fotografo e per molte delle informazioni sull'attività di quest'ultimo rimando a L. LITVACK, *Dickens Posing for Posterity: The Photographs of Herbert Watkins*, «Dickens Quarterly», xxxiv, 2017, 2, pp. 96-158.

11. La National Portrait Gallery conserva 193 ritratti di Herbert Watkins di cui circa 120 organizzati nella raccolta classificata come *The Watkins Album*. Il materiale è digitalizzato e consultabile on line, <https://www.npg.org.uk/collections/search/set/355/The+Watkins+album> (ultimo accesso: 8 febbraio 2024).

che riproducono scene di drammi, romanzi e poemi e che sempre più spesso diventano soggetti di riprese fotografiche amatoriali. Esposti nei salotti e sfogliati in un vero e proprio rito sociale, gli album che raccolgono questo tipo di immagini costituiscono una mania della fotografia vittoriana in particolare nelle sue derive casalinghe, caratterizzate da quel diletterantismo (spesso praticato da donne e realizzato in ambito domestico) considerato al tempo la condizione ottimale per la sperimentazione artistica. In questa fotografia affollata di ragazze nei panni di eroine le pose dei soggetti, che mimano frammenti di testi e leggende, somigliano a quelle delle vere attrici, che sperimentano la resa fotografica della mimica e della gestualità nei ritratti dei professionisti realizzati a scopo promozionale.¹² Negli album, dove i soggetti appaiono sia nei panni dei loro personaggi fittizi che in borghese, i territori si mescolano e si assiste allo sconfinamento tra immagini della realtà e costruzioni di scene di finzione. Il ritratto è l'elemento comune tra questi due territori e sovrappone le due concezioni della fotografia, quella naturalistica e quella allestita. Lo spiega bene Marta Weiss, tra le studiose di riferimento della fotografia vittoriana, problematizzando la nota distinzione che Allan Douglass Coleman aveva fatto tra i fotografi che considerano il mondo come dato e quelli che lo vedono come una materia da trasformare. Secondo Weiss tale distinzione non permette di comprendere molti fenomeni della storia della fotografia e soprattutto non considera il ruolo attivo dei soggetti delle immagini¹³ (ruolo, aggiungiamo noi, tanto più determinante nei ritratti degli attori professionisti, abituati a gestire la loro presenza scenica e a lavorare sull'immagine sia dei loro personaggi che della loro figura pubblica).

Gli allestimenti delle mostre tardo ottocentesche, così come gli album e le altre forme che assume la diffusione della fotografia, rispecchiano questa fluidità accostando tra loro paesaggi, ritratti e scene allestite e tale vicinanza – che corrisponde a una visione del mondo in cui realtà e immaginazione non sono nettamente distinte – appare ancora più evidente nella composizione delle raccolte che, anche in termini di fruizione, restano al confine tra pubblico e privato.

12. Si pensi alle fotografie di Julia Margaret Cameron e di Lady Clementina Hawarden, molto celebre la prima, meno nota la seconda, entrambe autrici di immagini in cui le loro figlie (e nel caso della Cameron anche tutto un popolo di governanti – talvolta assunte proprio per la loro fotogenia –, parenti, amiche e amici) sono riprese o nel pieno dell'interpretazione di alcuni personaggi storici o romanzeschi, o in atteggiamenti extra-quotidiani dalla forte carica drammatica ed espressiva. Cfr. F. MUZZARELLI, *Il corpo e l'azione. Donne e fotografia tra Otto e Novecento*, Bologna, Atlante, 2007, in particolare i primi due capitoli.

13. Cfr. M. WEISS, *La photographie mise en scène dans l'album victorien*, in *La photographie mise en scène. Créer l'illusion du réel*, sous la direction de L. PAULI, London-New York, Merrel, 2006, pp. 81-99. Il riferimento a Coleman riguarda il saggio *The Directorial Mode: Notes Toward a Definition*, «Artforum», xv, 1976, 1, pp. 55-61.

La collezione di Watkins, sebbene realizzata da uno studio professionale e tutta incentrata sui ritratti di personalità note, conserva queste caratteristiche e le esplicita soprattutto nell'alternanza tra le raffigurazioni di personalità della cultura e della politica e quelle di attori e attrici spesso nei panni dei loro personaggi che appaiono come delle interferenze nella realistica e celebrativa rappresentazione della società. Quindici fotografie dell'album ritraggono Adelaide Ristori, mentre nel fondo conservato a Genova le stampe che recano il timbro a secco dello studio Watkins sono circa una trentina. Si tratta di una produzione uniforme, tutta basata sulla sessione di ripresa del giugno 1857 in cui il fotografo ha ritratto l'attrice nei costumi e nei gesti di diversi personaggi condensando in una serie di pose i successi del suo repertorio e le attrazioni della sua tournée londinese.

Il 20 dicembre 1857, circa sei mesi dopo le riprese, Watkins invia una lettera ad Adelaide Ristori scusandosi del ritardo della sua risposta a una missiva che l'attrice gli aveva spedito da Madrid. Il trasloco dal 179 al 215 di Regent Street è la causa di tale negligenza: «La même cause m'a empêché d'avancer dans l'impression de la collection de vos photographies. Je n'en ai pas même une série complète pour moi-même, mais j'espère bien être tout à fait en mesure quand nous aurons le plaisir de nous voir à Londres».¹⁴

Watkins parla di collezione e di serie, non di singole immagini. Non si tratta solo di una scelta di pose riuscite, ma di una sequenza, probabilmente quella oggi conservata nel fondo dell'attrice, che sembra realizzata in vista di uno specifico progetto. Alcune stampe dovevano essere state già consegnate prima della lettera poiché una di queste (che la ritrae nel Macbeth) porta una dedica dell'attrice al figlio Giorgio datata Barcellona, 18 ottobre 1857, collocabile quindi nella tappa spagnola della tournée dell'attrice che proprio in quel periodo aveva sollecitato il fotografo.¹⁵

Tra i documenti consultati non ci sono tracce degli sviluppi della vicenda, che però deve aver subito una forte accelerazione stando alla data impressa sulla copertina del libretto *Adélaïde Ristori. Album Artistique*, stampato a Parigi il 1° gennaio 1858. L'album comprende undici litografie in gran parte siglate con delle iniziali e stampate da Godard (55, Q. des Augustins, Paris).¹⁶ Ri-

14. La lettera (manoscritta in lingua francese sulla carta intestata dello studio del fotografo), è conservata al MBA, *Fondo Adelaide Ristori* (d'ora in poi *Fondo Ristori*).

15. La maggior parte delle stampe di Watkins presentano i due angoli superiori arrotondati, mentre questa con dedica al figlio ha la forma di un rettangolo regolare. Questo dettaglio suggerisce l'ipotesi che sia stata realizzata in una sessione di stampa differente rispetto alle altre.

16. Sotto ciascuna immagine figurano delle iniziali che la Bibliothèque Nationale de France (BnF) (che possiede una copia dell'album oggi accessibile in versione digitalizzata attraverso BnF – Gallica: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1509246v.r=album%20artistique%20>

traggono la Ristori in undici scene evocate dalle citazioni dei testi che fanno da didascalia alle immagini, insieme col riferimento all'atto del dramma da cui sono tratte. Medea nella sua posa statuaria col braccio alzato, il pugnale stretto in mano e il volto deciso rivolto verso la lama, Maria Stuarda che scaccia Elisabetta in una posa che abbiamo già evocato, Lady Macbeth con i gesti nervosi delle mani e la figura eretta e immobile, Fedra che guarda verso l'alto e che si rivolge a 'Venere tremenda', Mirra che si punta il pugnale sul petto, il volto trasfigurato, e ancora Francesca da Rimini, Pia de Tolomei, Camma, Ottavia coi loro costumi il cui drappeggio disegna la figura regale dell'attrice nella sua gamma di gesti e di espressioni riprodotte con grande realismo. Le litografie di Godard, come avviene per le immagini dell'«Illustrated London News», sono tratte dalle fotografie di Watkins. Qui, a differenza che nel giornale, il suo nome scompare, ma l'attribuzione è certa poiché la serie di stampe conservate nel *Fondo Ristori* che porta il timbro dello studio del fotografo corrisponde (salvo nel caso del ritratto con corona d'alloro posto in apertura) alle figure dell'album. La certezza che anche gli scatti siano del medesimo autore è data dalla presenza delle stesse immagini nel *Watkins Album* conservato presso la National Portrait Gallery di Londra. La sua serie fotografica costituisce dunque la matrice delle incisioni dell'album che scontornano la figura e la decontestualizzano installandola sul foglio bianco e facendole proiettare una leggera ombra che restituisce l'illusione della tridimensionalità. Tale utilizzo del negativo fotografico come passaggio intermedio per la diffusione di immagini grafiche, tipografiche, pittoriche è molto diffuso nella fotografia tardo ottocentesca e primo novecentesca per la concezione del mezzo fotografico come uno strumento di registrazione della realtà spesso messo al servizio di linguaggi ritenuti più nobili o di tecniche più facilmente riproducibili. L'immagine migra così da un supporto all'altro perdendo le informazioni sulla sua produzione originaria come autore, data, luogo di ripresa. Se le rivendicazioni di natura artistica segneranno soprattutto la storia della fotografia a cavallo tra i due secoli, la metà dell'Ottocento è piuttosto caratterizzata da questioni

ristori?rk=21459;2) ha identificato come A. L. e che sembrerebbero le firme dell'autore delle litografie, se diverso dallo stampatore del volume. Infatti nella maggior parte delle tavole dell'album Godard è indicato come stampatore (impr.) mentre in tre casi (Macbeth, Fedra, Francesca da Rimini) come litografo (lith.). Confrontando i documenti autografi dell'attrice, le iniziali siglate a noi sembrano piuttosto la A e la G di Adelaide Grillo apposte probabilmente dalla Ristori stessa come ad approvare la riproduzione della sua immagine. Vale la pena precisare che i due esemplari dell'album da noi consultati presentano una sostanziale differenza: mentre nella copia conservata al MBA, *Fondo Ristori*, la copertina è color crema e le litografie sono in bianco e nero, in quella della BnF la copertina è verde e le tavole sono colorate.

tecniche e dalla messa a punto di processi che determinano la diffusione (e la trasformazione) delle immagini fotografiche.

Nell'impossibilità di riprodurla tipograficamente (per cui – almeno per quel che riguarda le ampie tirature – si dovrà aspettare l'invenzione della mezzatinta verso l'ultimo decennio del secolo) la fotografia è infatti utilizzata nell'Ottocento come matrice per altri procedimenti di stampa che ne conservano le caratteristiche formali trasfigurando quelle tecniche e privando l'immagine del suo autore, trasformato in un medium tra l'azione reale del soggetto e la diffusione della sua raffigurazione.

Malgrado l'incongruenza rispetto alla lettera di Watkins, la data dell'album parigino è molto significativa. Nel 1858 infatti vedeva le stampe, sempre a Parigi, quello che è stato considerato il primo libro su una attrice illustrato da fotografie. Protagonista ne è Rachel, la principale antagonista di Ristori, l'autore è il critico Jules Janin e le fotografie sono firmate dal pittore e fotografo Henri De La Blanchère, che l'anno dopo avrebbe pubblicato *L'art du photographe*, una dettagliata disamina dei principi e delle tecniche della fotografia dell'epoca. Ma come fa notare Arnaud Rykner analizzando questa biografia della grande attrice francese nell'ottica dell'utilizzo della fotografia nella stampa teatrale, quelle firmate da De la Blanchère (e pubblicizzate come delle impressionanti impronte dal grande realismo che fanno apparire viva l'interprete ripresa nei suoi grandi ruoli) sono immagini completamente fabbricate, e tecnicamente non sono fotografie. In alcuni casi assumono come matrici delle fotografie di altri autori da cui De la Blanchère trae dei controtipi che incolla su dei disegni che raffigurano la scena, montando figure e sfondi realizzati da mani, e con tecniche, diverse.¹⁷

Nello stesso anno della biografia illustrata di Rachel (ma col primato contenuto nella indicazione di copertina che recita 1^{er} Janvier 1858) esce dunque l'album dedicato alla Ristori, una collezione solo visiva che utilizza l'impronta fotografica senza rivendicarne la novità e traducendola in una visione artistica che sintetizza il repertorio scandendolo in una unica partitura fatta di gesti ed espressioni.

3. *Il montaggio delle espressioni*

Come tutte le altre fonti, la fotografia è un documento parziale dello spettacolo. Evidenzia alcuni aspetti mentre ne cela altri, e proietta il teatro nel

17. Cfr. A. RYKNER, *Utilizzi mediatici della fotografia di teatro: l'attore in stampa*, contributo al Dossier *L'uso della fotografia nei libri della danza di inizio Novecento. Casi studio e zone di intersezione*, a cura di S. MARENZI, «Teatro e Storia», n.s., 2022, 43, pp. 279-296.

suo sistema di regole e codici, nelle specificità del suo linguaggio e nelle sue possibilità tecniche in continua trasformazione. A rendere gli attori dei soggetti interessanti per i fotografi, oltre alla loro grande popolarità, è la capacità di lavorare a comando sulle espressioni e di saper agire davanti all'occhio meccanico grazie all'esperienza acquisita con il pubblico, malgrado questi due 'sguardi' siano tra loro molto diversi. L'abilità degli attori di rendere credibili i gesti volontari interessa quei ritrattisti impegnati nella ricerca della naturalezza della posa, che per ovvie ragioni tecniche nella fotografia di fine Ottocento doveva essere mantenuta piuttosto a lungo col rischio di apparire rigida e artificiosa. Watkins, come abbiamo visto attraverso la auto-promozione del suo studio, era uno di questi.

La sua collezione di ritratti presenta una ampia galleria di volti. Solo in una trentina di fotografie appaiono dei soggetti ripresi in figura intera che spiccano per l'attitudine del corpo e dell'atteggiamento oltre che per l'espressione del volto. Sono tutti attori.¹⁸ Con gli artisti della scena il corpo e la sua gestualità conquistano lo spazio dell'inquadratura ed espandono la dimensione dell'espressione al di là del volto, amplificando e prolungando l'efficacia dell'azione. Le loro posture mostrano i principi dell'espressione che sono gli stessi per l'immagine e per l'azione scenica. Le pose asimmetriche, l'equilibrio instabile, la doppia direzione del gesto, il bilanciamento degli elementi che sporgono rispetto a un asse centrale. L'arte visiva conosce questi codici compositivi al di là dei soggetti raffigurati, e a maggior ragione li applica se questi sono dei corpi, e di più, dei corpi in azione. Per contro, come ci ha insegnato l'antropologia teatrale, i principi dell'azione espressiva sono gli stessi per gli attori di tutti i tempi e di tutti i luoghi, indipendentemente dal genere di spettacolo e dalla cultura teatrale a cui appartengono. Nelle immagini questo appare con maggiore evidenza che sulla scena, nella cui visione convergono molti fattori. Nella fotografia, che non può riprodurre l'azione in movimento e deve isolare gli elementi che la compongono, le tecniche dell'attore sembrano spogliate, ingrandite, prolungate, osservabili trasversalmente grazie all'accostamento di gesti e posture provenienti da tempi, luoghi e culture teatrali diverse che ne offre una visione simultanea e ne mostra le ricorrenze.¹⁹ L'intreccio tra cul-

18. Compagno nell'album la danzatrice Manuela Perea detta La Nena, la coppia di attori Berney e Maria Williams, John Lawrence Toole nei costumi di diversi ruoli da lui interpretati, l'attrice e organizzatrice teatrale Marie Effie, e ancora Pattie Oliver, Isabella Buckstone, Clara e Charles Selby, e il già menzionato Frederick Robson.

19. Sulla ricorrenza dei principi che caratterizzano l'essere umano nella condizione di rappresentazione rimando agli studi di antropologia teatrale, ai testi di Eugenio Barba e agli esiti delle sezioni dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology). Tra questi ultimi, e di particolare interesse per l'utilizzo delle immagini come strumento di indagine comparativa, si

tura teatrale e cultura visiva è molto stretto in età vittoriana: gli stessi personaggi attraversano i dipinti e i palcoscenici (e come abbiamo visto i salotti e le fotografie che ne registrano i riti culturali, condividendo lo spazio dell'ammatorialità) dando vita a una nuova iconografia condivisa da attori e pittori che trova una sintesi nella fotografia dell'epoca, sia quella commerciale che promuove e diffonde volti e gesti della scena, sia quella artistica, che assume il teatro come modello.²⁰

Gli attori, la cui frequenza dimostra un interesse continuativo verso il teatro da parte di Watkins, appaiono dunque nella sua galleria di ritratti quasi sempre in figura intera, in particolare quando ripresi nei panni di uno dei loro personaggi. I costumi sono senz'altro un elemento caratterizzante che contribuisce alla scelta compositiva del campo largo ma più ancora lo sono la postura e la gestualità, che in assenza dell'indicazione dei ruoli interpretati (raramente menzionati nelle didascalie), si fanno allegorie delle emozioni. L'album di Watkins mostra all'osservatore questo movimento della macchina che, davanti all'arte dell'attore, fa un passo indietro per lasciare spazio al soggetto sia in termini reali, allargando l'inquadratura per includere il corpo e il gesto, sia metaforicamente, lasciando che siano i professionisti dell'azione esibita a scegliere la posa come apice del movimento realizzato in scena. Isolando la sequenza dedicata allo stesso soggetto emergono, accanto alle scelte sui singoli scatti, le strategie di montaggio, elemento espressivo che la fotografia dell'epoca sperimenta nella formula lineare con gli album e le raccolte, e in quella simultanea coi fotomontaggi, gli assemblaggi,²¹ i *collages*,²² tutte pratiche

vedano i due volumi che Barba ha curato insieme a Nicola Savarese: *L'arte segreta dell'attore* (uscito la prima volta in italiano come *Anatomia del teatro: un dizionario di antropologia teatrale*, Firenze, La casa Usher, 1983, e oggetto di numerose traduzioni e riedizioni di cui l'ultima è *L'arte segreta dell'attore: un dizionario di antropologia teatrale* [2011], Bari, Edizioni di pagina, 2018) e *I cinque continenti del teatro. Fatti e leggende della cultura materiale dell'attore*, Bari, Edizioni di pagina, 2016.

20. Su questi intrecci, e soprattutto sul legame tra pittura e fotografia, si veda il catalogo della mostra *Painting with Light. Art and Photography from the Pre-Raphaelites to the Modern Age*, ed. by C. JACOBI and H. KINGSLEY, London, Tate Publishing, 2016.

21. In particolare Watkins è uno specialista e un pioniere delle foto-caricature, a cui si dedica dagli anni Cinquanta ai Settanta dell'Ottocento utilizzando tecniche miste (disegno e fotografia) e creando una galleria parallela – satirica e grottesca – a quella dei suoi ritratti. Cfr. H. TROMPETELER, *Herbert Watkins: Photography meets Caricature*, London, NPG, 26 September 2013, <https://www.npg.org.uk/blog/herbert-watkins-photography-meets-caricature> (ultimo accesso: 8 febbraio 2024).

22. Il collage è una grande moda del tempo. Nella NPG ne figura uno realizzato da Cecilia Mary Jocelyn che unisce 101 immagini di diversi fotografi tra le quali si riconoscono diversi ritratti della Ristori. Lo si può consultare online muovendosi al suo interno al link <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw124746/Collage-of-101-figures?LinkID=mp06044&role=sit&rNo=15> (ultimo accesso: 8 febbraio 2024).

al tempo molto diffuse, che contribuiscono alla sperimentazione del nascente linguaggio fotografico. Tra le fotografie di Watkins conservate alla NPG sono riscontrabili tutte queste diverse strategie di accostamento, e quindi di ri-semantizzazione, delle singole immagini. In quella dell'album che stiamo prendendo in esame (la serie conservata alla NPG sotto il titolo *The Watkins Album*) ogni fotografia conserva una sua autonomia ma i soggetti vengono valorizzati dal loro inserimento tra le personalità di rilievo della propria epoca. Le fotografie della Ristori, celebrità internazionale che spicca in un album quasi interamente dedicato a figure della società o dello spettacolo inglesi, si distinguono per quantità e per tipologia: è il soggetto a cui è dedicato il maggior numero di scatti e che, pure nell'alternanza tra ritratti e foto teatrali, figura nelle pose più dinamiche ed espressive di tutto l'album. Nelle fotografie a lei dedicate (che formano una serie nella serie) si vedono gesti ampi, cambi di costume, vere e proprie interpretazioni in cui sono riconoscibili i momenti clou dei ruoli del suo repertorio. Il suo corpo espressivo conquista la scena del ritratto e porta all'interno della fotografia il teatro non solo come spettacolo, ma come arte dell'attore. Un montaggio di espressioni – se con questo termine non intendiamo solo gli atteggiamenti del volto ma il distillato dell'efficacia scenica che si condensa nel gesto – complementare agli album conservati dall'attrice, essendo basati l'uno sul rapporto tra un fotografo e tanti personaggi, l'altro su quello tra un'attrice e molti fotografi. Nelle zone di contatto tra questi due approcci appare la fotografia come possibile documento non dello spettacolo, ma di quella che Simoncini ha giustamente definito «la conaturata stratificazione che caratterizza quest'arte, da valutare più nella lunga durata della composizione del repertorio che nella breve dimensione di una singola rappresentazione».²³

Se l'album del fotografo presenta un montaggio delle espressioni dell'attrice – una scomposizione del repertorio fissato nei suoi tratti salienti –, gli album assemblati dalla Ristori, in particolare quelli dedicati alle diverse interpretazioni dello stesso dramma, appaiono come un montaggio delle espressioni dei personaggi. Nessuna fotografia di Watkins è raccolta negli album dell'attrice,²⁴ nel confronto coi quali i suoi ritratti spiccano per l'intensità delle pose e per l'ampiezza dei gesti che coinvolgono tutta la figura, sempre ripresa per intero. Solo alcune fotografie del romano Vincenzo Spina e dei parigini Mayer et

23. SIMONCINI, *Iconografia e interpretazioni: 'Maria Stuarda' di Adelaide Ristori*, cit., p. 29.

24. Fanno eccezione delle piccole tavole che presentano a loro volta un montaggio di fotografie di Watkins che figurano negli album n. 12 (dove ce ne è una che porta la sigla 'Cabinet Album' stampata sul cartoncino sotto al nome dell'attrice e all'indicazione dei personaggi raffigurati), n. 22 e, in una versione con un maggiore numero di immagini comprensivo di fotografie di altri autori, nel n. 34.

Pierson presentano una simile dinamicità e lavorano sull'espressività del corpo mentre nella maggior parte dei casi la dimensione espressiva è affidata soprattutto al volto. Per contrasto, è interessante confrontare la fotografia di Watkins alla Ristori in *Maria Stuarda* (che abbiamo già osservato) con una immagine dei danesi Hansen & Weller che la riprendono nello stesso gesto tagliando però la mano, annullando quindi l'energia che sembra uscire dall'indice che con fermezza indica l'uscita a Elisabetta, e mostrando il corpo come supporto del gesto del braccio e del complesso costume, laddove nella fotografia dell'inglese l'inclinazione del busto, la forza dell'altra mano stretta a pugno, la dinamicità della figura presa di tre quarti in parte proiettata verso la mano che indica e in parte reclinata nella direzione opposta porta le tracce di una tensione difficile da riprodurre nello studio di un fotografo, dove è isolata dal flusso dell'azione che la determina.

Negli album tematici (su un ruolo) figurano i nomi dei tanti fotografi che la hanno ritratta (talvolta a più riprese nel corso del tempo) nei diversi passaggi nella loro città. E appaiono le variazioni sul tema che ciascuno studio applica con le sue scelte di illuminazione, di taglio dell'inquadratura e di fondale. Lo stesso momento del dramma riconoscibile dal costume, dallo sguardo e dal movimento del corpo, mostra le sfasature di una visione che montando in successione gli scatti di diversi fotografi si allontana, si avvicina, ruota attorno al soggetto, lo scolpisce con ombre morbide o più nette, mostra l'uno o l'altro dettaglio dell'interpretazione o degli accessori. Accade in questi album il contrario di quello che si vede nella raccolta di Watkins dove il fondale, le luci, l'atmosfera e lo stile di ripresa sono sempre gli stessi e a differenziare le immagini è il passaggio del soggetto, più o meno capace di imprimere il suo carattere nella fotografia, tanto più se nei panni di un personaggio che gli permette di usare la presenza in modo espressivo. Nel caso della Ristori ripresa da Watkins in diversi ruoli, per cui possiamo immaginare il set montato e i suoi cambi di costume e di interpretazione per ciascun dramma distillato davanti alla macchina fotografica, la gamma si allarga e lo stesso soggetto sprigiona diverse presenze, la cui forza espressiva si amplifica nella visione in serie. Nell'accostamento tra varie immagini si vede ad esempio la mobilità del volto che cambia espressioni e si trasforma in base alle emozioni dei diversi personaggi interpretati, che diventano le emozioni del pubblico e che la fotografia, in particolare per chi ha visto le recite, riaccende.

Le stampe di Watkins conservate a Genova sono l'anello di congiunzione dei due repertori, l'album del fotografo e quelli dell'attrice. Come accennato, sono circa il doppio di quelle incluse nell'album di Watkins, e costituiscono le matrici delle undici litografie stampate da Godard che compongono il libretto *Adelaide Ristori. Album Artistique*, uno dei primi volumi teatrali che, seppure traducendola in un'altra tecnica grafica e facendo scomparire il nome dell'au-

tore degli scatti, utilizza la fotografia. Nel contesto del *Fondo* dedicato all'attrice, le stampe di Watkins spiccano per l'omogeneità che le presenta come parte di un progetto organico. Scorrendole, montate su grandi cartoni ingialliti che mostrano i segni del tempo, appare allora il paradosso per cui il documento (proprio quello fotografico percepito come permanente) si sfalda, sia fisicamente sia perché sottratto dal suo contesto di produzione con cui rischia di perdere ogni legame, e il gesto (quello dell'attore, considerato temporaneo ed effimero) resta come un'impronta della sua espressione incastonata nel tempo.

LIVIA CAVAGLIERI

L'IMPRESA RISTORI-CAPRANICA. INVENZIONE
E SVUOTAMENTO DELLA COMPAGNIA
GRANDATTORIALE

L'articolo propone una lettura della dimensione imprenditoriale del teatro di Adelaide Ristori, concentrandosi sulle diverse modalità con cui l'attrice e il marito, Giuliano Capranica marchese del Grillo, declinarono in trentacinque anni di attività l'unità produttiva di base del teatro drammatico ottocentesco, la compagnia, senza la quale l'interprete, pur dotata di qualità eccezionali, non avrebbe potuto esistere sulla scena. L'argomento merita attenzione specifica, sia per la centralità che gli aspetti economici e anche più propriamente commerciali ebbero per l'impresa Ristori-Capranica¹ (come dimostra l'archivio, dove sono conservati migliaia di documenti che riguardano l'attività economica e organizzativa della compagnia e raccontano la vita dell'impresa, tanto quanto quella dell'attrice),² sia per i processi imitativi che essa generò nella scena coeva, avviando la modalità produttiva grandattoriale. Il 'teatro del Grande Attore' nacque di fatto con una Grande Attrice: Adelaide Ristori, la prima – anche solo per motivi anagrafici – a essersi formata e a essere «partorita dalla lotta per la sopravvivenza»,³ in cui si trovò costretta la scena drammatica di primo Ottocento.

1. Cfr. 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 (ora in *L'arte della recita e la bottega*, Genova, Bozzi, 2001, pp. 307-354).

2. Già Alessandro d'Amico, nune tutelare del *Fondo Adelaide Ristori* conservato presso il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, aveva intuito come lo straordinario lascito aprisse nuove prospettive di ricerca non solo sull'individualità attorica dell'attrice, ma anche sulla compagnia in quanto nucleo produttivo: cfr. A. D'AMICO, *La monarchia teatrale di Adelaide Ristori*, in *Teatro dell'Italia unita*, a cura di S. FERRONE, Milano, Il Saggiatore, 1980, p. 49.

3. A. D'AMICO, *Il teatro verista e il «grande attore»*, in *Il teatro italiano dal naturalismo a Pirandello*, a cura di A. TINTERRI, Bologna, il Mulino, 1990, p. 28.

1. «Tutti bravi, tutti buoni, ma chi fa denari [...] è la mia Adelaide». ⁴ *Apprendistato impresariale di un giovane marchese*

La Compagnia Alberto Nota fu la prima formazione creata e condotta insieme da Adelaide e Giuliano, nel 1851-1852, dopo il matrimonio, la nascita dei figli e alcune avventure commerciali mal riuscite, che li convinsero che il mestiere del teatro non era poi così male, nonostante le condizioni misere e avverse nelle quali si dibatteva la scena drammatica. Nello stesso periodo in cui veniva costituita l'Alberto Nota erano infatti in corso le lunghe trattative per rientrare nella Compagnia Reale Sarda, che l'attrice aveva abbandonato nel 1841. Nonostante le titubanze circa il ritorno in arte, il dado era ormai definitivamente tratto: Ristori era pronta a tornare sotto le luci della ribalta e, questa volta, non da scritturata ma come proprietaria, insieme al marito, di una formazione ufficialmente diretta dal capocomico Giovanni Pisenti.⁵

Adelaide avrebbe dovuto recitare con dei dilettanti, i quali «sia per educazione, sia per poca abitudine dell'arte» avrebbero dato migliori garanzie di adattarsi al «nuovo metodo di recitazione spoglio da tutte le antiche convenzioni dell'arte». ⁶ Il progetto non era privo di implicazioni promozionali e bene si sposava con ragioni di convenienza sociale (essendo la pratica amatoriale del teatro più onorevole della professione), cui la novella marchesa e la nobile famiglia, che l'aveva *obtorto collo* accolta, erano ancora sensibili. Le cose andarono diversamente e la compagnia fu composta, sotto l'attenta supervisione dell'attrice, da comici di professione, fra cui spiccava la 'maestra' Carolina Internari.

Ancora ragioni di convenienza spiegano perché la Alberto Nota agì sotto la rappresentanza di prestanomi, anche se fu Giuliano a combinare il giro, sfruttando legami di parentela e di amicizia. Nelle trattative con i teatri egli si avvalse di più agenti contemporaneamente; dove poté, cercò di procacciarsi la stagione normalmente destinata all'opera per ottenere la dote; infine, investì in scene e costumi, promettendo una messinscena comparabile in splendore al teatro musicale, piuttosto che alla miseria della drammatica. Fin da questa prima impresa il marchese trasferì in un «ambito organizzativamente ed eco-

4. Lettera di Giuliano Capranica del Grillo a Bartolomeo Capranica, Firenze, 4 dicembre 1852, in Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, *Fondo Adelaide Ristori* (d'ora in poi MBA, *Fondo Ristori*), *Corrispondenza*.

5. Per la ricostruzione degli anni fino al 1853 – e particolarmente per la vicenda della Alberto Nota – mi baso su 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.

6. Così il progetto a stampa (23 settembre 1851), allegato alla lettera di Francesco Galloni a Giuliano Capranica del Grillo, [Forlì], 18 dicembre 1851, MBA, *Fondo Ristori*, *Corrispondenza*.

nomicamente arretrato», quale era quello drammatico, «il mestiere impresariale dell'opera lirica, elevato alla potenza delle sue relazioni sociali».⁷ Se è già stato ragionevolmente ipotizzato che Giuliano avesse assimilato tali modi di operare assistendo agli affari condotti dal padre Bartolomeo,⁸ ci pare di potere aggiungere che anche Antonio Ristori (attore mediocre, ma avveduto nell'orientare la carriera della figlia)⁹ possa avere avuto un ruolo di guida nell'istruire il genere nella gestione contabile di una compagnia drammatica. Il *Libro dei conti e memoria delle spese e incassi fatti nello Anno 1843-44 nella Compagnia di Romualdo Mascherpa*,¹⁰ da lui redatto, testimonia infatti una non comune attenzione per il controllo del bilancio familiare.

Tra giugno e dicembre 1852, la Compagnia Alberto Nota diede quasi duecento recite in dieci piazze del centro e del nord Italia, con buon esito complessivo. Giuliano ne riferì con orgoglio al padre, che fino a quel momento non aveva dimostrato alcuna fiducia nelle doti imprenditoriali del figlio:

L'amministrazione di questa impresa fu condotta da me soltanto e vorrei pure che potesse conoscere qualcuno dell'arte, che potesse rassicurarla se fu con perizia e perfetta conoscenza, che lo fui. Solo le dirò che, e Lipparini, e Carletti, impresario di Bologna, e Ronzani di Trieste, assicurano che dalla compagnia di De Marini in poi non ne videro altra, così ben regolata ed amministrata di questa. I miei libri, tenuti nella massima regolarità, gliene faranno fede in Roma e le proveranno come nessuno potè prendermi di furto neanche un soldo e come questi otto mesi mi fruttarono L. 24 mila, guadagno, mi sembra, non piccolo, e del quale non potei risentire vantaggio perché Lire 6 mila [...] pagai a Roma; Lire 8 mila mio mantenimento e viaggi di otto mesi; Lire 2.500 vestiario comperato per Adelaide poiché quello che aveva l'aveva venduto, quando credeva lasciar l'arte; Lire 5 mila mi rimane di capitale in n. 26 scenari e fondo di 250 costumi di vestiario, e Lire 2.500 o 3.000 me ne rimarranno

7. C. MELDOLESI e F. TAVIANI, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 265.

8. Cfr. *ibid.* A Roma i Capranica furono proprietari dei teatri Capranica e Valle. A testimonianza del potere esercitato da questa famiglia negli affari teatrali, si ricordi che il Valle fu il primo teatro pubblico romano cui fu concesso nel 1785 di agire anche al di fuori del Carnevale e che Bartolomeo negli anni Venti dell'Ottocento fu anche segretario generale della deputazione degli spettacoli. Cfr. J. ROSSELLI, *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, Torino, EDT, 1985 e *Il teatro Valle*, a cura di A. D'AMICO, M. VERDONE, A. ZANELLA, Roma, Palombi, 1998.

9. Cfr. il noto passo in A. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, a cura di A. VALOROSO, Roma, Dino Audino, 2005, p. 31 (ediz. originale: Torino, Roux & C., 1887).

10. In MBA, *Fondo Ristori, Gestione e contabilità dell'attività teatrale*. Si tratta dell'unico libro di conti conservato antecedente al matrimonio con Giuliano. Nel registro, che prosegue anche per il 1844-1845, Antonio riporta il repertorio piazza per piazza, la paga ricevuta, gli introiti delle beneficiate di Adelaide e le spese sostenute, oltre ad appunti più confusi.

terminato l'anno, e serviranno, unitamente ai risparmi, che farò in Comp. Reale nei primi mesi, per rimettere un milliajo di scudi questa Primavera nel mio patrimonio.¹¹

Appesantito da ipoteche e debiti, Giuliano si era dunque rimboccato le maniche e aveva iniziato a gestire in prima persona il proprio capitale («la mia Adelaide»). Da subito l'impresa Capranica-Ristori fece bei guadagni, ma anche dovette fronteggiare spese non piccole: il ricavo netto di 24.000 lire fu assottigliato da debiti preesistenti («Lire 6 mila [...] pagai a Roma»), spese vive di tournée («Lire 8 mila mio mantenimento e viaggi di otto mesi») e costi di avviamento della compagnia (lire 7.500 per i costumi di Adelaide, gli scenari, il vestiario per le comparse).

2. Nasce a Parigi la prima Grande Attrice italiana

Terminata l'esperienza della Alberto Nota, nella Quaresima 1853 Ristori rientrò nella Compagnia Reale Sarda per un triennio nella posizione di *prima attrice assoluta* e anche – particolare rilevante – di socia senza responsabilità. A vantaggi significativi in termini economici (20.000 lire di paga, numerose beneficiarie, un terzo degli utili), si aggiunse qualcosa di non comune: la partecipazione al governo della compagnia.¹² Giustificata dal momento critico in cui si trovava la Reale Sarda (orbata della sovvenzione sabauda) e rafforzata da ulteriori accordi,¹³ la compartecipazione all'assetto di governo di quella che era stata la più prestigiosa e longeva compagnia privilegiata fu il primo successo strategico messo a segno dall'impresa Ristori-Capranica. Di fatto impadronitisi della Reale Sarda, i Capranica – firmatari entrambi nei contratti, poiché l'incapacità giuridica del soggetto femminile rendeva d'obbligo il consenso maritale – ebbero voce da capocomici, pur non essendolo. Riuscirono quindi

11. Lettera di Giuliano Capranica del Grillo a Bartolomeo Capranica, Firenze, 4 dicembre 1852, cit. Giuliano si riferisce forse all'attore e capocomico Angelo Lipparini e certamente a Giuseppe De Marini (celebre *primo attore*, che però non risulta essere stato capocomico). Petronio Carletti e Domenico Ronzani furono impresari teatrali.

12. Cfr. la Scrittura n. 8, Drammatica Compagnia Reale Sarda / Adelaide Ristori, Torino, 18 maggio 1852, MBA, *Fondo Ristori, Gestione e contabilità dell'attività teatrale* (firmata da Francesco Righetti, da mettere in relazione con la copia identica firmata da Ristori con autorizzazione maritale di Capranica, in Biblioteca Museo Teatrale SIAE, *Fondo Rasi*, Cart. 11, n. 21).

13. Cfr. *Contratto di società fra la signora Adelaide Ristori del Grillo, ed il signor Francesco Righetti per la durata degli esperimenti della R. Compagnia Sarda a Parigi, ed altri teatri fuori d'Italia*, s.d., Biblioteca Museo Teatrale SIAE, *Fondo Rasi*, Cart. 11, n. 23. Il contratto stabilisce una società al 50%, attribuendo tuttavia a Righetti (art. 4) l'onore di carattere finanziario di trovare «i fondi necessari per le prime spese del viaggio, e per l'andata in scena a Parigi».

a vincere la resistenza del direttore Francesco Righetti e a realizzare il disegno ambizioso e rischioso che da tempo meditavano: superare i limiti strutturali del mercato italiano, andando a recitare all'estero.

In un momento geopolitico favorevole ai Savoia e alla nascente Italia, la Reale Sarda partì dunque nel 1855 per la Parigi dell'Esposizione Universale, la cosmopolita capitale mondiale delle arti, la cui conquista apriva le porte al riconoscimento internazionale. Dopo ponderate valutazioni,¹⁴ si decise di dare le recite al Théâtre des Italiens, che in quegli anni stava fungendo da trampolino di lancio su scala europea per Giuseppe Verdi.¹⁵ Il fatto che la sala avesse un cartellone prevalentemente musicale non fu di ostacolo, ma anzi permise un'alleanza fruttuosa. Principiate il 22 maggio, le recite ebbero, come noto, un successo strepitoso e furono prolungate fino all'8 settembre, risolvendosi in un trionfo personale della *prima attrice*, consacrata a grande tragica, anche in ragione della rivalità mediatica che la contrappose a Rachel, attrice simbolo della Comédie française. Rachel fu per Adelaide tanto un'avversaria, quanto un modello sul piano del repertorio e delle tournée internazionali. Sull'onda del momento propizio, i Capranica organizzarono tempestivamente un'estensione europea del giro,¹⁶ che fruttò loro lautissimi guadagni e li convinse a dedicarsi intensivamente ai mercati stranieri.

La Reale Sarda rientrò in Italia dopo sei mesi di tournée all'estero con una celebrità alla sua testa: dall'ultima compagnia di bandiera della penisola restaurata era nata la prima Grande Attrice italiana.

3. *La Drammatica Compagnia Italiana: una compagnia a misura grandattoriale*

Allo sciogliersi della Reale Sarda nel Carnevale 1856, forti di quanto avevano appreso durante l'esperienza parigina, i Capranica fondarono dunque rapidamente, sulle ceneri della precedente formazione, la Drammatica Compagnia Italiana, alla cui azzeccata titolazione, emblema di un'investitura guadagnata sul campo, i coniugi rimarranno fedeli nel tempo.

14. La tournée fu preparata con cura meticolosa, sfruttando informatori, intermediari, proiezioni di ogni genere e livello (cfr. P. BIGNAMI, *Alle origini dell'impresa teatrale. Dalle carte di Adelaide Ristori*, Bologna, Nuova Alfa, 1988, pp. 21-75).

15. Si veda R. VERNAZZA, *Verdi e il Théâtre Italien di Parigi (1845-1856)*, Torino-Lucca, LIM, 2019.

16. Dal 10 settembre al 30 ottobre la compagnia recitò in una dozzina di città della provincia francese, per poi spostarsi a Bruxelles, Dresda e Berlino e rientrare a Milano il 12 novembre (cfr. *Repertorio giornaliero delle rappresentazioni*, pp. non numerate, MBA, *Fondo Ristori, Attività teatrale*).

Si trattò da subito di una compagnia «su misura»,¹⁷ per cui fu privilegiata, salvo eccezioni circoscritte, la scritturazione di artisti di modesta levatura, presenze opache e funzionali alla indiscutibile preminenza di Ristori, secondo una manifestazione d'intenti grandattoriali messa a fuoco con precoce lucidità, come testimonia una lettera scritta dall'attrice a Carlo Balboni, pochi giorni dopo il rientro in Italia:

non v'è bisogno di contornarmi di alcuna nostra *celebrità* tutte incognite alla Francia (sic) ed altrove, ma ben bensì d'un buon complesso che armonizzi bene con me, di bell'aspetto, di decenza nell'apparenza e di null'altro.¹⁸

Un rapido sguardo alle scritture conservate non lascia emergere altro che generiche e generici (distinti in alcuni casi con l'attributo di primari), con l'unica eccezione di Cesare Vitaliani (padre della più nota Italia), scritturato come *primo attore e primo amoroso*.¹⁹ La Drammatica Compagnia Italiana fu il prototipo della compagnia grandattoriale di prima generazione e fece rapidamente scuola.

Più lenta fu la messa a punto dell'assetto gestionale. Dapprincipio la *prima attrice* cercò di risparmiarsi «gli affanni della capocomico»²⁰ e non assunse la direzione della compagnia. L'incarico fu affidato a Luigi Bellotti Bon:

Combinai con Bellotti Bon, mio cugino, giovine di belle maniere, che tratta bene in francese ed in italiano, acciò mi combinò una compagnia. Io gli do un tanto al mese, ed egli deve combattere con gli artisti, fare le scritture, incaricarsi della direzione, di tutto insomma.²¹

Il talento dell'attore era però sacrificato e la posizione si rivelò scomoda: se nelle intestazioni delle scritture campeggiava «Drammatica Compagnia Italiana diretta da Luigi Bellotti-Bon», di fatto il potere decisionale era concentrato nelle mani della coppia Ristori-Capranica.

Bellotti Bon abbandonò dopo un triennio e fu allora assoldato Francesco Augusto Bon, suo padre putativo, direttore di ottima esperienza, ma ormai

17. 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. 172.

18. Lettera di Adelaide Ristori a Carlo Balboni, Milano, 25 novembre 1855, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza* (ora in BIGNAMI, *Alle origini dell'impresa teatrale*, cit., p. 100).

19. Cfr. le scritture relative al triennio 1856-1859 (Scritture nn. 12-25, MBA, *Fondo Ristori, Gestione e contabilità dell'attività teatrale*).

20. Cfr. F. SIMONCINI, *Generazioni di attori. Il carteggio di Adelaide con Maddalena Ristori e gli affanni della capocomico*, «Drammaturgia», XX / n.s. 10, 2023, pp. 65-75.

21. Cfr. Lettera di Adelaide Ristori a Carlo Balboni, Milano, 25 novembre 1855, cit.

settantenne.²² Dalla scrittura con cui Bon fu fissato in qualità di «Direttore Artistico ed Istruttore della Compagnia»,²³ comprendiamo che il ruolo direttivo a lui proposto, diversamente da quello assunto dal figlioccio, era stato epurato da mansioni organizzative e amministrative e orientato verso compiti più artistici e tecnici. «Mettendosi d'accordo colla Sig.ra Adelaide Ristori», il direttore dovrà:

2°. [...] assistere a tutte le prove, letture, concerti artistici, alle ore che verranno d'accordo colla Amministrazione fissate.

3°. Dovrà assistere a tutte le rappresentazioni serali onde invigilare sul buon andamento della rappresentazione per ciò che concerne gli artisti, e dare gli ordini opportuni agli impiegati subalterni sia dell'Amministrazione della Compagnia sia attinenti al teatro.

4°. In cinque giorni di ogni settimana dovrà [...] stabilire un'ora per istruire quelli artisti che ne abbisogneranno più particolarmente, non risparmiando perciò i suoi savì consigli agli artisti più provetti della compagnia.

5°. Sarà obbligato [...] di fare nelle produzioni que' tagli o accomodi che abbisognassero.

6°. Dovrà parimenti [...] invigilare perché sia osservato dagli artisti *l'articolo nono* delle loro scritture.²⁴

L'alleggerimento dai compiti di scritturazione della compagnia si comprende osservando il fatto che, in corrispondenza del passaggio da Bellotti Bon a Bon, i Capranica diedero un'impronta più manageriale alla loro impresa e separarono più nettamente – almeno a livello di supporto ai vertici – alcuni aspetti del lavoro artistico da quello organizzativo. Essi rafforzarono dunque lo staff organizzativo²⁵ (l'«amministrazione speciale», come la chiamerà Adelaide nel brano che a breve citeremo) alle dipendenze dirette del marchese-impresario e crearono il ruolo dell'amministratore e legale rappresentante, ricoperto da Mauro Corticelli, amico ed esperto agente teatrale, con il quale collaboravano da tem-

22. *L'entourage* dei Ristori trovò per questo la scelta fuori luogo. Lo ricavo da T. VIZIANO, *La Ristori. Vita romanzesca di una primadonna dell'Ottocento*, San Miniato (Pi), La Conchiglia di Santiago, 2013, p. 119. Il volume è assai prezioso per ricostruire nel dettaglio la biografia di Ristori, ma è anche insidioso, poiché la studiosa abdica a rigorosi criteri scientifici nella trascrizione delle fonti e nel loro uso, omettendo altresì riferimenti precisi e note a piè di pagina.

23. Scrittura n. 28, *Drammatica Compagnia Italiana/Franceso Augusto ed Emma Bon*, Padova, 4 novembre 1858, MBA, *Fondo Ristori, Gestione e contabilità dell'attività teatrale* (la moglie Emma venne scritturata come generica).

24. Ivi. Il corsivo è nel testo e si riferisce all'articolo che norma la reperibilità degli artisti e il divieto di modificare le parti assegnate.

25. La valenza strategica del potenziamento della capacità gestionale della compagnia (nel frattempo localizzata a Parigi), grazie all'ampliamento dello staff organizzativo e alla scelta di collaboratori di vaglia, affiancati da una rete – spesso informale ma sempre efficace – di agenti e intermediari è sottolineata in BIGNAMI, *Alle origini dell'impresa teatrale*, cit., pp. 77-79, 114-116.

po.²⁶ A Corticelli fu affiancato un segretario, François Soubiranne, mentre fedele segretario personale dei Capranica fu Giovannino, detto Nino, De Andreis.

Perfezionata questa architettura, che prevedeva un direttore artistico alle dipendenze dirette di Ristori (Bon) e un amministratore da quelle di Capranica (Corticelli), l'elemento inaspettato fu, il 16 dicembre 1858, l'improvvisa morte di Francesco Augusto Bon. A questo punto, evidentemente spinti dalla sorte a prendere una decisione diversa, i Capranica rinunciarono ad affidare la direzione artistica a un'altra persona. Fu dunque messo a punto l'assetto definitivo della compagnia, che vide Adelaide impegnata anche nel ruolo di direttrice artistica, come racconta lei stessa in un famoso passo dell'autobiografia:

Mia esclusivamente era la direzione artistica in tutte le sue particolarità. Da me partiva ogni ordine, ogni disposizione; mi occupava di tutte quelle grandi e piccole cose, che ogni artista sa comprendere, e le quali concorrono a far completa la riuscita di uno spettacolo. Dei miei interessi era incaricata un'amministrazione speciale.²⁷

La saldatura tra primattorato e direzione artistica era naturalmente tutt'altro che una novità ma, con la Drammatica Compagnia Italiana, essa divenne il marchio di fabbrica del teatro grandattoriale.

4. «La degna realizzatrice dei piani di zio»²⁸

La Drammatica Compagnia Italiana si distinse per un capocomicato a due teste, che esprimeva sia i limiti della sfera di azione femminile nell'Italia dell'Ottocento, sia due vocazioni perfettamente complementari. Il brano appena citato dall'autobiografia prosegue, infatti, cedendo la scena (fatto raro nei *Ricordi e Studi artistici*) a Giuliano, il cui operato d'impresario è nobilitato dall'elegante perifrasi di «anima d'ogni intrapresa»:

Ma io sono orgogliosa di dire che il mio caro marito era l'anima d'ogni intrapresa. E poiché parlo di lui, il mio cuore mi porta a dire che egli non ha mai cessato d'e-

26. Egli manterrà l'incarico fino all'autunno 1868, al rientro dalla seconda tournée negli Stati Uniti. Dopo la brevissima sostituzione di Carlo Magi, gli subentrerà Luigi Trojani (marito della sorella minore di Adelaide, Annetta). Su Corticelli, si veda P. BIGNAMI, *Scritture teatrali in giro per l'Europa*, in *Corticelli Mauro impresario*, a cura di G. AZZARONI e P. BIGNAMI, Bologna, Nuova Alfa, 1990, pp. 119-140.

27. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 81.

28. Lettera di Giovanni Tessero ad Adelaide Ristori, Melbourne, 18 agosto 1887, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza* (ora in A. VALOROSO, *Adelaide Ristori e lo specchio della scrittura. Messinscena delle memorie di una diva dell'Ottocento*, Roma, Carocci, 2022, p. 138).

sercitare su me e sulla mia carriera un'influenza costantemente benevola. Era lui che sosteneva il mio coraggio, quando esitavo innanzi alle difficoltà; egli mi faceva intravedere la gloria che potevo conseguire, mi mostrava lo scopo da raggiungere, mi facilitava ogni cosa per arrivare alla meta. Senza di lui, non avrei mai osato tentare l'audace avventura di portare fino agli antipodi la bandiera italiana.²⁹

Queste parole rispondono sia a quell'immagine di «normalità secondo la quale la donna è appoggiata, sorretta dal consorte»,³⁰ sulla quale Adelaide costruì con abilità il proprio personaggio pubblico in armonia con i tempi, sia all'esigenza di riportare sotto il controllo dell'autrice e protagonista dell'autobiografia una relazione straordinaria, in cui un l'elemento trainante sul piano visionario fu forse, per certi versi, più il nobile impresario, che l'attrice mondiale – una donna che, in fondo, avrebbe vissuto più volentieri da marchesa che da attrice-marchesa e il cui percorso artistico fu puntellato, fin dalla vendita del guardaroba in seguito al matrimonio, da continui tentativi di lasciare l'arte.³¹ Di converso, la corrispondenza restituisce di Giuliano l'immagine un uomo sempre proteso alla ricerca di nuovi guadagni, attivo anche nel campo finanziario e in quello immobiliare, tentato da speculazioni commerciali di vario genere, inarrestabile nello spostare la frontiera ogni volta 'oltre' (era lui a stabilire le mete e a tracciare le rotte delle rischiose e pionieristiche tournée), dotato insomma di un'inventiva imprenditoriale fuori dal comune e dalla quale la Grande Attrice appare a tratti quasi soggiogata. È una via interpretativa che pare suggerire, per esempio, una lettera preoccupata che Capranica scrive all'agente Luigi Magi a un passo dalla partenza per il primo giro in Sud America:

Faccio a voi immaginare se avevo bisogno con simili sborsi di essere un poco tranquillizzato da voi e dal sapere che tutto è sistemato a seconda dei miei desideri. [...] ciò non toglie la penosa titubanza del mio animo trattandosi specialmente *che pesa intieramente sulla mia testa tutta la responsabilità di questa speculazione in faccia alla mia signora ed ai miei figli.*³²

Ancora, le parole con cui, vent'anni più tardi, Giovannino commenterà la notizia del ritiro dalle scene della grande zia («Tu, il vero moto perpetuo,

29. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 81.

30. M. SCHINO, *Studio per due attrici: Adelaide Ristori ed Eleonora Duse*, «Drammaturgia», xx / n.s. 10, 2023, p. 108.

31. Ciò si ricava in più punti dalla lettura di VIZIANO, *La Ristori*, cit.

32. Lettera di Giuliano Capranica del Grillo a Luigi Magi, Parigi, 8 maggio 1869, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*. Corsivo mio.

la degna realizzatrice dei piani di zio»³³ indicano una dominanza di Giuliano, un qualcosa di più forte di quell'«influenza costantemente benevola» con cui l'autonarrazione dei *Ricordi e Studi artistici* risolve un rapporto che merita di essere approfondito. Il ruolo svolto da Capranica nella gestione non solo della compagnia, ma anche della sua Adelaide, fu cruciale: indagare la sua azione sia nello specifico, sia in dialettica con il punto di vista della moglie pare ormai necessario.³⁴

5. La circuitazione estrattiva: 'made in Italy' da esportazione

La totale coincidenza tra impresa e famiglia che caratterizzò gli assetti proprietari e gestionali della Drammatica Compagnia Italiana, nonché l'abbondare di scritturati e collaboratori legati alla rete parentale (oltre ai citati Bellotti Bon e Trojani, i fratelli Cesare ed Enrico, Giovannino Tessero, Edoardo Majeroni, ecc.) ci portano a discostarci dalla tesi del pur ancora oggi fondamentale testo di Bignami, secondo la quale l'impresa Ristori-Capranica, grazie alla mole e all'estensione del *business*, superò la dimensione degli affari famigliari, collocandosi all'interno del fenomeno di industrializzazione della seconda metà dell'Ottocento e assumendo le caratteristiche di impresa industriale, perdendo cioè la natura artigianale tipica dello spettacolo teatrale.³⁵ Al di là del fatto che è ormai assodato che l'artigianalità prevalente del processo sia una condizione ineliminabile e strutturale dello spettacolo dal vivo, occorre chiarire che quando più opportunamente si parlerà di industrializzazione teatrale nel primo Novecento ci si riferirà non ai processi produttivi (che non possono che rimanere artigianali), ma piuttosto a trasformazioni negli assetti proprietari delle compagnie e, specificamente, all'ingresso di società di capitale anonime nella produzione teatrale. Dal punto di vista degli assetti proprietari, la Drammatica Compagnia Italiana non sembra prevedere la presenza di altri soci, almeno allo stato attuale delle ricerche. Essa rimane invece all'interno del modello capocomicale tradizionale, rappresentato dall'impresa di tipo familiare, non formalizzata a livello giuridico e, su scala europea, riportabile alla tipologia

33. Lettera di Giovanni Tessero ad Adelaide Ristori, Melbourne, 18 agosto 1887, cit. Corsivo mio.

34. Su questo è in corso la ricerca dell'unità dell'Università di Genova, da me coordinata, all'interno del Progetto di Rilevante Interesse Nazionale *Performing Arts, Economics, and Cultural Policies. New Interpretative Paradigms Between Aesthetics and Social Sciences* (PRIN 2022 - 2022P749MT), responsabile scientifico nazionale Matteo Paoletti, finanziato con fondi PNRR/Next Generation EU.

35. Cfr. BIGNAMI, *Alle origini dell'impresa teatrale*, cit., pp. 11-12 e ancora pp. 77-78.

delle compagnie di *actor managers*. Se dal punto di vista imprenditoriale l'impresa Ristori Capranica non aprì dunque una nuova fase, essa portò però la forma della compagnia tradizionale agli estremi limiti di efficienza e al massimo delle potenzialità di sviluppo commerciale. Fattore decisivo fu l'inizio di un processo di globalizzazione grazie al quale, in un periodo di migrazioni di massa e di grandi innovazioni nei settori dei trasporti e delle comunicazioni, il teatro europeo fu protagonista di un'espansione senza precedenti della domanda e dell'offerta su scala mondiale.³⁶ La Drammatica Compagnia Italiana si inserì con successo in questa corrente e generò una trasformazione di tipo imitativo nelle altre formazioni italiane, che allargarono a loro volta la circuitazione all'oltreconfine.³⁷

L'impresa Ristori-Capranica non si limitò però alla penetrazione nei mercati esteri, ma mise a punto una tipologia di circuitazione inedita per le consuetudini distributive italiane, che vorrei definire 'estrattiva'.³⁸ Partendo dall'esperienza di un teatro itinerante per tradizione come quello italiano, i Capranica presero a modello di riferimento i meccanismi distributivi dello *star system*, che caratterizzava Francia e Inghilterra: qui le *vedette* scritturate nei teatri stanziali delle capitali erano use sfruttare intensivamente la propria fama a un doppio livello, con cicli di recite straordinarie nelle città di provincia e con *tour* transoceanici, sulle orme dei cantanti d'opera.³⁹ Imperniata sulla creazione di un prodotto teatrale da esportazione, orientata più al successo commerciale che alla ricerca artistica,⁴⁰ basata sull'efficienza logistica e potenziata da un uso sa-

36. Su questi processi si vedano C.B. BALME, *The Globalization of Theatre 1870-1930. The Theatrical Networks of Maurice E. Bandmann*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2020; M. PAOLETTI, *A Huge Revolution in Theatrical Commerce. Walter Mocchi and the Italian Musical Theatre Business in South America*, Cambridge University Press, Cambridge-New York, 2020; N. LEONHARDT, *Theatre Across Oceans. Mediators of Transatlantic Exchange, 1890-1925*, London, Palgrave Macmillan, 2021.

37. È d'interesse notare che le strategie dei Capranica furono trasmesse anche direttamente alle altre compagnie: per esempio, Tommaso Salvini per il primo giro in Sud America si affidò all'esperienza di Lodovico Mancini, che aveva partecipato nel 1866-1867 alla tournée americana della Drammatica Compagnia Italiana.

38. Cfr. L. CAVAGLIERI, *La circuitazione domestica di un'attrice internazionale: in tournée con Adelaide Ristori nell'Estate-Autunno 1860, in 1861/1961. Un secolo di circuitazione teatrale in Italia: attori, compagnie, piazze*, a cura di L. SPINELLI, Roma, tab edizioni, 2024, pp. 53-82.

39. Cfr. P. DEGLI ESPOSTI, *L'attore nell'Ottocento europeo*, Roma, Dino Audino, 2021, pp. 64-73 e *Le Sacre de l'acteur. Émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, a cura di F. FILIPPI, S. HARVEY e S. MARCHAND, Paris, Armand Colin, 2017.

40. Come noto, la formula creata dai Capranica prevedeva: prevalenza scenica assoluta della Grande Attrice; restrizione e specializzazione del repertorio in una galleria di 'donne mondiali'; ricorso a una recitazione facilmente 'leggibile' anche da pubblici non italofofoni; adesione al realismo storico; valorizzazione dell'abito di scena (l'oggetto divistico per definizione); replicabilità

piente dei canali di comunicazione (comprese strategie raffinate di costruzione dell'immagine e della celebrità in scena e fuori scena),⁴¹ la circuitazione estrattiva aveva la finalità di ottenere il massimo ricavo dalle piazze visitate, fermandovisi il minimo tempo necessario.

La circuitazione estrattiva comportò una modifica strutturale della distribuzione, ossia l'abbandono progressivo delle teniture regolate sulle stagioni in cui era suddiviso l'anno comico e la riorganizzazione dei giri secondo la logica delle recite straordinarie e della profittabilità delle piazze. Per un decennio Ristori e la sua troupe si sottomisero a continuativi *tour de force*, alternando periodi di più lunga stanzialità nei centri che promettevano costante concorso di pubblico (le grandi e popolose capitali estere o, in Italia, Torino e Napoli, dove si aveva l'accortezza di recitare nella remunerativa stagione di carnevale), a sbriciolamenti della presenza in periodi più brevi, non disdegnando rapidissimi passaggi (tre, due, ma anche una sola serata) nelle piazze di provincia o nei teatri che avevano il cartellone già occupato ma che si trovavano in posizioni strategiche, 'di scalo', lungo la rotta programmata. Questa mobilità svincolata dal calendario dell'anno comico ricevette un ulteriore impulso dalla prima tournée americana (1866-1867), che rese Adelaide Ristori una diva mondiale.⁴² Quanto la circuitazione fosse ormai scollata dalle consuetudini distributive della penisola emerge dal fatto che nel Repertorio giornaliero delle rappresentazioni le recite iniziano a essere registrate secondo l'anno solare, piuttosto che seguendo l'anno comico, cioè la tradizionale unità di misura del tempo teatrale.

La modalità della circuitazione estrattiva si scontrava però con i tempi nella microsocietà attoriale, in cui la Drammatica Compagnia Italiana continuava inevitabilmente a essere radicata. Una spia della frizione fra le diverse logiche si accese nel corso del capolavoro dell'impresa Ristori-Capranica, il 'giro del mondo'. Nei primi giorni del dicembre 1875, mentre la troupe si trovava in Australia ed era quasi giunta al termine di venti mesi di spostamenti transoceanici, l'inarrestabile coppia avrebbe voluto prolungare la tournée, che nel continente australe si stava rivelando parecchio remunerativa. Ciò però non fu

degli spettacoli (si veda almeno G. LIVIO, *Il teatro del grande attore e del mattatore*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da R. ALONGE e G. DAVICO BONINO, II. *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 611-675).

41. Cfr. L. MARIANI, *Sull'utilità della Storia delle donne per rileggere il protagonismo di Adelaide Ristori*, «Drammaturgia», xx / n.s. 10, 2023, in part. pp. 23-27 e E. LAMOUCHE, *L'attrice et ses sculpteurs: bustes et statuettes d'Adélaïde Ristori en costume de scène*, «Studi di Scultura. Età moderna e contemporanea», 2023, 5, pp. 172-191.

42. Insieme a Rachel, Bernhardt e Duse, Ristori fu delle quattro «first truly international stage actresses», un fenomeno che sarà soppiantato dal divismo cinematografico, secondo H. KNEPLER, *The Gilded Stage: The Lives and Careers of Four Great Actresses Rachel Felix, Adelaide Ristori, Sarah Bernhardt and Eleonora Duse*, London, Constable, 1968, p. 4.

possibile perché «la maggior parte degli attori non aveva aderito nel timore di arrivare troppo tardi in Italia per il successivo anno teatrale». ⁴³ La Drammatica Compagnia Italiana era infatti ormai diventata una sorta di compagnia a progetto (costruita per singole tournée e non sulla continuità di lavoro garantita dai trienni comici) e si sarebbe sciolta al termine di quel giro. Attori e attrici premetterono, allora, per rientrare in Italia entro il principio della Quaresima 1876 e non perdere gli ingaggi del nuovo anno comico.

6. Lo svuotamento della compagnia

Il giro del mondo (pubblicizzato come un *farewell tour*) avrebbe dovuto chiudere gloriosamente la carriera di Ristori, che invece tornò più volte a calcare le scene, spinta dalla ricerca del denaro necessario per mantenere un tenore di vita aristocratico e per garantire una elevata posizione sociale ai figli. ⁴⁴ Ormai l'astro della Grande Attrice stava calando e le due tournée scandinave (1879-1880) prevedero una messinscena di ripiego e una compagnia ridotta a poco più della metà degli scritturati rispetto agli anni di massima gloria, ⁴⁵ quando i guadagni straordinari avevano permesso ai Capranica di portare con sé fino a una trentina di persone, nonostante le spese ingenti e la complessità di gestione che ciò comportava. ⁴⁶

Sfiorato il punto limite dell'equilibrio economico e della dignità di scena, l'impresa Ristori Capranica pervenne infine a un nuovo formato produttivo, che ne testimonia ancora una volta la duttilità imprenditoriale. Per le ultime tre tournée della sua vita (1882-1885), ⁴⁷ l'attrice-marchesa mise a frutto la propria abilità nella riproduzione delle lingue straniere e si presentò al pubblico d'Inghilterra, Scozia, Irlanda e Stati Uniti riproponendo in lingua inglese quattro dei suoi cavalli di battaglia: *Macbeth*, *Elisabetta regina d'Inghilterra*, *Maria Stuarda*, *Maria Antonietta*. La coraggiosa formula fu ideata per catturare

43. VIZIANO, *La Ristori*, cit., p. 345.

44. Cfr. T. VIZIANO, *Adelaide Ristori e Bianca Capranica. Madre attrice, figlia marchesa*, in *Donne e teatro*. Atti del convegno (Venezia, 6 ottobre 2003), a cura di D. PEROCCO, Venezia, Università Ca' Foscari, 2004, pp. 87-104.

45. Cfr. F. PERRELLI, *Echi nordici di grandi attori italiani*, Firenze, Le Lettere, 2004, pp. 17-23.

46. Occorre ricordare che, nei giri all'estero, ogni scritturato aveva diritto ai viaggi pagati, al 30% in più della paga e, nel caso delle Americhe, a un ulteriore soprassoldo giornaliero.

47. Si tratta di due tournée delle isole inglesi (luglio-dicembre 1882 e *Madame Ristori Tour*, settembre-dicembre 1883) e dell'ultima tournée negli Stati Uniti (novembre 1884-maggio 1885), con la quale l'attrice diede l'addio alle scene. Si vedano C. GIORCELLI, *Adelaide Ristori sulle scene britanniche e irlandesi*, «Teatro Archivio», 1981, 5, pp. 130-141 e VIZIANO, *La Ristori*, cit., pp. 372-399.

ancora una volta, ormai sessantenne, la curiosità di spettatori e spettatrici che l'avevano già applaudita e per sfruttare fino all'ultimo un repertorio datato, senza doverlo cambiare. Se in questo modo il prodotto teatrale fu adattato e riconfezionato per potenziarne la commerciabilità, gli ultimi tour segnarono anche una svolta sul piano della compagnia, giacché permisero ai Capranica di liberarsi, una volta per tutte, dagli alti costi e dalla complessità organizzativa, logistica e relazionale del capocomicato itinerante. Virato il repertorio in inglese, non fu più necessario scritturare un'intera compagnia in Italia, ma fu sufficiente ingaggiare artisti locali. Tramite gli stessi impresari stranieri con cui furono co-organizzati i giri,⁴⁸ fu dunque realizzato un *casting* a distanza, che vide l'intervento puntuale della marchesa soprattutto nella delicata scelta dei coprotagonisti.⁴⁹

Negli stessi anni in cui il suicidio di Luigi Bellotti Bon, avvenuto il 31 gennaio 1883, impressionava l'intera società teatrale e gettava simbolicamente una luce sinistra sulla sostenibilità economica di operazioni teatrali su grande scala, i Capranica giunsero così in ultimo a 'svuotare' la compagnia tradizionalmente intesa e ad adottare invece un formato distributivo di stampo prettamente divistico.

48. Si tratta rispettivamente di Augustus Harris, attore e impresario del Drury Lane; G.W. Harris, dell'Alexandra Theatre di Liverpool, e di Carlo Chizzola per la tournée statunitense.

49. Si veda, per esempio, il serrato carteggio tra Ristori e G.W. Harris (giugno 1883), per la scelta del primo attore, che sarà Arthur D'Esterre Guinness.

ALESSANDRA VANNUCCI

LA REGINA DELLE SCENE E L'IMPERATORE
SPETTATORE. SULL'AMICIZIA DELLA RISTORI CON D.
PEDRO DI ORLEANS E BRAGANÇA

Il 13 gennaio del 1876 Adelaide Ristori rincasò in via Monterone, dietro al teatro Valle a Roma, dopo venti mesi in viaggio. Aveva percorso 70.000 chilometri, per terra e per mare, e toccato i palcoscenici di trentatré teatri. L'aveva accompagnata la famiglia, un folto seguito di artisti e tecnici della Compagnia Drammatica Italiana e di ammiratori, come il Generale Galletti che poi narrò quel «giro del mondo».¹ La Ristori non aveva ancora 55 anni ed era all'apice della fama, osannata dalla critica, prediletta dai pubblici e definita dalle biografie «sublime musa»² dell'arte drammatica. Al debutto del 'giro del mondo', nel 1874 a Rio de Janeiro, aveva ricevuto il titolo di «regina delle scene» al cospetto di uno spettatore d'eccezione: l'Imperatore D. Pedro II.

1. *La regina delle scene*

Anche grazie alla condizione nobiliare, straordinaria per una figlia d'arte, Ristori annoverava conoscenze altolocate e poteva vantare omaggi e onori concessi da re e imperatori, come Napoleone III, i re di Baviera e di Scandinavia, la regina Sofia d'Olanda e Isabella II di Borbone – dinanzi alla quale nel 1872 la folla inneggiò «alle due regine, di Spagna e della tragedia». Nei *Ricordi*,

1. A. GALLETTI, *Il giro del mondo colla Ristori. Note di viaggio*, Roma, Tipografia del popolo romano, 1876. Ho descritto i viaggi della Ristori in Sudamerica in saggi precedenti, specialmente nella *Introduzione* al volume *Uma amizade revelada. Correspondência entre o Imperador Dom Pedro II e Adelaide Ristori*, Rio de Janeiro, Edições Biblioteca Nacional, 2004. L'attuale saggio mette a fuoco l'amicizia con l'Imperatore, sia nei toni d'affetto e stima, sia nell'ambito del ruolo d'influenza diplomatica che la Ristori assunse nei confronti dell'amico.

2. A. DE ALMEIDA, *Traccia biografica, «A vida fluminense»*, 19 agosto 1869 e 6 junio 1874. Simile espressione appare nelle recensioni raccolte a cura dal letterato portoghese A.F. DEL CASTILHO, *Homenagem a Adelaide Ristori*, Rio de Janeiro, Dupont & Mendonça, 1869.

l'attrice rievoca alcuni episodi³ dando risalto piuttosto alle proprie motivazioni etiche che alla fama derivata da tali prestigiose amicizie che pur potevano avvantaggiarla dal punto di vista promozionale. Descrive invece quelle iniziative benefiche come parte imprescindibile della propria personalità. S'intendeva madrina di opere di carità, oltreché moglie e madre che mai avrebbe rinunciato per questo a partire in tournée, anzi spesso lo faceva portandosi la famiglia. Doveva al proprio mestiere l'emancipazione che le assicurava il privilegio di viaggiare e frequentare corti e salotti nelle capitali del mondo – un mestiere d'attrice affrancato dal sospetto d'immoralità e inteso come impresa rispettabile anche grazie al sostegno del consorte, il Marchese Giuliano. Essendo Marchesa, la Ristori veniva elevata dalla stampa mondiale al rango di regina; ed il fatto era dovuto, piuttosto che al titolo nobiliare, all'impressionante dominio del palcoscenico su cui s'imponeva con gesti solenni, quasi spaventosi e personalità forti, capaci di toccare la sensibilità di ogni popolo. Tra altre eroine, nobilitate da ardui sacrifici per il bene della patria e della famiglia, Ristori prediligeva le nate nobili, come Maria Antonietta e Maria Stuarda, nei cui panni sontuosi si faceva ritrarre in *cartes de visite* che datava, autografava e donava agli ammiratori – D. Pedro stesso ne conservò gelosamente alcune. In tal modo, un'aura di regalità fissata in quelle figure permaneva su di lei oltre lo spettacolo. Il gioco di riflessi tra nobiltà d'animo e nobiltà titolata elevava lo status della Ristori a modello universale da ammirare e imitare e fomentava, al tempo stesso, un marketing divistico che prevedeva il lancio sui mercati locali di acque di colonia e cosmetici *à la Ristori*.

La condizione di 'regina delle scene' ossequiata da notabili e reali che non perdevano una recita delle sue, la omaggiavano in camerino, la invitavano a corte e le offrivano doni di valore, attribuì alla Ristori un potere d'influenza di cui s'accorse il Conte Cavour che la incoraggiò a esercitarlo; prima, nel 1860, affidandole l'incarico di 'convertire' il ministro degli esteri russo a favore del nascente Stato italiano e poi, nonostante lo scarso esito di quella missione, esortandola a proseguire a Parigi il suo «patriottico apostolato».⁴ La celebrità dovuta allo «splendido successo» ottenuto sulle scene, argomentava Cavour nella lettera, conferiva all'attrice una «autorità irresistibile sul pubblico» facendo di lei «non solo la prima artista d'Europa ma il più efficace cooperatore nei

3. Cfr. A. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, Torino-Napoli, Roux & C., 1887, capp. iv e v. Per il suo ottantesimo compleanno (1902, perciò non consta nei *Ricordi*) l'attrice ricevette un cesto di fiori dal Kaiser Guglielmo II e la visita del Re Vittorio Emanuele III di Savoia.

4. Lettera di Cavour ad Adelaide Ristori, Torino, 20 aprile 1861, pubblicata nell'epistolario di Cavour (1874) e poi nei *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 317. Cfr. M. PAOLETTI, «Il più efficace cooperatore dei negozi diplomatici? Adelaide Ristori e il Conte Cavour», *Drammaturgia*, xx / n.s. 10, 2023, pp. 201-211.

negozi diplomatici»; tale autorità andava esercitata non solo sul palcoscenico, ma anche nei salotti ovvero luoghi (non ufficialmente) deputati all'esercizio diplomatico dove colei che possedeva per talento e per mestiere «a grado eminente il dominio del commuovere» avrebbe potuto muovere l'opinione pubblica a sostegno delle istanze risorgimentali. Le scrisse:

Ella deve trovarsi in mezzo ad eretici da convertire, giacché mi si assicura essere la plebe dei saloni a noi molto ostile. È di moda ora in Francia l'essere papista, e l'esserlo tanto più che si crede meno ai principii che il Papato rappresenta. Ma come tutto ciò che è moda e non riposa sul vero, questi pregiudizi non dureranno, massime se le persone le quali, come lei posseggono a grado eminente il dominio di commuovere, predicheranno la verità in mezzo a quella società che [...] sa apprezzare il genio e la virtù.⁵

Si trattava di un impegno più vasto dei consueti compiti del mestiere, giacché dall'ambito estetico e etico si espandeva a quello politico; impegno di cui la Ristori si fece carico anche dopo la morte del ministro, due mesi dopo averle scritto quella frase. Osserva Laura Mariani che «l'attrice vive in prima persona molti eventi che portano all'Unità [...] e poi segue la vita della nazione anche durante le tournée»⁶ tenendosi aggiornata con la lettura dei quotidiani e prendendo posizione sugli eventi in corso. L'immagine di sé che la Ristori costruirà nei *Ricordi e Studi artistici*, redatti venticinque anni dopo, due dopo aver lasciato le scene, contempla la capocomico indaffarata nella gestione della compagnia; la frequentatrice abituale di salotti influenti nelle capitali, nelle corti e nelle località di villeggiatura più ambite dall'aristocrazia europea; la viaggiatrice attenta alle macro condizioni sociali e politiche in cui s'imbatte e sensibile ai minimi incontri; la monarchica pervicace e la sostenitrice dei diritti femminili. Le esperienze vissute sono rievocate con 'ricordi' di dialoghi, luoghi e persone, annotati nel tempo come se ne prevedesse la futura stesura. Nella seconda parte dell'opera, essa spiega alcuni procedimenti di costruzione dei personaggi (detti *Studi*) illustrando dall'interno e con andamento didattico quella competenza dell'arte che Cavour, dall'esterno, definiva «dominio del commuovere» e grazie al quale le assegnava quel peculiare ruolo diplomatico – in quanto attrice, non in quanto Marchesa. Quanto le premesse quell'incarico è rivelato dal fatto che essa inserisca la lettera di Cavour accanto a testimonianze che riguardano piuttosto la sua carriera artistica, nella terza parte dell'opera (*Articoli critici, giudizi e poesie*). Fu la sua missione: offrire un modello

5. *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 317.

6. L. MARIANI, *Sull'utilità della Storia delle donne per rileggere il protagonismo di Adelaide Ristori*, «Drammaturgia», xx / n.s. 10, 2023, p. 26.

etico, oltrech  estetico, alla propria ‘famiglia’ d’origine, tradizionalmente la pi  spregiata classe artistica italiana.

Mattatori e primedonne che provarono a seguirne l’esempio, ciascuno coi propri mezzi e dominio dell’arte, nella fase di costruzione che segu  l’Unit  d’Italia, si trovarono a gestire un compito pi  ambizioso di quelli imposti dalla normale gestione dell’economia ‘di giro’: cio  quello di trasmettere dai palcoscenici di mezzo mondo, attraverso i propri gesti e personaggi, i valori di una civilt , quella italiana, finalmente unita. Nella seconda met  del secolo, la rotta sudamericana s’impose in quell’economia, accompagnando l’esponentiale crescita dell’emigrazione che vi predisponneva un pubblico favorevole, se non per adesione patriottica almeno per consonanza linguistica.⁷ Scampando alla penuria del mercato nostrano, molte compagnie attraversavano l’oceano ogni anno a maggio, dopo la chiusura delle sale nella penisola e quando parevano meno minacciose le condizioni climatiche nell’emisfero sud. La gran fatica della doppia traversata era ricompensata dalla speranza che pure un piccolo successo americano, gonfiato a dovere dalla stampa italiana, avrebbe aumentato il potere contrattuale dell’artista, una volta rientrato in patria. Fu questo il vento che gonfi  il tricolore e spinse il teatro italiano in uno spericolato andirivieni transoceanico replicando in pochi anni, su scala intercontinentale, le circostanze competitive del mercato nazionale; perfino la Ristori, che aveva inaugurato quella rotta nel suo primo viaggio sudamericano (1869) dovette subirne le condizioni nel suo secondo viaggio (1874). L’agente Giovannino Tessero, suo nipote, incaricato dal Marchese di predisporre i contratti con i migliori teatri, lament :

Questi pidocchiosi d’artisti italiani hanno guastato gli affari. Si vendono per nulla. Gl’impresari ci prendon gusto [...].⁸

Si trincerano dietro la frase d’obbligo: Salvini aveva questi patti, Rossi e la Pezzana pure; non vediamo ragione perch  non la Ristori. Io, per quanto me lo permette la dignit , cerco di provargli che il paragone non pu  sussistere.⁹

Quando la Ristori sbarc  a Rio, a settembre del 1874, trov  la citt  tappezzata di manifesti di Salvini che sarebbe andato in scena subito dopo di lei in un teatro di recente costruzione che a Tessero era parso meno prestigioso. La

7. In Argentina, Brasile, Uruguay e Cile si recitava in italiano e talvolta in dialetto; nel 1896 sbarc  a San Paolo la compagnia dialettale napoletana Gennaro Pantalena, allievo di Scarpetta.

8. Lettera di Giovannino Tessero a Giuliano Capranica, da bordo della nave sulla rotta Montevideo-Valparaiso, 11 novembre 1873, Genova, Museo Biblioteca dell’Attore, *Fondo Adelaide Ristori* (d’ora in poi MBA, *Fondo Ristori*), *Corrispondenza*.

9. Lettera di Giovannino Tessero a Giuliano Capranica, da bordo della nave sulla rotta Montevideo-Valparaiso, 12 novembre 1873, *ivi*.

sfida sulle piazze sudamericane non concedeva più eccezioni. Nei due decenni a seguire, artisti italiani (Rossi, Salvini, Giacinta Pezzana, Eleonora Duse e poi Giovanni Emanuel, Ermete Novelli, Luigi Roncoroni, Andrea Maggi, Giovanni Pasta e altri mattatori, con rispettive primedonne e comprimari in carriera)¹⁰ e francesi (i due fratelli Coquelin, Sarah Bernhardt), iberici e portoghesi sarebbero stati coinvolti in dispute di stile e d'incassi da cui traevano profitto soprattutto gli impresari locali. Seguendo la Ristori anche in questo, seppur non disponendo degli stessi mezzi economici e posizione sociale, molti di coloro che godettero dell'eventuale consacrazione dall'altra parte dell'oceano si dedicarono poi a redigere memorie cui affidarono una versione 'per la fama' di quelle vicende. Il modello etico assunto dalla Ristori influenza molte narrazioni ove sono messe in risalto, più che gli omaggi al genio, le espressioni di sensibilità a favore di cause sociali come quella per l'abolizione della schiavitù in Brasile in cui s'impegnarono sia Rossi che Salvini, nel 1871. Nel percorso di una vita, e soprattutto d'una vita d'attore, per il 'dover essere' vendibile imposto dal mestiere, queste narrazioni implicano una rielaborazione di frammenti, magari idiosincratici, della memoria in un 'montaggio' strategico dell'immagine che di sé si vuol trasmettere. Tale 'montaggio' fornisce un senso alla traiettoria personale e al patrimonio condiviso tra l'autore e il suo pubblico di spettatori/lettori. Così, la perenne sfida che aveva caratterizzato le carriere di Rossi e di Salvini s'imprime nella scrittura di entrambi, proiettando le imprese individuali su quel fondale competitivo in cui non mancano espressioni di fanatismo impensabili in Italia.¹¹ Sul podio o (come recitava all'epoca un adagio brasiliano)¹² nella 'santissima trinità' dell'arte drammatica, la primazia della Ristori rimase a lungo indiscussa. Un punto d'onore per tutti – e per la Duse che nel 1885 si fece ricevere a corte su raccomandazione della Ristori stessa,¹³ fu ottenere l'amicizia dell'Imperatore D. Pedro II.

10. Per una rassegna della produzione e ricezione dei 'giri' della Ristori in Sudamerica (1869, 1874) a confronto con quelli di Rossi (1871, 1879), Salvini (1871, 1874), Giacinta Pezzana (1874, 1881) e poi Duse (1885, 1907), Giovanni Emanuel (1887, 1896, 1899), Luigi Roncoroni (1888) etc. vedi A. VANNUCCI, *Le compagnie viaggianti. Mattatori e primedonne che infiammarono il Brasile*, «Letterature d'America», 2003, 97, pp. 71-126.

11. «Cappelli, berretti, mantelli, fazzoletti! E poi [...] uno studente diritto sulla sedia cominciò ad apostrofarmi in versi ex tempore!! È un uso brasiliano», ricorda Rossi, *Quarant'anni di vita artistica* (Firenze, Niccolai, 1889, p. 31). Scene simili anche in Salvini, *Ricordi, aneddoti ed impressioni*, Milano, Fratelli Dumolard, 1895, pp. 270-273.

12. «Ristori, Rossi Salvini, orgoglio del mondo intero, son tre talenti distinti ma un solo dio vero», in B. ABREU, *Esses populares tão desconhecidos*, Rio de Janeiro, Carneiro, 1963, p. 43 (mia la traduzione).

13. Prima di partire, la Duse fece visita alla Ristori al cui legato tributava omaggi; ne ricevette un ritratto e una lettera per l'Imperatore. Appena giunta a Rio de Janeiro, le scrisse per

2. *L'Imperatore spettatore*

Di quanti onori e distinzioni non fui fatta segno dalla popolazione e dai sovrani del Brasile! Quale anima gentile, quale spirito eccezionalmente colto trovai nell'Imperatore! Egli mi onorò della sua amicizia, della quale mi sento orgogliosa; né tempo, né lontananza l'hanno potuta scemare nell'anima mia. Ricevuta a Corte con mio marito ed i miei figli, non mi attento a descrivere quanta bontà ed affabilità abbia incontrate in quell'angelica famiglia. Quante occasioni non mi ebbi d'ammirare la coltura, l'ingegno profondo di Sua Maestà! Tutte le letterature gli sono famigliari. Per la rettitudine de' principii, per la giustizia nel governare, egli è adorato dai suoi sudditi, non mirando che allo sviluppo ed al benessere di essi; spesso prova il più vivo desiderio d'intraprendere dei viaggi in Europa, perché il suo paese possa fruire di tutti i risultati ottenuti dal progresso della civiltà. Ma trovo superfluo l'enumerare qui le doti infinite ch'egli possiede. La fama le ha propalate.¹⁴

Questo è il ritratto che, nei *Ricordi*, la Ristori dedicò all'amico cui la legò un affetto speciale, motivando una densa corrispondenza¹⁵ e alcuni incontri, fissati con mesi d'anticipo alla confluenza dei rispettivi spostamenti. La Ristori tenne D. Pedro al corrente della stesura del libro, tradotto in diverse lingue prima della pubblicazione nel 1887, impresa che nell'inverno precedente le era costata «grande applicazione» e una «grandissima infiammazione agli occhi»;¹⁶ non appena pubblicato, gliene spedì copia. L'Imperatore dalla Riviera francese annotò sul suo diario: «Su *La petit Marseillais* di oggi, un articolo poco benevolo di Sarcey sulle memorie della Ristori».¹⁷ L'anno dopo, saputa la par-

dirle l'ispirazione che traeva dalla fotografia «che mi guarda – e mi dice... lavora» e ringraziarla «da donna a donna [...] e per l'arte – l'esempio lasciato [...] e per l'appoggio morale materiale» (lettera di Eleonora Duse ad Adelaide Ristori, Rio de Janeiro, 25 agosto 1885 trascritta in A. VANNUCCI, *Mattatori e primedonne*, cit., pp. 100-101).

14. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, p. 103.

15. Circa centocinquanta lettere spedite, diversi biglietti consegnati a mano e due telegrammi (1869-1891). Gli scritti dell'Imperatore sono conservati in MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*. Si tratta di settantacinque lettere redatte in italiano e due in francese, datate e imbustate, alcune con sigillo imperiale in ceralacca, spezzato. Quelli della Ristori sono all'Archivio Grão-Parà del Museu Imperial (MI) di Petrópolis: settantadue lettere in italiano, datate, senza busta; altre quattro lettere sono conservate dalla Casa Imperial do Brasil (CIB), a Petrópolis che conserva anche il *Diario* dell'Imperatore, edito in Brasile (Petrópolis, IPHAN, 1999); altre lettere sono conservate a Vienna dalla famiglia Saxe-Coburg. Ho pubblicato l'epistolario conservato in Brasile (*Uma amizade revelada*, cit.) e recentemente in Italia, con il titolo *Di lei attaccatissimo D. Pedro. Epistolario tra Adelaide Ristori e l'ultimo Imperatore del Brasile*, Perugia, Morlacchi, 2022. A quest'ultimo faccio riferimento per i testi completi delle lettere; altrimenti (quando non presenti nel volume) segnalo l'archivio che le conserva.

16. Morschwiler près Mulhouse, 11 settembre 1886.

17. Cannes, 12 gennaio 1888 (CIB).

tenza improvvisa dell'amico, Ristori si lagnò: «nutrivo lusinga che durante il viaggio avesse quel mio povero ed umile lavoro potuto uccidere la noja della monotona vita di mare». ¹⁸ A sua volta D. Pedro, dalle montagne di Petrópolis dove tra un viaggio e l'altro si rifugiava per sottrarsi al collasso sanitario della capitale, colpita in quel decennio da continue epidemie, lamentava: «quando leggerò delle righe di lei? Son sicuro che non mi dimentica e spero che non sia stato per qualche *motivo di tristizia* che ella mi abbia privato di quello piacere». ¹⁹

Era stato un anno duro per D. Pedro, quel 1888. Lasciato il paese in reggenza alla figlia, principessa Isabella, proprio mentre infiammava la campagna abolizionista, aveva intrapreso un terzo viaggio in Europa e, su consiglio medico, trascorso alcuni mesi tra Baden-Baden e Cannes, senza recarsi, com'era uso fare, a Parigi. Aveva 61 anni, era diabetico e soffriva di problemi respiratori. Scrisse alla Ristori:

Da quando sono arrivato penso sempre al piacere di rivederla. Ella sà quanto le sono attaccato da tanti anni. Sarò a Parigi nella seconda quindicina di Settembre. Dopo andrò in Algeria ed in Egitto lusingandomi d'arrivare a Roma nel mese di Marzo. Vorrei rivederla il più presto possibile com'ella non può mettere in dubbio [...] Come non posso vederla presto pregola di scrivermi e d'inviarmi la sua fotografia. La mia le arriverà fra poco. Rammaricami di non poterle dire quanto ella sà dei miei sentimenti, e aspettando ansioso la risposta e più impaziente ancora il momento, che son certissimo ch'ella farà il più presto possibile, di rivederla. ²⁰

Profittando dell'assenza dell'Imperatore, in Brasile i repubblicani andavano conquistando l'opinione pubblica, che si mostrava intollerante all'idea di una successione costituzionale. D. Pedro, uno degli ultimi imperatori dell'epoca, con Guglielmo I che quell'anno morì, non reagiva. Ad aprile, passò da Firenze per inaugurare il quadro *A proclamação da Independência*, del pittore brasiliano Pedro Américo, e prender parte a un pranzo a Palazzo Pitti, su invito di Re Umberto. Raggiunse Napoli senza fermarsi a Roma – temeva di risultare schierato a favore dei Savoia nella divergenza con Papa Pio IX, fatto che avrebbe fomentato l'opposizione nel cattolicissimo in Brasile. La mancata visita non a lei, ma alla capitale del Regno irritò la Ristori più di quanto poteva aspettarsi il suo vecchio amico che mai e poi mai avrebbe osato elogiare un'attrice rivale. Dichiarò di «non esser donna invano» e lo redarguì d'aver negato al paese il sostegno ufficiale di uno degli ultimi monarchi rispettati del mondo: «che peccato che Roma sia stata privata dell'onore e della soddisfa-

18. Milano, 7 dicembre 1888 (MI).

19. Petrópolis, 27 novembre 1888. Corsivo mio.

20. Baden-Baden, 23 agosto 1887.

zione di possedere la Maestà Vostra fra le sue mura! Onore, che da ognuno si teneva certo. Non posso nascondere alla M.V. che il fatto ha prodotto in tutti una penosa impressione».²¹ D. Pedro tralasciò; tornò a Milano; un corteo gli fece strada dalla Stazione Centrale fino al Grand Hotel et de Milan che aveva issato la bandiera brasiliana sul balcone del primo piano. Prevedeva una sosta di pochi giorni, invece una crisi lo costrinse a letto; gli fu diagnosticata una pleurite; ricevette l'estrema unzione. Proprio in quei giorni (13 maggio 1888), la Principessa reggente promulgò in Brasile la *Legge del Ventre Libero* con cui il paese, ultimo di tutte le ex-colonie americane, abolì la schiavitù – ma D. Pedro lo venne a sapere dopo, quando sembrò star meglio e fu portato ad Aix-les-Bains. Due mesi dopo s'imbarcò a Bordeaux, saltando nuovamente Parigi. Desolato, scrisse alla Ristori: «Dovendo lasciar l'Europa non posso che fare il mio addio a chi fu sempre così gentile per me»²² e poi ancora:

Interessomi sempre per tutto ciò che si stampi nella Italia, e non obbligo ch'ella ha rammentato qualche volta questa mia voglia [...] Da qui non ho niente da dirle, ma credo che lo farò quando se ne presenti l'occasione [...]. Costante lettore dell'Antologia sono rassegnato del movimento letterario nel suo paese, ma vorrei sapere quali sono le pubblicazioni ch'ella preferisce [...]. Questa lettera è forse piccola, solamente per cominciare ed ancora la sua non è arrivata.²³

Un mese dopo, l'ansia per il silenzio dell'amica trascinò nella richiesta di spiegargli se ci fosse qualche «motivo di tristizia». Ristori aveva espresso contrarietà dinanzi al suo atteggiamento conciliante verso il Papato, l'anno precedente per lettera, usando un tono perentorio, quasi insolente, molto diverso da quello devoto e grato usato per descriverlo nei *Ricordi*, di recente pubblicazione. L'opera, pur contenendo episodi del vissuto di cui D. Pedro già sapeva dalle lettere, era passata al vaglio di una fase redazionale in cui spigoli erano stati limati in vista di una 'versione di vita' conveniente all'identità che Ristori a quel punto della sua carriera aveva deciso di privilegiare – questo D. Pedro lo capiva. Ma c'era qualcosa in più. Una curiosa inversione di ruoli s'era imposta tra quei due temperamenti assai diversi, fin dal loro primo scambio epistolare (1869). Ove D. Pedro commenta le proprie letture, richiede l'invio di libri e riviste, sottopone all'amica le traduzioni dall'italiano²⁴ e opina su ogni spettacolo cui assiste, ma limita la politica a qualche stringata

21. Roma, 19 aprile 1888.

22. Aix-les-Bains, 22 luglio 1888.

23. Petropolis, 4 ottobre 1888. 'Rassegnato' sta per 'informato'.

24. Invia prove di traduzione (in portoghese) da Dante e da Manzoni già nella sua prima lettera (26 settembre 1869).

domanda su fatti dell'attualità di cui non trova informazioni dai giornali; Ristori invece non perde occasione per aggiornare il dibattito sui fatti clamorosi dei tempi,²⁵ senza temere d'esporsi in opinioni politiche e prese di posizione. D'altro canto, raramente commenta fatti riguardanti il mondo artistico, salvo che per raccomandare due protette: sua nipote Adelaide Tessero e la Duse, di cui scrive: «è la stella della nostra arte drammatica [...]. Io le porto molta amicizia perché fa onore al nostro paese, è buona e modesta. Dovunque diventa l'idolo del pubblico».²⁶ Pare perciò apprezzare più che il talento, le qualità morali e l'impatto che può derivarne, ribadendo la missione peculiare assegnatale da Cavour.

Tale missione riusciva assai opportuna a Corte. La passione di D. Pedro per l'arte drammatica e l'opera lirica, giustificata nei termini di politica pubblica,²⁷ promuoveva l'espressione di un progetto di nazione colta, progressista e cosmopolita che avrebbe accolto e sviluppato l'eredità umanista delle civiltà e lingue neolatine, emancipandosi dal passato coloniale. Poliglotta, l'Imperatore prediligeva l'italiano; aveva sposato Teresa Cristina di Borbone la quale da buona napoletana intonava volentieri il repertorio popolare; insieme frequentavano regolarmente i teatri a Corte, facendosi annunciare sui manifesti con la sigla SSMM. In quel contesto, il «patriottico apostolato» della Ristori suscitava pieno consenso non solo dell'Imperatore, come dei letterati che sostene-

25. Citando tra quelli commentati nell'epistolario: la Guerra Brasile-Paraguay (1864-1870) una delle più cruente del secolo; il Concilio Vaticano I (1869); la presa di Roma (1870); la battaglia di Sedan (1870) e la Comune di Parigi (1871); la Triplice Alleanza (1873) che isolò la Francia repubblicana; l'Esposizione universale di Vienna (1873) e di Filadelfia (1876); la morte di Vittorio Emanuele I (1878); l'assassinato in Sudafrica del principe Luigi Napoleone (1879), ultimo della successione dinastica dei Bonaparte; la Guerra del Pacifico tra Cile, Bolivia e Perù (1879); la carestia nel Nordeste del Brasile (1879) che provocò molti morti e l'esodo verso il Sud di migliaia di *sertanejos*; l'Esposizione Universale di Parigi (1889) quando fu costruita la Tour Eiffel; e infine il colpo di stato repubblicano in Brasile, che depose D. Pedro e lo obbligò all'esilio (1889).

26. San Francisco, 23 aprile 1885. Mirella Schino (*Studio per due attrici: Adelaide Ristori ed Eleonora Duse*, «Drammaturgia», xx / n.s. 10, 2023, pp. 93-108) approfondisce l'analisi della relazione tra le due attrici, considerando l'adorazione che la Duse dichiara di tributare alla Ristori nella lettera da Rio de Janeiro (25 agosto 1885), in cui la ringrazia d'esser per lei «un consigliere buono, un ispiratore altissimo, un ideale, un confortatore sereno [...] fortificante per e nella vita di artista e di donna» (cit. in A. VANNUCCI, *Le compagnie viaggianti*, cit., p. 100).

27. L'Imperatore sovvenzionava il Conservatório Dramático e Musical Brasileiro (dalla fondazione, nel 1841) e l'Imperial Academia de Música e Opera (1857) e finanziava le stagioni d'opera tramite lotterie e i nuovi talenti tramite borse di studio; inoltre, il suo governo mostrò esemplare solerzia nel ricostruire i teatri dedicati all'opera ogni volta che andarono a fuoco, finché nel 1873, fece costruire un edificio in muratura, cui diede il nome del suo santo, S. Pedro de Alcantara.

vano tale idea di nazione e, agendo come censori e recensori come fu il caso di Machado de Assis, promuovevano l'accesso universale a un repertorio 'serio' ovvero intenso e commovente. Per una popolazione quasi completamente analfabeta come quella brasiliana all'epoca, il teatro poteva diventare scuola di vita, strumento morale e pedagogico. Bisognava però difenderlo dalla «depravazione» cui l'avevano ridotto «quei cani dell'Alcazar»²⁸ cioè gli impresari francesi che dal 1865 gestivano a Rio il famigerato cabaret dal nome identico a quello parigino, ove il pubblico applaudiva le coriste scosciate. Ristori, descritta da Machado come un essere superiore di «naturale moralità», incarnò la Musa «che tutti davano per morta».²⁹

Alla sua prima apparizione sui palcoscenici brasiliani, nel giugno del 1869, l'entusiasmo era stato immenso: artisti e studenti inginocchiati ai suoi piedi mentre in platea fazzoletti e bandiere sventolavano e la famiglia imperiale applaudiva in piedi dalla tribuna. Gli omaggi non si fermarono più, caratterizzando quel fanatismo 'd'uso brasiliano' citato poi da Rossi.³⁰ Durante la recita della *Camma* di Alfieri una bambina col tricolore a tracolla portò alla Ristori un diadema dono della colonia italiana e uno dei suoi più distinti membri, Luis V. de Simoni, medico dell'Imperatrice, la proclamò «esimia e incomparabile regina della scena tragica e drammatica».³¹ Rivolta alla tribuna, Ristori recitò in italiano un poema encomiastico e doppiamente patriottico in cui esaltava il «sublime ideal [di Alfieri, Verdi, Foscolo] compiuto [nell'Imperatore] con virtù e sapienza coronate in trono» e «l'Itala stella [cioè l'Imperatrice] ch'Iddio volle brillasse nel Brasil pria che nel cielo».³² L'Imperatore apprezzò. Le concesse tre udienze private e offrì in suo onore una serata a Corte cui accorse il bel mondo; quello stesso anno accettò (fatto davvero eccezionale) di introdurre la strenna pubblicata in suo omaggio: «vi presento un fenomeno chiamato Ristori: fenomeno, non solo donna. Qui capirete perché ella percorra gli Stati d'Europa e del mondo, come una regina visita i suoi possedimenti».³³ Si firmò, semplicemente, D. Pedro de Alcantara.

28. M. DE ASSIS, *Folhetim*, «Semana Ilustrada», 20 junio 1869, in CASTILHO, *Homenagem a Adelaide Ristori*, cit., p. 18.

29. Ivi. Cfr A. VANNUCCI, *Ó tempos! Ó saudades! Machado de Assis espectador de teatro*, «Machado de Assis em linha», 2019, 12, pp. 26-46.

30. ROSSI, *Quarant'anni di vita artistica*, cit., p. 31

31. Il manoscritto, firmato L.V. Simoni, è conservato alla Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, *Fundo Teresa Cristina, Manuscritos*.

32. CASTILHO, *Homenagem a Adelaide Ristori*, cit., pp. 191-192.

33. Ivi, p. 5.

3. *L'epistolario di due viaggiatori inveterati*

Quella semplice firma, talvolta preceduto da «di lei sincero ammiratore» oppure «di lei attaccatissimo» suggellava lo stile spoglio e familiare dell'Imperatore nelle lettere. La apostrofava «carissima amica» o «Signora» mentre la Ristori manteneva un protocollare «Sire» o «Maestà» firmandosi con il nome per esteso. L'affetto era reciproco: D. Pedro dichiarava a ogni piè sospinto di sentir *saudade*, per il resto esprimendosi in italiano; Ristori ripeteva la propria «nostalgia» o «affezione del Brasile». ³⁴ D. Pedro sollecitava notizie sull'esito delle imprese artistiche dell'amica e sui nuovi autori di cui era al corrente (era abbonato a «Nuova antologia» dal primo numero, dal 1886, e alla «Rivista europea», che uscì a Firenze tra il 1869 e il 1883). La Ristori assumeva volentieri il ruolo; lo aggiornava costantemente su Manzoni, che lui ammirava e volle conoscere senza mai riuscirvi, e gli spediva opere di Bove, Bonghi, Carducci, De Amicis. ³⁵ Di Matilde Serao gli inviò *Il ventre di Napoli* «benissimo scritto, che ha incontrato moltissimo e che, oltre V.M. interesserà assai S.M. l'Imperatrice». ³⁶ Sia che scrivesse dalla scrivania di una delle residenze (Parigi, Roma, Firenze) e delle località di villeggiatura che frequentò con la famiglia (Bagni di Nocera Umbra, Castellamare di Stabia e St. Moritz) oppure dalle precarie postazioni di cui disponeva durante le escursioni, la Ristori riempiva pagine su pagine, con flusso impetuoso. Mutava stile, umore e ritmo da una riga alla seguente – come quando, nel 1870, narra in toni cupi le «sciagure di Francia» e i «brutti mesi trascorsi dacché lasciammo Parigi» e poi con un «no...no, sbaglio» passa alla «gioia frenetica» del rientro a Roma, «inebriata alla vista della prodigiosa trasformazione che si era operata in quella città»:

Abbiamo proprio assistito alla morte del dispotismo ed alla nascita della libertà. Oh! se la Maestà Vostra avesse assistito a quello spettacolo imponente non avrebbe potuto non commuoversi fino alle lagrime. Non v'era finestra che non fosse imbandierata coi nostri santi colori nazionali. Non faro che non fosse illuminato, non pezzo di muro che non portasse un voto per Vittorio Emanuele, non un bambino che non fosse fregiato dalla coccarda Italiana. Tutto era gioia, tutto era felicità, nulla ha turbato il divino entusiasmo d'un popolo redento. ³⁷

34. Buenos Aires, 17 ottobre 1869.

35. Questi fece tappa a Rio nel 1884, lasciando l'Imperatore in attesa di un «qualcosa» nei suoi romanzi e racconti, che evocasse la visita, come auspica il 5 ottobre 1886.

36. Ristori da Baltimore, 29 gennaio 1885.

37. Firenze, 11 novembre 1870.

D. Pedro conosceva l'«attiva mente» con cui essa badava «a tutte le manifestazioni del bello e alla sorte dei suoi compagni e dei meno felici»³⁸; amava questa qualità quasi performativa dell'intelligenza dell'amica, sensibile alla sofferenza umana, come alla gioia. Nel 1874, in una lettera dal Cile, Ristori gli descrisse i postumi del terremoto-maremoto di sei anni prima sulla «povera città d'Arica»:

Sembra tutta un grande cimitero. Le vesti, le lenzuola, le suppellettili, gli arnesi, tutto sta a fior di terra. Ancora si vedono uscire ossa umane da qualche manica, da qualche calzone... da qualche vestitino di bambini. Le case non sono diroccate, ma sgranelate... oh che effetto strano si prova a quella vista! [...] Quei pochi abitanti rimasti non camminano ma sembra che si trascinino per quell'ossario con la circospezione di qualcuno che teme di disturbare un sacro riposo. A me è sembrato che quella gente avesse scolpita sui volti ancora la paura!³⁹

Era pure lui un gran viaggiatore; ma associava al viaggio la fotografia piuttosto che la scrittura. Combinava le visite ufficiali cui era obbligato, essendo imparentato con casate di mezza Europa, a visite nei siti archeologici dove si faceva ritrarre in numerosa comitiva e residenze nelle capitali (Parigi, Vienna, New York) e nelle amene località di villeggiatura dove gradiva frequentare i salotti, andare a teatro e conoscere artisti, specialmente scrittori. Quando si metteva in viaggio, nutriva aspettative che Ristori poteva soddisfare; ed essa infatti si permetteva di suggerirgli in quale hotel scendere, quali ricevimenti, circoli e salotti frequentare. Esercitava, insomma, un *soft power* da consigliera di intrattenimenti che finiva per influenzarlo anche politicamente.

Nel 1871, D. Pedro era partito spinto dalla circostanza tragica della morte a Vienna della figlia Leopoldina, duchessa di Sassonia e madre di quattro figli, che l'Imperatore desiderava riportare in patria. Nonostante il lutto, dopo qualche mese scese all'Hotel Danieli a Venezia da dove avvisò Ristori delle tappe previste in Italia, secondo un itinerario classico da *grand tour* che però non considerava compiuto senza aver assaporato «una, almeno, delle di lei rappresentazioni».⁴⁰ Ristori ahimè, si trovava a Odessa, nel bel mezzo di una trionfale ma problematica tournée russa e dovette promettergli che avrebbe declamato «per due o tre ore tutto quello che potrà desiderare»⁴¹ se l'avesse attesa a Parigi. Lo supplicò d'incontrare il fratello Enrico, capostazione a Napoli e di visitare lo studio di un pittore a Roma – compiti che D. Pedro eseguì

38. Rio de Janeiro, 26 settembre 1869.

39. Lima, 26 ottobre 1874. Arica, che all'epoca si trovava in Peru, attualmente è in Cile.

40. Venezia, 11 ottobre 1871.

41. Odessa, 4 novembre 1871.

prontamente. Ci fu poi la serata a Parigi, a casa della comune amica Mme. Planat, che – scrisse D. Pedro – «giammai dimenticherò». ⁴² Ristori gli aveva recitato la scena del sonnambulismo di Lady Macbeth che stava studiando in lingua originale, col risultato che l'amico prese a insistere che inserisse l'autore in repertorio: «Credo che Shakespeare riuscirebbe moltissimo nel mio paese, almeno come novità per la maggioranza. Non parlo di me, perché ella sà benissimo come sono, appassionato dei capi-lavori di quel genio». ⁴³ Essa però non seguì quel consiglio, forse temendo d'esser confrontata a Rossi e Salvini che avevano monopolizzato i personaggi del bardo in Sudamerica e si rincorrevano sulle stesse piazze, con gli stessi titoli (*Amleto*, *Otello*, *Macbeth*). Dopo la tappa carioca del 'giro del mondo', D. Pedro nel 1875 seguì Ristori in Messico, a New York, San Francisco e da lì a Honolulu, Oackland, Adelaide, Melbourne e Sidney, grazie alle lettere. Quando rientrò a Roma, Ristori trovò una lettera in cui D. Pedro sospirava «da qui non posso dirle niente che si paragoni a tutte le curiosità ch'ella ha viste»; ⁴⁴ poche righe dopo le annunciava d'essere in partenza per New York e in arrivo l'anno seguente a Roma dove – scrisse – «lusingomi già d'una bellissimo serata artistica e letteraria da lei». ⁴⁵ Avvicinandosi la data, dopo aver visitato gli Stati Uniti, Londra, Bruxelles, la valle del Reno, Guglielmo I a Bad Gastein e Richard Wagner a Bayreuth e poi Russia, Turchia, Grecia e Palestina, le scrisse inquieto dalla seconda cataratta del Nilo: «spero che non si sarà scordata di me». ⁴⁶ S'attendeva di «goder della di lei amabilissima compagnia, e ch'ella mi farà conoscere la società la più interessante di Roma». ⁴⁷

Scese dal treno alle 10 di sera del 12 febbraio 1877. L'ora tarda non gli impedì di raggiungere l'amica, in ansia perché non aveva potuto andare a riceverlo in stazione essendo abbigliata da sera; s'incontrarono al ballo dato al Quirinale dalla Principessa Margherita, di cui la Ristori era Dama di Corte. L'Imperatore poté conoscere Vittorio Emanuele II, superando l'imbarazzo di non essere accompagnato dalla consorte che si ritirò in hotel; non perché fosse stanca, ma perché attribuiva ai Savoia la responsabilità dell'espulsione dei Borbone dal Regno di Napoli. Infatti pochi giorni dopo, per lo stesso motivo, lasciò la stanza per evitare di incrociare il Re che aveva fissato un'udienza privata con D. Pedro; il lunedì seguente, però, andò al ricevimento che la Ristori diede a Palazzo Capranica e a cui l'Imperatore si presentò con vasto seguito una vol-

42. Rio de Janeiro, 25 ottobre 1873.

43. Rio de Janeiro, 15 settembre 1873.

44. Rio de Janeiro, 23 novembre 1875.

45. Ibid.

46. Seconda Cataratta del Nilo, 11 gennaio 1877.

47. Napoli, 4 febbraio 1877

ta constatata l'assenza dei Savoia.⁴⁸ Traeva evidente piacere dalle amicizie cui lo introduceva la Ristori; trapela una sincera tristezza dal biglietto con cui le annuncia l'imminente partenza: «Prima di lasciare l'Europa bisogno di farle il mio addio. Un'altra gita sua nel mio paese sarebbe quasi impossibile ed io so che avrò moltissimo da fare in questi prossimi anni. Questo mondo è troppo vasto per gl'amici».⁴⁹

Non si videro per parecchi anni. Ristori lo rassegnò dei suoi viaggi in Russia (1877), Scandinavia e Danimarca (1880); nulla di Inghilterra e Stati Uniti (1882), ma D. Pedro s'informava dai giornali. Esprimeva *saudade*, cioè mancanza di colei che per lui costituiva una sintesi sublime della sensibilità, intelligenza e cultura europea e di «quel tempo dove ho trovato tanti amici ed il mio spirito era libero da tanta preoccupazione».⁵⁰ Negli anni Ottanta, la crisi dovuta alla carestia nel Nordeste e alle epidemie che decimarono la popolazione, lo obbligò a rinunciare agli eventi mondani; la sua assenza provocò una certa decadenza dei teatri a Corte: «la vita artistica qui è quasi sparita – deplorava – e non penso adesso che nella villeggiatura di Petrópolis che tanto mi rammarica di non esser conosciuto da lei... credo che le piacerebbe una passeggiata nel mio paese senza gl'imbarazzi teatrali».⁵¹ Si sentiva solo: «Le amicizie soprattutto nella mia posizione son rarissime e ne sento ogni giorno più bisogno. Questo mondo è mille volte troppo vasto per chi possiede un cuore che non invecchia».⁵² Il disarticolarsi progressivo del suo apparato d'influenza gli pareva sintomo del fallimento del suo progetto di nazione a contrasto con il corso della monarchia sabauda con «tanti uomini di stato rimarchevoli della scuola dell'illustre Cavour riuniti intorno ad un re che segue l'esempio del suo eroico padre [che] faranno sicuramente la loro patria marciare senza turbamenti nella strada della prosperità».⁵³ La stanchezza ebbe la meglio: «niente è più difficile ch'essere monarca. Deve rendersi conto di tutto, solamente influire coll'imparzialità naturale in chi si trova in questa posizione [...]. Studio gl'affari nel suo paese e credo che il Re fa bene di far poco».⁵⁴

Sempre più insistentemente, chiedeva e forse riguardava i ritratti, documenti tangibili (benché spettrali) di un'amicizia realmente avvenuta, a compensare la sensazione di evanescenza indotta dall'invecchiamento e dalla sensazione che non solo lui, non solo lei ma tutto il loro mondo stesse finendo. Non sentiva

48. Roma, 20 febbraio 1877.

49. Lisbona, 4 settembre 1877.

50. Rio de Janeiro, 3 agosto 1879.

51. Rio de Janeiro, 1° gennaio 1881.

52. Petrópolis, 29 febbraio 1880.

53. Petrópolis, 26 febbraio 1879.

54. Rio de Janeiro, 6 agosto 1880.

così la Ristori, la cui influenza in quegli anni ricevette riconoscimenti perfino dalla classe artistica – con cui peraltro non s'identificava né dal punto di vista estetico, né politico. Rimase infatti perentoriamente monarchica. Contrastando la sua disillusione, alimentava in D. Pedro emozioni nostalgiche, evocando un passato che per lei coincideva con la favolosa epoca dei Re e delle Regine: «entrando in quella stanza [di Jean-Baptiste Bernadotte, avo del Re Oscar II di Svezia] si vive in altro secolo! La pendola attaccata al muro, fermata all'ora precisa in cui morì e mai più fatta camminare pareva il vero simbolo della cessazione del battito del cuore». ⁵⁵ Si spiega così l'autentico sconforto che provava dinanzi all'atteggiamento melanconico con cui D. Pedro affrontava il proprio declino. Nel 1881, gli sconsigliò un ulteriore viaggio in Europa «dacché so che Vostra Maestà comprende di quale importanza e necessità sia la sua presenza al Brasile per imporre l'autorevole preponderanza Sua ai mascalzoni sfrenati che oggi formano il tarlo di tutte le nazioni grazie alle malefiche tendenze francesi». ⁵⁶ D. Pedro invece partì e come sappiamo, nel 1888 evitò di schierarsi a favore dei Savoia, a cui s'era avvicinato grazie alla meticolosa diplomazia della Ristori – il che certamente fu per lei «motivo di tristizia».

55. Roma, 26 gennaio 1881.

56. Roma, 15 novembre 1881.

ANTONELLA VALOROSO

AVVENTURE E DISAVVENTURE LETTERARIE DI ADELAIDE RISTORI FRA TRADUTTORI ED EDITORI IN FRANCIA, GRAN BRETAGNA E STATI UNITI

I *Ricordi e Studi artistici* di Adelaide Ristori sono un libro eccezionale per più di una ragione. Non solo rappresentano la prima autobiografia pubblicata da una donna in Italia¹ ma sono anche un singolare esempio di testo concepito fin dall'inizio per essere dato alle stampe in più lingue e in più paesi.² Quando nel 1885, al rientro dalla sua ultima tournée americana, Ristori decide di scrivere un volume di ricordi autobiografici e studi artistici cui affidare la memoria delle sue più celebri creazioni sceniche, trasferisce infatti in ambito letterario quel virtuosismo linguistico che aveva sperimentato con successo in teatro e progetta una complessa operazione editoriale che risulterà nell'uscita quasi simultanea del volume in italiano,³ francese⁴ e inglese.⁵

1. Cfr. L. TASCA, *Le vite e la storia. Autobiografie nell'Italia dell'Ottocento*, Bologna, il Mulino, 2010. Il libro di Ristori, come ha osservato Laura Mariani, è anche «la prima autobiografia vera e propria d'attrice italiana e per molti decenni resterà un unicum». Cfr. L. MARIANI, *Scritti di memoria e ri-velazioni sceniche: Adelaide Ristori, Eleonora Duse e le attrici dell'Odin Teatret*, in *Teatro e «Gender»*, a cura di A. CECCONI e R. GANDOLFI, «Teatro e Storia», XXI, 2007, 28, p. 367.

2. Da questo punto di vista l'autobiografia di Ristori si differenzia notevolmente dai testi dei suoi colleghi Ernesto Rossi e Tommaso Salvini. Le memorie di Rossi vengono pubblicate in italiano tra il 1887 e il 1890 (*Quarant'anni di vita artistica*, con proemio di A. DE GUBERNATIS, Firenze, Tipografia Editrice di L. Niccolai, 3 voll.) e nel 1896 in una edizione accresciuta in russo a cura di Sof'ja Ivanovna Lavrent'eva (San Pietroburgo, Tipografia di Isidoro Goldberg). Salvini, invece, pubblica le sue memorie prima in inglese (*Leaves from the Autobiography of Tommaso Salvini*, New York, The Century Co., 1893; nello stesso anno appare anche l'edizione London, T. Fisher Unwin Paternoster Square) e successivamente in italiano (*Ricordi, aneddoti e impressioni*, Milano, F.lli Dumolard Editori, 1895). Sulle principali questioni critiche e metodologiche poste dalla scrittura autobiografica degli attori rinvio a M. DE MARINIS, *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Roma-Bari, Laterza, 2004, in particolare al cap. 8: *Recitazione, memoria e scrittura: le autobiografie degli attori fra XVIII e XX secolo*, pp. 143-169.

3. *Ricordi e Studi artistici*, Torino-Napoli, Roux & C., 1887.

4. *Études et souvenirs*, Paris, Ollendorff, 1887.

5. *Studies and Memoirs*, London, W. H. Allen & Co., 1888; *Studies and Memoirs. An Autobiography*, Boston, Roberts Brothers, 1888.

La macchina organizzativa messa in moto dalla ‘ditta’ Ristori-Capranica a partire dall’autunno 1885 è decisamente complessa e coinvolge numerosi familiari, conoscenti e collaboratori. Nell’ambiziosa e ottimistica previsione iniziale⁶ il progetto avrebbe dovuto essere completato entro la fine del 1886, ma ben presto ci si rese conto che gestire a distanza i traduttori e tenere i contatti con le case editrici estere mentre si procedeva alla stampa dell’edizione italiana non era affatto semplice. La ricostruzione delle vicende legate a questa singolare avventura editoriale, così come l’analisi del contenuto del volume pubblicato da Ristori, sono state oggetto di un mio precedente studio.⁷ In questa sede intendo tuttavia analizzare più a fondo il rapporto dell’attrice con i traduttori in francese e in inglese dei *Ricordi e Studi artistici*, nei confronti dei quali Ristori cercò di esercitare il massimo controllo,⁸ e passare in rassegna i commenti della stampa estera all’indomani della pubblicazione del volume in Francia, Gran Bretagna e Stati Uniti.⁹ La singolarità dell’autobiografia di Ristori consiste infatti non solo nella complessità del progetto editoriale immaginato e in buona parte realizzato dall’attrice, ma anche nella ricchezza della documentazione raccolta nel *Fondo Ristori* conservato presso il Museo Biblioteca dell’Attore di Genova,¹⁰ grazie al quale è possibile ricostruire in maniera puntuale il lavoro dell’autrice/attrice, seguendone giorno per giorno progressi, sviluppi e difficoltà. Sebbene fosse abituata da sempre a «guidare ogni cosa colla risolutezza ed autorità di un generale d’armata»,¹¹ Ristori dovrà infatti suo malgrado prendere coscienza che le insidie da fronteggiare nel mondo dell’editoria erano molto più consistenti di quanto avesse immaginato e speri-

6. Il piano prevedeva anche la realizzazione di un’edizione in tedesco alla quale l’attrice rinuncerà a causa del pessimo lavoro svolto dal traduttore. Sia Adelaide che Giuliano, nella corrispondenza scambiata durante i mesi estivi del 1886, accennano inoltre più volte a una possibile edizione in lingua spagnola ma poi decidono di non affrontare altre spese oltre a quelle già sostenute per far tradurre il manoscritto in francese, inglese e tedesco.

7. Cfr. A. VALOROSO, *Adelaide Ristori e lo specchio della scrittura. Messinscena delle memorie di una diva dell’Ottocento*, Roma, Carocci, 2022.

8. La ricostruzione dei fatti si basa sullo studio delle lettere inviate e ricevute dall’attrice negli anni 1885-1890 conservate a Genova presso il Museo Biblioteca dell’Attore, *Fondo Adelaide Ristori*, (di seguito MBA, *Fondo Ristori*), *Corrispondenza*.

9. Gli annunci e le recensioni relative alle diverse edizioni dei *Ricordi e Studi artistici* si trovano presso MBA, *Fondo Ristori*, *Ritagli stampa*, classificatore n. 2.

10. Desidero ringraziare Gian Domenico Ricaldone, archivistica del MBA, per la pazienza e la competenza con cui ha sempre agevolato il mio lavoro di ricerca.

11. A. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici* (1887), a cura di A. VALOROSO, Roma, Dino Audino, 2005, p. 81.

menterà una condizione di alienazione autoriale¹² che influenzerà in maniera significativa il suo lavoro.

Nell'ultima parte del contributo analizzerò invece le peculiarità dell'edizione curata da Gaetano Mantellini che, a un anno dalla morte dell'attrice, realizzò in piena autonomia una nuova traduzione del testo e lo pubblicò negli Stati Uniti.

1. *La prima (e ultima) traduzione e edizione in francese*

Dal fitto scambio epistolare tra Giuliano e Adelaide si evince che a tradurre in francese i *Ricordi e Studi artistici* fu lo scrittore e critico franco-svizzero Édouard Rod (1857-1910),¹³ ingaggiato in seguito alla raccomandazione di un amico di famiglia.¹⁴ Nato a Nyon, Rod completò la sua educazione letteraria all'Accademia di Losanna, si stabilì a Parigi nel 1879 e diventò uno dei discepoli di Èmile Zola. Intraprese quindi una carriera come giornalista, traduttore, critico letterario e romanziere. Fu tra l'altro il traduttore e il promotore in Francia delle opere di Giovanni Verga, con il quale intrattenne un trentennale scambio epistolare a partire dagli anni Ottanta dell'Ottocento.¹⁵ Il testo di Ristori si trovava dunque nelle mani di un professionista.

Alla fine di dicembre del 1885 il lavoro era già a buon punto: Rod aveva completato la traduzione degli studi su *Fedra*, *Mirra*, *Medea* e *Maria Stuarda*, e si diceva impaziente di ricevere dall'attrice quella «*préface générale*» – ossia le

12. Il rapporto autore/traduttore è stato affrontato solo marginalmente negli studi di traduttologia. A riflettere sull'argomento sono stati più spesso gli scrittori o i traduttori. Cfr. ad esempio P. LEVI, *Tradurre o essere tradotti*, in *L'altrui mestiere*, Torino, Einaudi, 1985, p. 114: «Essere tradotti non è un lavoro né feriale né festivo, anzi, non è un lavoro per niente, è una semi-passività simile a quella del paziente sul lettino del chirurgo o sul divano dello psicanalista, ricca tuttavia di emozioni violente e contrastanti. L'autore che trova davanti a sé una sua pagina tradotta in una lingua che conosce si sente a volta a volta, o a un tempo, lusingato, tradito, nobilitato, radiografato, castrato, piallato, stuprato, adornato, ucciso. È raro che resti indifferente nei confronti del traduttore, conosciuto o sconosciuto, che ha cacciato naso e dita nelle sue viscere: gli manderebbe volentieri, volta a volta o a un tempo, il suo cuore debitamente imballato, un assegno, una corona di lauro o i padrini». Cfr. anche I. CARMIGNANI, *Gli autori invisibili. Incontri sulla traduzione letteraria*, Nardò, Besa Muci, 2020.

13. Cfr. *Edouard Rod*, in *Dizionario storico della Svizzera* (DSS), 2012, <https://hls-dhs-dss.ch/articles/016004/2012-05-16/> (ultimo accesso: 22 novembre 2023).

14. Si tratta di Monsieur Tachard, da identificare verosimilmente con il politico Pierre Albert Tachard (1826-1919), ambasciatore francese in Belgio.

15. *Carteggio Verga-Rod*, a cura di G. LONGO, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 2004. Rod fu corrispondente anche di Sibilla Aleramo, Luigi Capuana, Giovanni Cena, Grazia Deledda e Antonio Fogazzaro.

memorie autobiografiche —¹⁶ che a suo parere avrebbe accresciuto la curiosità e l'interesse del grande pubblico nei confronti dell'opera rendendola più appetibile anche agli occhi degli editori francesi.¹⁷ Circa tre mesi dopo, Rod comincia a manifestare una certa impazienza perché l'attrice non aveva ancora ultimato l'autobiografia mentre per lui era necessario sapere quanto materiale gli restasse ancora da tradurre per pianificare il lavoro da svolgere durante i mesi estivi.¹⁸ Un paio di settimane più tardi, il traduttore scrive nuovamente a Ristori e a questo punto il quadro si fa più chiaro: Rod afferma infatti di essere stato nominato professore all'Università di Ginevra e che pertanto avrebbe dovuto lasciare Parigi all'inizio di giugno. Promette all'attrice di inviarle la traduzione completa entro la fine del mese di aprile ma contestualmente le comunica che, in caso di aggiunte o modifiche successive, si sarebbe limitato a tradurre i testi e a inviarglieli per posta senza svolgere il lavoro di inserimento dei nuovi brani tradotti nel manoscritto da affidare al copista.¹⁹ Il plico con la traduzione delle memorie autobiografiche sarà poi effettivamente spedito il 9 maggio 1886 e Rod, in una lettera inviata due giorni dopo, chiederà come compenso la discreta somma di 600 franchi e farà a Ristori una strana raccomandazione: «N'oubliez pas, si vous traitez avec Ollendorff, de ne pas parler de moi».²⁰

A settembre la redazione del manoscritto finale non era ancora stata ultimata e Giuliano Capranica, che si apprestava a concludere il contratto proprio con l'editore francese Paul Ollendorff, in una lettera inviata ad Adelaide se la prendeva non solo con la «mancanza di coscienza [...] del Signor Rod», che aveva abbandonato il lavoro prima del tempo, ma anche con Tachard, che lo aveva raccomandato come traduttore.²¹ Bisognerà attendere l'inizio di dicembre perché il manoscritto venga finalmente consegnato a Pierre Valdagne, il segretario dell'editore Ollendorff, incaricato della cura redazionale del volume. Dalla corrispondenza si evince inoltre che anche lo scrittore Ernest Legouvé è coinvolto nella revisione del testo e dovrebbe contribuire al libro con una introduzione che non vedrà mai la luce.

16. A questo proposito è opportuno ricordare che la sezione autobiografica dei *Ricordi* venne scritta da Ristori dopo gli *Studi artistici* e dietro insistenza dell'editore Roux. Per i dettagli cfr. VALOROSO, *Adelaide Ristori e lo specchio della scrittura*, cit., pp. 54-59.

17. Lettera di Édouard Rod a Adelaide Ristori, Parigi, 22 dicembre 1885, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*.

18. Lettera di Édouard Rod a Adelaide Ristori, Parigi, 30 marzo 1886, ivi.

19. Lettera di Édouard Rod a Adelaide Ristori, Parigi, 18 aprile 1886, ivi.

20. Lettera di Édouard Rod a Adelaide Ristori, Parigi, 11 maggio 1886, ivi. La sottolineatura è nel testo originale.

21. Lettera di Giuliano Capranica a Adelaide Ristori, Parigi, 10 settembre 1886, ivi.

Considerando la maniera in cui la traduzione francese era stata realizzata, non può stupire che Valdagne giudicasse la forma del manoscritto «très souvent incorrecte, pas très adroite et surtout monotone». ²² Valdagne non si limiterà tuttavia a intervenire pesantemente sugli aspetti linguistici del testo, ma finirà col riorganizzarne completamente la struttura, suscitando enorme disappunto nell'attrice. Interi episodi vengono infatti tagliati mentre la divisione tra le memorie e gli studi artistici è eliminata al fine di ottenere una narrazione unitaria ritenuta più adatta al pubblico francese. ²³ In una lettera a Ristori del 19 marzo 1887, le scelte operate dalla casa editrice venivano motivate da Valdagne con le seguenti argomentazioni:

J'ai poussé cependant fort loin mes scrupules et j'ai respecté votre ouvrage dans toute la mesure possible. [...] j'ai dû me préoccuper beaucoup de la quantité matérielle de copie; votre manuscrit était considérable et il fallait élaguer très largement pour arriver à composer un volume ordinaire de notre collection. ²⁴

Il segretario di Ollendorff conclude la lettera dicendosi disposto a ricollocare nel testo predisposto per la stampa una parte dei brani eliminati, ma sottolinea che questo sarebbe avvenuto a spese dell'attrice perché, secondo gli accordi contrattuali, l'editore aveva pieno diritto di apportare al manoscritto tutte le modifiche a suo giudizio necessarie. Ribadisce inoltre in più occasioni che i cambiamenti effettuati, a partire dalla decisione di inserire gli studi artistici tra le memorie, erano sempre stati preventivamente approvati anche da Legouvé. Questo discorso provoca una reazione furiosa da parte di Ristori che, tra marzo e giugno, moltiplicherà le proteste e pretenderà la reintegrazione di tutte le parti omesse. ²⁵ Inutilmente De Filippi, suo uomo di fiducia a Parigi, la inviterà più volte a mantenere la calma:

22. Lettera di Pierre Valdagne a Adelaide Ristori, Parigi, 19 marzo 1887, *ivi*.

23. Cfr. la lettera di Pierre Valdagne a Adelaide Ristori, Parigi, 4 maggio 1887, *ivi*: «Le public parisien, qui forme notre plus grosse vente, ne lirait pas ces Études très sérieuses, si on les réunissait à la fin du volume».

24. Lettera di Pierre Valdagne a Adelaide Ristori, Parigi, 19 marzo 1887, *ivi*.

25. Durante la correzione delle bozze, il compito di gestire i rapporti con la casa editrice e di tradurre volta per volta in francese i testi modificati dall'attrice era affidato al suo collaboratore De Filippi. Le lettere che Ristori invia a De Filippi e a Valdagne tra marzo e giugno 1887 non si sono conservate. Le risposte di De Filippi (lettere del 17 e 25 marzo; 15, 20 e 26 aprile; 4 maggio; 1 e 9 giugno, tutte inviate da Parigi) e soprattutto quelle di Valdagne (lettere da Parigi del 19 marzo e del 4 maggio) lasciano tuttavia ben intendere in che clima si svolse il lavoro di preparazione del volume per la stampa.

Cara Signora si rassegni al fatto e non s'impegni in isprese che poi ricadrebbero su di Lei. [...] il fatto solo di aver permesso al libraio di rifare lo stile apriva la porta ad ogni sorta di malintesi. Però da quanto ho veduto nei cinque fogli finora corretti, la cosa è presentabilissima e non l'espone a far brutta figura davanti al pubblico, dunque lasci andare. Chi vorrà il pensiero genuino dell'Autrice avrà ricorso all'edizione italiana.²⁶

Ristori non riusciva ad accettare quello che a suo parere era un vero e proprio sopruso ma alla fine dovrà cedere: il volume verrà mandato in stampa tra luglio e agosto e arriverà in libreria l'11 ottobre 1887, a soli tre giorni dall'uscita dell'edizione italiana,²⁷ con il titolo *Études et Souvenirs*, una struttura in tredici capitoli completamente diversa da quella desiderata dall'autrice e nessuna menzione del nome del traduttore nel frontespizio (fig. 1). Quella pubblicata da Ollendorff sarà la prima e ultima edizione in francese delle *Memorie e Studi artistici*.

2. La prima traduzione e edizione in inglese

La prima traduzione in inglese viene realizzata nel 1886 da Fanny McLaughlin. Della traduttrice sono noti il nome e le poche informazioni ricavate dalla corrispondenza, ovvero la residenza nello Yorkshire, il possesso di una buona cultura classica e una discreta esperienza professionale nel campo della traduzione.²⁸ Anche lei venne reclutata attraverso la rete di conoscenze dell'attrice e per l'esattezza tramite una certa Mrs Elliot che, grazie ad alcuni indizi presenti nelle lettere, è stato possibile identificare con la scrittrice e giornalista

26. Lettera di De Filippi a Adelaide Ristori, Parigi, 15 aprile 1887, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*. Cfr. anche la lettera di De Filippi a Adelaide Ristori, Parigi, 1° giugno 1887, ivi: «Lasci chiudere il volume così e rauni gli elementi di una ristampa più completa che si farà fra un anno o due [...]. Cara signora non si faccia tanta bile. I librai sono mercanti di carta; a loro preme averla a buon mercato per venderla cara al più lieve sacrificio da parte loro». A fine maggio, come si evince da un altro passaggio della stessa lettera, l'attrice aveva chiesto invano all'editore il ripristino di una pagina eliminata dallo studio su Elisabetta. Il nome di De Filippi è tuttora sconosciuto.

27. La data è indicata nella lettera di Paul Ollendorff a Adelaide Ristori, Parigi, 30 settembre 1887, ivi.

28. È sua la traduzione in inglese del libro di David Silvagni *La corte e la società romana dei secoli XVIII e XIX*, (Roma, Forzani e C. Tipografi del Senato, 1883) che viene pubblicato in tre tomi con il titolo *Rome, its Princes, Priests and People* (London, Elliot Stock, 1885-1887). Il nome della traduttrice Fanny McLaughlin, che scrive anche una breve introduzione al primo e al terzo tomo, compare sul frontespizio. McLaughlin menziona questo suo lavoro in una delle prime lettere scambiate con Mrs Elliot. Cfr. lettera di Frances M. Laughlin a [Mrs Elliott], s.l., 26 febbraio 1886, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*.

inglese Frances Minto Elliot (1820–1898), prolifica autrice di diari di viaggio e di saggi sulla storia sociale di Spagna, Francia e Italia.²⁹

Inizialmente Elliot fa anche da tramite nella conversazione epistolare tra autrice e traduttrice ed è infatti proprio a lei che McLaughlin pone una serie di interrogativi sulle competenze linguistiche di Ristori. La traduttrice chiede inoltre se le correzioni ai suoi testi siano state fatte dall'attrice perché nella maggior parte dei casi le sembrano decisamente insensate:

I am anxious to know how far Madame's acquaintance with the English language extends, and whether she has herself made the numerous alterations in my manuscript translations, or some English friend has done them for her? I can hardly think the latter, as in some cases they are simply nonsense, and in others such stiff and literal translations that they will quite spoil the book as to style.³⁰

Fin dall'inizio, scrivendo a McLaughlin in italiano, Ristori si era preoccupata di precisare le sue richieste in questi termini:

quello a cui tengo moltissimo è che il pensiero sia reso come io l'ho immaginato e nell'ordine che l'ho scritto. La vostra traduzione del dramma Elisabetta mi piace, ma vi sono certi punti che hanno avuto bisogno di qualche piccola correzione per esprimere più chiaramente la mia intenzione e perché i pensieri erano stati ora posposti, ora anteposti.³¹

Nella lettera di risposta McLaughlin cerca di mettere in guardia la sua committente sui rischi di una traduzione troppo letterale,³² eppure Ristori non sembra apprezzare né questo consiglio né tantomeno quello di eliminare la premessa storica allo studio di Elisabetta e, rivendicando un po' narcisisticamente il proprio diritto d'autrice, ribadisce la sua preferenza per quella che considera una traduzione più fedele all'originale:

29. Elliot visse a lungo in Italia e in particolare a Roma dove è sepolta nel Cimitero dei Protestanti. Per una analisi approfondita della sua personalità e del suo lavoro di scrittrice rinvio a S. ANTOSA, *Frances Elliot and Italy. Writing Travel, Writing the Self*, Milano-Udine, Mimesis, 2018.

30. Lettera di Fanny Laughlin a Mrs Elliot, Boston Spa, 5 aprile 1886, MBA, *Fondo Ristori, Corrispondenza*. Secondo quanto si legge nella minuta di una lettera di Adelaide Ristori alla stessa McLaughlin, l'attrice rivedeva le traduzioni proprio con Mrs Elliot. Cfr. Adelaide Ristori a Fanny Laughlin, Roma, 31 marzo 1886, ivi.

31. Minuta della lettera di Adelaide Ristori a Fanny Laughlin, Roma, 24 marzo 1886, ivi.

32. Lettera di Fanny Laughlin a Adelaide Ristori, Boston Spa, 29 marzo 1886, ivi: «you will be aware that the effect of keeping too closely to the originals will be to make the book read like a translation into English, which would spoil it to English readers».

Creda, cara Miss Laughlin, che questo mio lavoro mi ha costato tanto studio, ponderazione, e pazienza, che ritengo non doversi cambiare. Chi non vorrà leggere il Preambolo non lo leggerà. Quello che caldamente raccomando è di tradurre sempre nell'ordine delle idee come le ho dettate. [...] Spero che non si avrà a male di quello che le dico, sapendo quanto un autore, per piccolo che sia, porta un affetto immenso alla sua creazione!³³

McLaughlin si sforzerà di andare incontro alle richieste che le vengono fatte. Quando però la traduttrice scrive di aver inserito le correzioni nel testo dell'*Introduzione* a Elisabetta così com'erano anche se in alcuni casi le sembrava non avessero «a correct English ring»³⁴ Ristori cambia registro e chiarisce che le sue correzioni vanno intese come suggerimenti e non copiate letteralmente:

You must please understand that the corrections which have been made, are only suggestions not meant to be copied literally. They only render my ideas more exactly but of course they must be put into your own words for, as you will easily understand, the style will otherwise be only patchwork.³⁵

È inoltre significativo che l'attrice scriva direttamente a McLaughlin in inglese, quasi a volerle dare una dimostrazione concreta della sua familiarità con la lingua di Shakespeare.

Il lavoro di traduzione e revisione andrà avanti per tutta l'estate del 1886 e in autunno il manoscritto completo viene finalmente spedito in Gran Bretagna.³⁶ A occuparsi della pubblicazione del testo sarà Emanuele Ristori, un nipote dell'attrice residente a Bayswater che, tra marzo e maggio del 1887, definirà gli accordi e le farà firmare un contratto con l'editore Allen. È sempre Emanuele, in una lettera alla zia del 30 gennaio 1887, a esprimere commenti negativi sulla qualità della traduzione: «mi pare che la lingua e lo stile non siano affatto inglesi, e son certo che la traduzione potrebbe essere fatta molto meglio».³⁷ L'attrice non replica su questo punto ma si preoccupa invece di ribadire più volte la sua volontà di mantenere la divisione tra i *Ricordi* e gli *Studi artistici*. Evidentemente la recente esperienza con Ollendorff aveva lasciato il segno.

Alla fine sarà proprio Emanuele a occuparsi della necessaria revisione del testo e della correzione delle bozze e questo determinerà un inevitabile slittamento della pubblicazione al mese di febbraio del 1888 (fig. 2). Qualche mese

33. Minuta della lettera di Adelaide Ristori a Fanny Laughlin, Roma, 31 marzo 1886, ivi.

34. Cartolina di Fanny McLaughlin a Adelaide Ristori, s. l., 12 aprile 1886, ivi.

35. Minuta della lettera di Adelaide Ristori a Fanny Laughlin, Roma, 21 aprile 1886, ivi.

36. Cfr. lettera di Adelaide Ristori a Nino De Andreis, [Neuenahr], 10 settembre 1886, ivi.

37. Lettera di Emanuele Ristori a Adelaide Ristori, Bayswater, 30 gennaio 1887, ivi.

più tardi, a seguito di un accordo stipulato dallo stesso Allen con la casa editrice Roberts Brothers di Boston, il libro uscirà anche negli Stati Uniti (fig. 3).

3. *I commenti della stampa internazionale*

La stampa internazionale, così come quella italiana, incominciò a occuparsi del volume di Ristori con netto anticipo rispetto alla sua uscita. Pensare che un simile interessamento potesse essere assolutamente spontaneo sarebbe ingenuo, ma sarebbe altresì ingiusto ritenere che tutto fosse dovuto alla solida rete di contatti nel mondo del giornalismo sulla quale i Capranica potevano contare. Era inoltre naturale che la pubblicazione di un libro da parte di un'attrice del calibro di Adelaide Ristori e ancor più il carattere eccezionale della sua uscita in più paesi e in più lingue destassero grande interesse e curiosità. Poco importa che alla fine la prevista edizione simultanea in quattro lingue venisse realizzata soltanto in parte:³⁸ il semplice fatto di aver concepito un progetto così ambizioso bastò a trasformare la pubblicazione del libro in un 'evento'. L'intuito manageriale della ditta Ristori-Capranica, la capacità di orchestrare sapienti ed efficaci 'colpi di scena' sia in teatro che fuori, si dimostrarono dunque ancora una volta fondamentali.

Se gli annunci e le anticipazioni non erano mancati, all'uscita del volume le recensioni furono numerosissime. L'attrice, abituata da sempre a custodire diligentemente gli articoli che la riguardavano, fa lo stesso anche in questa occasione. Grazie all'aiuto di amici e conoscenti che le inviano ritagli di giornale da ogni angolo del mondo ma anche servendosi di alcune agenzie specializzate,³⁹ Ristori raccoglie un'abbondante rassegna stampa che verrà poi ordinata e conservata in un unico album.⁴⁰ Si tratta di circa cento articoli pubblicati per la maggior parte in Italia, Francia, Regno Unito e Stati Uniti. Sono inoltre presenti alcuni articoli pubblicati in Germania, Olanda, Belgio e Australia. Per evidenti motivi di spazio in questa sede non potrò fare un'analisi dettagliata dell'intero corpus e mi soffermerò sugli articoli più significativi pubblicati in Francia, Regno Unito e Stati Uniti.

38. Sulla mancata realizzazione delle edizioni in lingua tedesca e spagnola si veda VALOROSO, *Adelaide Ristori e lo specchio*, cit., pp. 78-80.

39. Ristori è abbonata a due agenzie francesi: «L'Argus de la Presse» e «Le Linx». Queste le forniscono i ritagli di giornale che la riguardano accompagnati da una scheda informativa nella quale sono riportati: nome del giornale, data, autore dell'articolo e indirizzo della redazione.

40. MBA, *Fondo Ristori, Ritagli stampa*, classificatore n. 2. I singoli articoli saranno di volta in volta citati indicando autore (se presente), titolo, nome della testata e data di pubblicazione.

Ai recensori francesi il libro di Ristori risulta atipico perché privo di aneddoti piccanti o rivelazioni scandalose su personaggi in vista:

A vrai dire, ce livre ne ressemble guère à la plupart des livres analogues publiés par les femmes de théâtre, e ceux qui s'attendraient à y trouver des détails sur les petits scandales de la vie littéraire que l'auteur a pu entrevoir, ou des anecdotes à fracas sur les hommes en vue qu'elle a connus, en seraient pour leur mauvaise curiosité.⁴¹

La maggior parte dei recensori sembra comunque concorde nel ritenere che gli *Études* siano la parte migliore dell'opera. Secondo M. de Lescure negli studi l'attrice si è infatti dimostrata capace «d'une érudition historique et d'une finesse psychologique rares même chez les artistes de premier rang».⁴² Anche Paul Leroi ha parole di elogio per un libro in cui «on assiste littéralement à la genèse de l'interprétation de *Marie Stuart*, de *Myrrha*, de *Médée*, de *Phèdre*, de *Làdy Macbeth* et d'*Élisabeth*».⁴³ Per molti recensori francesi è altresì evidente che a trarre l'utilità maggiore da una simile lettura saranno soprattutto gli addetti ai lavori, in particolare tutte le «jeunes personnes qui, sortant du Conservatoire, s'imaginent pouvoir aborder de front le grand art tragique» e che «en lisant attentivement les études d'une artiste consciencieuse et intelligente [...] apprendraient à penser, à pénétrer la pensée des auteurs, à s'identifier avec les personnages d'un drame».⁴⁴

Sebbene non inclusa nell'album di Ristori, merita sicuramente di essere citata anche la recensione degli *Études et Souvenirs* pubblicata nel 1888 da Oscar Wilde sul numero di gennaio della rivista «Woman's World». Con l'accume che gli è proprio, Wilde mette opportunamente in evidenza il «valore artistico» del volume:

Mme. Ristori's memoirs [...] have not merely the charm that always attaches to the autobiography of a brilliant and beautiful woman, but have also a definite and dist-

41. *Les souvenirs de la Ristori*, «Journal des débats», 13 octobre 1887. Articolo senza firma. Considerazioni simili si leggono anche su «La jeune France»: «Adélaïde Ristori publie des mémoires sans grand intérêt si l'on cherche dans un tel ouvrage des indiscrétions et des médisances». Trafiletto senza titolo e senza firma datato 9 octobre 1887.

42. Recensione pubblicata nella rubrica *Les livres*, «Moniteur de l'exposition», 23 octobre 1887.

43. Recensione pubblicata nella rubrica *Notre bibliothèque*, «Courrier de l'art», 2 décembre 1887.

44. Recensione pubblicata in «Courrier du soir», 31 octobre 1887. Sul foglio di accompagnamento dell'agenzia l'autore è indicato come Paul Pourrot. Anche in un articolo senza titolo e senza firma pubblicato su «Le sport» del 10 décembre 1887 si legge che «toutes les personnes qui s'occupent de déclamation [...] liront avec intérêt et avec fruit un ouvrage fécond en enseignements».

inct artistic value. Her analysis of the character of Lady Macbeth, for instance, is full of psychological interest, and shows us that the subtleties of Shakespearian criticism are not necessarily confined to those who have views on weak endings and rhyming tags, but may also be suggested by the art of acting itself.⁴⁵

Wilde conclude poi affermando che «whether in French or Italian, the book is one of the most fascinating autobiographies that have appeared for some time, even in an age like ours when literary egotism has been brought to such an exquisite pitch of perfection».⁴⁶

La versione inglese del libro di Ristori fu messa in vendita nel febbraio del 1888, quattro mesi dopo la pubblicazione avvenuta con una simultaneità quasi perfetta in Italia e in Francia,⁴⁷ ma la stampa inglese e americana cominciò a occuparsi da subito del libro, prendendo in considerazione le edizioni Roux e Ollendorff. Da una recensione pubblicata sul «Boston Evening Transcript» si evince inoltre che l'edizione in francese del libro poteva essere acquistata a Boston presso la libreria di Carl Shoenhof, editore e libraio specializzato in letteratura straniera.⁴⁸ «La voce del popolo» di San Francisco ne scrive già a ottobre 1887⁴⁹ e, un mese dopo, la notizia appare sul «Manchester Guardian».⁵⁰ L'11 dicembre 1887 la pubblicazione del testo francese viene annunciata anche dal newyorchese «The Tribune».

A informare i lettori londinesi provvederà invece il corrispondente da Parigi del «Morning Post»:

Booksellers windows are now full of a new work published by Ollendorff and Co., which is creating considerable interest in dramatic and social circles. It is the French translation of «Madame Ristori's Memoirs», appearing nearly at the same time as the Italian edition published by Roux in Turin, and preceding by a few days the English

45. O. WILDE, *Essays, Criticism and Reviews*, London, Privately Printed, 1901, p. 138.

46. Ivi, p. 141.

47. I volumi in italiano e in francese arrivano in libreria rispettivamente l'8 ottobre e l'11 ottobre 1887.

48. *Ristori's Studies and Souvenirs*, «Boston Evening Transcript», 23 November 1887. Articolo senza firma.

49. *Le Memorie della Ristori*, «La voce del popolo», 25-26 ottobre 1887. Senza firma. Secondo l'autore dell'articolo, Ristori «narra con una nobile semplicità» i suoi trionfi in tutto il mondo.

50. *Ristori and Rachel*, «The Manchester Guardian», 12 November 1887. Senza firma. A conclusione dell'articolo il recensore osserva che per gli straordinari successi conseguiti in campo artistico Ristori può senz'altro essere inclusa «among those children of Italy who have striven in later days to wipe away the passionate reproach of Leopardi – now happily no longer true – “Ma la gloria non vedo”».

and Spanish editions, for the memoirs of the greatest living tragedienne must necessarily be of public interest in every country.⁵¹

Per l'autore dell'articolo si tratta di un'opera scritta con «admirable simplicity» e niente potrebbe essere «more interesting or more instructive than the history of her dramatic triumphs throughout the world as given by the great tragedienne in her book». L'attrice dimostra inoltre di possedere «great powers of observation» anche nelle sue descrizioni di luoghi e avvenimenti politici. Ad attirare maggiormente l'attenzione del recensore, accanto al solito confronto con Rachel, sono il racconto della prima rappresentazione londinese di *Lady Macbeth* nel 1857 e quello del favoloso giro del mondo compiuto nel 1874. Ma anche se i tanti episodi legati ai viaggi e ai successi internazionali «afford in themselves sufficient interest to render the book a success», per il critico «the most important part of [the] work, from a literary and dramatic point of view» è comunque rappresentata dagli studi artistici che, a suo parere, sono da considerare «invaluable». ⁵²

Quando poi, nel febbraio 1889, l'edizione inglese viene finalmente messa in commercio le recensioni del libro si moltiplicano e il giudizio sostanzialmente positivo da parte della stampa anglosassone ne esce confermato. Per il «Globe» di Londra il pregio maggiore dell'autobiografia è la franchezza: «frankness is [...] the prevailing characteristic of these memoirs, in which the writer speaks unreservedly both of herself and of her art». ⁵³ Il londinese «Morning Post» raccomanda invece la lettura del libro «to all who appreciate the theatrical art» e ne sottolinea il carattere «eminently practical», un giudizio che sembra essere condiviso da più parti. ⁵⁴

Il recensore del bostoniano «The Herald» osserva non senza rammarico che sarebbe stato utilissimo avere questi studi quando l'attrice calcava ancora le scene: «what would it not have been to have these studies, these analyses while yet she was on the stage!», ⁵⁵ mentre per il «Mail and Express» di New York l'autobiografia di Ristori si inserisce a pieno titolo nella collana di testi

51. *Madame Ristori's Memoirs*, «The Morning Post», 21 November 1887. L'articolo non è firmato ma reca l'indicazione: «From our correspondent. Paris, Nov. 20». Un commento simile si legge anche sul «Boston Evening Traveller» del 1° ottobre 1887 che, annunciando l'imminente uscita dell'edizione Ollendorff, aveva affermato «this will be a literary event of much interest to the world».

52. Ibid.

53. *Madame Ristori*, «The Globe», 28 February 1888. Senza firma.

54. *Adelaide Ristori*, «The Morning Post», 28 March 1888. Senza firma. Cfr. anche «Allen Indian Mail»: «this interesting autobiography [is] at once important and practical» (12 March 1888); e «The Sporting & Dramatic News»: «we know no book from which the actress can derive such lessons in the practice of her art» (14 April 1888). Entrambi gli articoli sono senza firma.

55. *Adelaide Ristori*, «The Herald», 13 May 1888. Senza firma. Sulla sincerità della Ristori ritorna anche il «Weekly News & Chronicle» del 14 April 1888: «Without pedantry, without

dedicata alle «Famous Women»: «to leave her out of a series which contains the names of Mrs. Siddons and Rachel would be as absurd as to omit Lady Macbeth from a list of Shakespeare's heroines». ⁵⁶

Resta da dire dei commenti espressi dai recensori sulla qualità della traduzione inglese. Per la «St. James Gazette» il libro «is written in very fair English, a few Italicism notwithstanding», ⁵⁷ e anche l'«Illustrated Sporting and Dramatic News» osserva che «the translation is for the most part well done [...] the slips are very few». ⁵⁸ Di diverso parere è invece l'autore dell'articolo pubblicato sul londinese «Spectator». Questi, mettendo a confronto l'edizione inglese con quella francese, arriva difatti alla conclusione che la traduzione inglese è estremamente sciatta e inutilmente verbosa:

the English version of these memoirs [...] is one of the most slovenly pieces of work that we have ever encountered. *Chagrins* is rendered "strange and romantic incidents;" *bonheur*, "inexpressible happiness." [...] At every turn the text is embellished with an ornamental frill of irrelevant verbiage.

E si consola osservando che «the perpetrator of this extraordinary translation has at least had the decency to refrain from putting his name on the title-page». ⁵⁹ Il recensore dello «Spectator» ignorava ovviamente che il testo francese e quello inglese, durante il percorso di traduzione e di *editing*, erano diventati due oggetti profondamente diversi per concezione, struttura e stile.

4. La seconda traduzione ed edizione inglese

Chi invece non ebbe alcuna remora a mettere il proprio nome sul frontespizio del volume fu Gaetano Ettore Raffaele Mantellini, autore della seconda traduzione inglese dei *Ricordi e Studi artistici* pubblicata ad agosto 1907 dalla

sham modesty, without any attempt at fine writing Madame Ristori tells the story of this life in sincere and forceful terms».

56. *Literary notes*, «The Mail and Express», 3 May 1888. Senza firma. Poco più avanti, riprendendo il paragone con Siddons e Rachel, il recensore afferma inoltre che «neither of these great actresses was gifted with the general intelligence and literary culture of Mme. Ristori» e che la genialità di quest'ultima ha trovato un nuovo modo di esprimersi negli studi critici sui personaggi che la avevano resa grande sulle scene di tutto il mondo.

57. «St. James Gazette», 27 February 1888. Articolo senza titolo e senza firma.

58. «Illustrated Sporting and Dramatic News», 14 Avril 1888. Cfr. anche «Galignani's Messenger», 4 June 1888: «The translation appears to be very well done». Entrambe le recensioni sono senza titolo e senza firma.

59. *Histrionic Reminiscences*, «The Spectator», 19 May 1888. Senza firma.

casa editrice Doubleday Page & Company di New York (fig. 4). Professore di lingue romanze e traduttore professionista molto attivo negli Stati Uniti tra la fine dell'Ottocento e gli anni Venti del Novecento, Mantellini tradusse anche *Cuore* di De Amicis, *Daniele Cortis* di Fogazzaro, *La città morta* e le *Novelle della Pescara* di D'Annunzio.⁶⁰

L'edizione 1907 ebbe un'ampia diffusione negli Stati Uniti e le ragioni di tale successo sono a mio parere da rinvenire in più fattori: la recente morte dell'attrice,⁶¹ che aveva inevitabilmente riacceso i riflettori sulla sua vita straordinaria, la veste editoriale curata ed elegante,⁶² l'indubbia qualità della traduzione di Mantellini, che firma anche l'introduzione al testo, e l'aggiunta di una *Biographical Appendix* messa a punto da Luigi Donato Ventura.

Nella sua introduzione Mantellini esordisce menzionando la scomparsa dell'attrice e presenta l'edizione da lui curata come la realizzazione della volontà della stessa Ristori, omettendo peraltro qualsiasi riferimento alle precedenti edizioni in inglese:⁶³

Her autobiography, I offer rendered into English to the American public, primarily to gratify her own desire expressed in one of her letters addressed to Mr. L. D. Ventura.⁶⁴

Procede poi descrivendo l'attrice come la perfetta incarnazione del 'sogno americano' («What a shining example is the life of the illustrious woman who received the highest honours and who experienced the most noble satisfaction, without ever forgetting or feeling ashamed of her humble origin!»),⁶⁵ non manca di soffermarsi sulle romantiche vicende del suo incontro e successivo matrimonio con Giuliano Capranica, ne sottolinea l'italianità e l'impegno politico:

Can anyone imagine in our days that the Prime Minister of either France or Italy should write to Sarah Bernhardt or to Madame Duse the famous letter that Cavour wrote to Madame Ristori in 1861?⁶⁶

60. Cfr. E. DE AMICIS, *The Hearth of a Boy*, Chicago, Laird & Lee, 1899; G. D'ANNUNZIO, *The Dead City*, New York, Isaac Goldmann Co., 1902; ID., *Tales of My Native Town*, New York, Doubleday, Page & Company, 1920; A. FOGAZZARO, *The Politician*, Boston, Luce and Co., 1908.

61. Adelaide Ristori era morta il 9 ottobre 1906, all'età di 84 anni, nella sua casa di via Monterone a Roma.

62. Il libro ha un formato grande (cm. 22) e presenta una copertina rigida di colore verde con decorazioni in oro e argento (fig. 5).

63. London, W. H. Allen & Co., e Boston, Roberts Brothers, entrambe del 1888.

64. G. MANTELLINI, *Introduzione a Memoirs and Artistic Studies of Adelaide Ristori*, New York, Doubleday, Page & Company, 1907, p. v.

65. *Ibidem*.

66. *Ivi*, p. vii.

Anche Luigi Donato Ventura è una figura decisamente interessante.⁶⁷ Emigrato prima in Francia e poi negli Stati Uniti, fu giornalista, scrittore e docente di lingue romanze a Boston e a San Francisco. Conobbe Ristori in occasione delle sue tournée americane degli anni Sessanta e ne diventò amico e corrispondente. Fu tra l'altro uno dei primi ai quali l'attrice illustrò il suo progetto letterario multilingue in una lettera datata 26 settembre 1885. La *Appendix of Biographical Reminiscences* ha un ruolo decisamente strategico all'interno della nuova edizione: colma alcuni vuoti presenti nell'autobiografia di Ristori cercando di andare incontro soprattutto alle curiosità del pubblico statunitense; presenta ai lettori, e così facendo preserva, la traduzione in inglese delle lettere personali che Ventura aveva ricevuto dall'attrice e che conferiscono al testo un carattere intimo e autentico; sottolinea l'impulso dato da Ristori allo studio della lingua italiana negli Stati Uniti; mette in evidenza la relazione privilegiata che l'attrice aveva con la regina Margherita e casa Savoia; ricorda la sua grande generosità nei confronti dei meno fortunati.

Quella realizzata dalla casa editrice Doubleday, Page & Company nel 1907 non è soltanto l'edizione esteticamente più bella ma anche quella più completa dal punto di vista del corredo iconografico. Il volume è infatti arricchito da ben trentaquattro immagini: riproduzioni di dipinti o di opere d'arte, incisioni e fotografie in cui l'attrice compare sia in scena che nel privato, più i ritratti dei principali protagonisti della vita politica, artistica e letteraria con cui Ristori aveva avuto relazioni significative, quali ad esempio Cavour, Vittorio Emanuele, Dumas, Schiller, Georges Sand, Eleonora Duse, Tommaso Salvini. L'edizione del 1907 sarà anche quella destinata ad avere la maggiore diffusione e longevità editoriale giacché verrà ristampata in anastatica nel 1969.⁶⁸ Peccato che l'attrice non abbia potuto vederla e chissà se avrebbe avuto da ridire anche sulla traduzione tutt'altro che letterale realizzata da Mantellini. Gli studi e le memorie, sono però rigorosamente separati, proprio come Ristori fortissimamente sempre volle.

67. Cfr. L.D. VENTURA, *Peppino il lustrascarpe*, edizione trilingue a cura di M. MARAZZI, Milano, Franco Angeli, 2007.

68. La ristampa è stata realizzata dalla casa editrice Benjamin Blom di New York nel 1969.

Adélaïde Ristori

ÉTUDES ET SOUVENIRS
DEUXIÈME ÉDITION
PARIS
PAUL OLLENDORFF, ÉDITEUR
25 N^o, RUE DE RICHELIEU, 25 N^o
1887
Tous droits réservés.

Fig. 1. Adelaide Ristori, *Ricordi e Studi artistici*, frontespizio dell'edizione in francese (Paris, Paul Ollendorff, 1887).



ADELAÏDE RISTORI.

STUDIES AND MEMOIRS.

LONDON
W. H. ALLEN & CO., 12 WATERLOO PLACE.
PAUL SALL, 6 W.
1888.
(All Rights Reserved.)

Fig. 2. Adelaide Ristori, *Ricordi e Studi artistici*, frontespizio della prima edizione in inglese (London, WH Allen & Co., 1888).

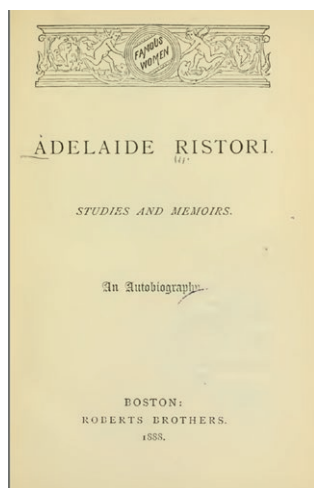


Fig. 3. Adelaide Ristori, *Ricordi e Studi artistici*, frontespizio della prima edizione in inglese pubblicata negli Stati Uniti (Boston, Roberts Brothers, 1888).

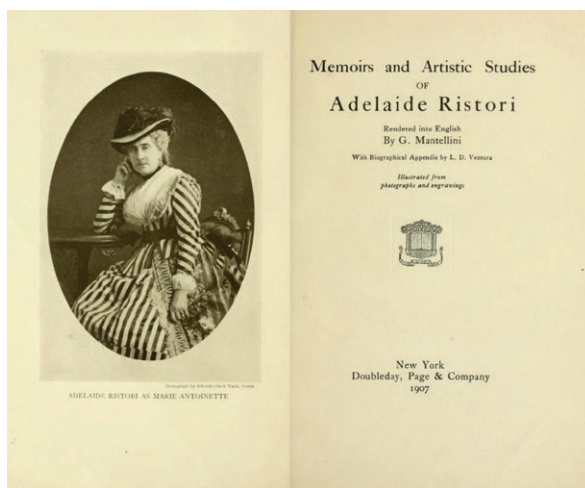


Fig. 4. Adelaide Ristori, *Ricordi e Studi artistici*, frontespizio della seconda edizione in inglese pubblicata negli Stati Uniti (New York, Doubleday, Page & Company, 1907).

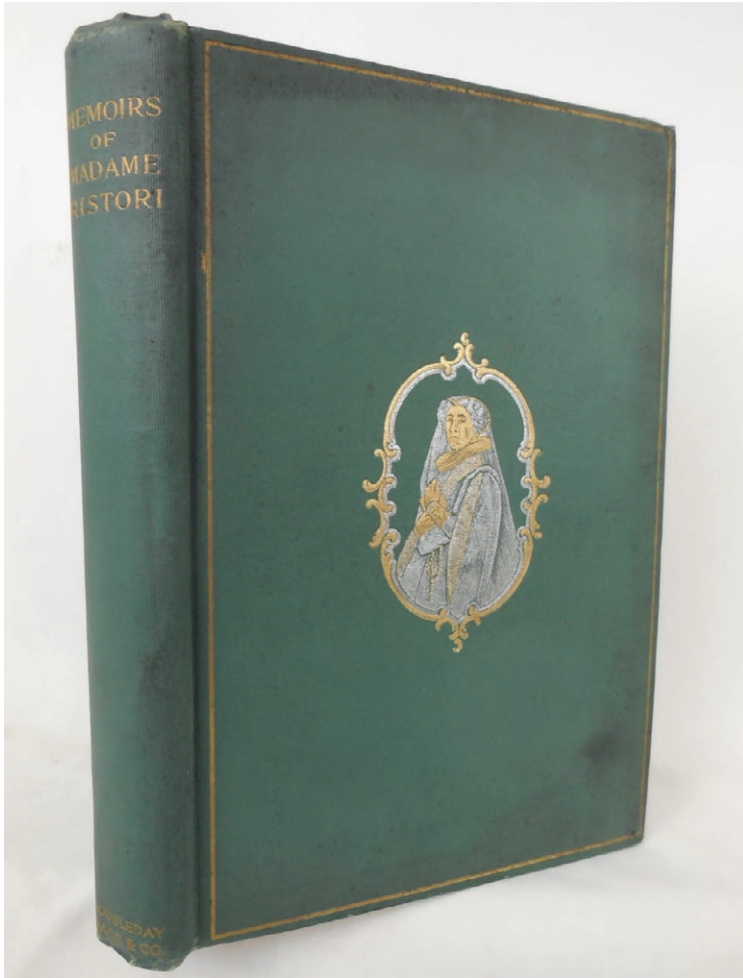


Fig. 5. Adelaide Ristori, *Ricordi e Studi artistici*, copertina della seconda edizione in inglese pubblicata negli Stati Uniti (New York, Doubleday, Page & Company, 1907).

LE CARTE CANTANO. LA MUSICA NEL FONDO
ADELAIDE RISTORI AL MUSEO BIBLIOTECA
DELL'ATTORE DI GENOVA*

1. *Ad apertura di baule*

Le pagine che seguono si propongono con la funzione di un contributo cornice: ambiscono a offrire una mappa, per dir così, ad apertura di baule. Non ci si attenda una ricerca sistematica dei rapporti intrattenuti da Adelaide Ristori con la musica; ciò che ci si prefigge è piuttosto di abbozzare un quadro di tali rapporti così come questi emergono dalla consultazione del *Fondo Adelaide Ristori*, custodito dal 1967 presso il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, cui fu ceduto da Irma Castren Capranica del Grillo.¹ Tra i molti oggetti di varia natura che costituiscono questo tesoro, vi sono anche numerosi materiali musicali, manoscritti e a stampa. L'analisi dei reperti di attinenza musicale rivela senza dubbio la pluralità della presenza della musica nell'attività professionale così come nella vita privata dell'attrice. Come si vedrà, tale presenza andrà plausibilmente identificata in una serie di pratiche che s'intrecciano senza sovrapporsi esattamente. Una simile mappatura consente di tracciare le molteplici relazioni con esponenti, più o meno di rilievo, del mondo musicale, di quello dello spettacolo, letterario e dell'aristocrazia coevi. L'auspicio è che questo abbozzo di mappa possa fornire qualche indicazione di viaggio utile a chi, in un futuro auspicabilmente prossimo, visto anche l'interesse ravvivato dall'importante attività di ricerca e divulgazione legata al bicentenario della nascita dell'attrice, voglia intraprendere indagini su questa porzione del *Fondo Ristori*, dedicando più approfonditi e specifici affondi a singoli aspetti che in questa panoramica verranno soltanto toccati rapidamente.

Potremmo individuare tre categorie (e mezza) cui ascrivere le carte musicali, manoscritte e a stampa, custodite nel *Fondo Ristori*: musiche di scena;

* L'autore ringrazia i due revisori anonimi per l'attenta lettura e il contributo propositivo.

1. Su natura, consistenza e storia del *Fondo Adelaide Ristori* cfr., in questo stesso fascicolo, D. MEZZANI, *Il 'Fondo Adelaide Ristori' al Museo Biblioteca dell'Attore di Genova*.

musiche appartenute a Ristori; musiche dedicate a Ristori; musiche composte da 'Adelaide Ristori'.

2. *Le musiche di scena*

Iniziamo naturalmente dalle musiche di scena, la componente più importante, quella inestricabilmente legata alla vita professionale di Ristori. Il fondo trasmette una ventina di titoli. Si tratta di materiale giunto fino a noi in misura molto diseguale e in modo alquanto misterioso. Esiste una ricerca fondamentale, compiuta quarant'anni fa da Matteo D'Amico, oggi accademico di Santa Cecilia e affermato compositore, per la propria tesi di laurea all'Università degli studi di Roma La Sapienza, discussa nel 1983 e pubblicata nel 2022, dall'editore Morlacchi, in edizione anastatica, nella collana 'Morlacchi Spettacolo', su iniziativa del Museo Biblioteca dell'Attore, con il titolo di *La musica di scena nel teatro di Adelaide Ristori*. A questo testo si rimanda in particolare per l'approfondimento del repertorio citato nel titolo. La ricognizione più aggiornata è però rappresentata dalla catalogazione del fondo musicale effettuata nell'autunno 2023 da Davide Mingozzi,² di cui chi scrive condivide i criteri adottati. Tale schedatura mi ha dato modo di definire con maggior precisione contorni e dettagli di materiali che avevo compulsato nel 2020 quando ancora mancava un'organizzazione apprezzabile nella conservazione. Si tratta d'un patrimonio del tutto disomogeneo (com'è comprensibile dato l'impiego cui tali musiche erano soggette), molto vario sotto ogni profilo: la collocazione all'interno della carriera di Ristori; l'associazione a singole produzioni; l'entità del materiale; lo stato di conservazione; la qualità dei collaboratori; quella delle stesse musiche. Non è lecito attendersi composizioni particolarmente elaborate o sofisticate. Si tratta piuttosto di partiture perfettamente funzionali al loro scopo.

Nel complesso sarà possibile associare queste musiche di scena a quattro fasi cronologiche, corrispondenti ad altrettanti decenni, per complessivi quarant'anni circa: gli anni Cinquanta, i Sessanta, con presenze piuttosto fitte, e due lavori isolati, risalenti rispettivamente agli anni Settanta e Ottanta. Nel riferire queste musiche di scena ai diversi periodi, in mancanza di riferimenti puntuali (annotazioni sulle fonti, di cui partiture e spartiti sono purtroppo di norma assai avari, o accenni nei resoconti della stampa) laddove possibile si è fatto riferimento all'interpretazione da parte di Ristori dei drammi cui tali musiche sono associate, mirando il presente studio a collegare la documenta-

2. Attualmente consultabile al sito <https://sabliguria.arianna4.cloud/> (ultima consultazione: 26 gennaio 2024).

zione superstita all'attività dell'attrice; in mancanza di riscontri anche in questo senso, si è tenuto come riferimento la data di pubblicazione del dramma.

Il primo gruppo concerne sei titoli degli anni Cinquanta: *Mirra*, *Medea*, *Camma*, *Cuore e arte*, *Piccarda Donati* e *Un brillante in tragedia*. Con questi ci confrontiamo subito con l'affermazione internazionale dell'artista, con il debutto a Parigi nel 1855 e con due drammaturgie cruciali come la *Mirra* dell'Alfieri e la *Medea* di Ernest Legouvé (memorabili i trionfi parigini con questi titoli, rispettivamente nel 1855 e nel 1856), con cui «si compie il destino 'tragico' dell'attrice». ³ È possibile associare tali titoli a due partiture, ⁴ entrambe da ascrivere a due perfetti carneadi, rispettivamente Angelo Zeligher ⁵ (presente nella cartelletta delle musiche di scena anche con una coeva *Tarantella per orchestra per uso della compagnia drammatica al servizio di S.S.R.R.M. Sarda*) ⁶ e Julius Cariot. Il *Prelude d'Harpe* di quest'ultimo per *Medea*, indicato come «proprietà della drammatica compagnia italiana di Adelaide Ristori», riporta la data del 25 febbraio 1860. Per *Camma*, la tragedia che Giuseppe Montanelli, esule italiano a Parigi, traduttore dal francese di *Medea* e consigliere di Verdi per il libretto del *Simon Boccanegra*, scrisse nel 1857 appositamente per Ristori, ⁷ l'attrice poté invece avvalersi d'un musicista d'altra caratura. Il belga Félix Godefroid si era infatti conquistato, già dalla fine degli anni Trenta, un posto preminente nella letteratura per arpa nella Francia dell'Ottocento: nel 1858 metteva in scena al Théâtre Lyrique di Parigi la sua opera *La harpe d'or*, in cui interveniva di persona come interprete d'una fantasia per arpa. Nel maggio dell'anno prima aveva impreziosito la produzione ristoriana di *Camma* con una serie di pagine per arpa e due arpe. Significative per entità sono poi le musiche per l'azione drammatica *Cuore e arte* di Leone Fortis, ⁸ datate «Torino, 1856», che includono una serie di quadriglie, contraddanze, una polka e, di Michele Novaro, una «Romanza nel dramma Cuore e Arte composta per la sig.ra Adelaide Ristori del Grillo, per pianoforte e voce». Ma si considerino anche le musiche per la

3. 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), presentazione di A. D'A., Firenze, Mori, 1978, p. 6. Sul tema cfr. F. PUCCIO, *Medea sulla scena moderna. La tragedia di Ernest Legouvé nell'allestimento parigino di Adelaide Ristori*, «Drammaturgia», xx / n.s. 10, 2023, pp. 109-122.

4. Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, *Fondo Adelaide Ristori* (d'ora in avanti MBA, *Fondo Ristori*), *Documentazione musicale, Musiche di scena e per orchestra*, b. 61.

5. «Zeligher» secondo M. D'AMICO, *La musica di scena nel teatro di Adelaide Ristori*, Perugia, Morlacchi, 2022, p. 17.

6. MBA, *Fondo Ristori, Documentazione musicale, Musiche di scena e per orchestra*, b. 62.

7. Ivi, b. 60.

8. Ivi, busta 61.

Piccarda Donati del giovane Leopoldo Marengo,⁹ dramma che Ristori interpretava a Parigi, insieme a *Cuore e arte*, già nel 1855.¹⁰ Meno rilevanti in termini di originalità quelle per la tragicommedia *Un brillante in tragedia*¹¹ di Tommaso Gherardi del Testa, che questi pubblicò nel IV volume del *Teatro comico* nel 1856, in cui si sfrutta l'aria «Ah, forse è lui» dalla *Traviata* e si propone un duetto («Sì, del barbaro esecrato») di autore anonimo e origine ignota.

Ben otto titoli risalgono agli anni Sessanta. Innanzitutto la *Norma* di Alexandre Soumet¹² che, portata in scena per la prima volta da Ristori nella traduzione italiana di Francesco Dall'Ongaro il 28 gennaio 1862 a San Pietroburgo, venne ripresa a Bologna il 7 ottobre 1862 con la «Musica per l'atto 4 della Norma scritta per la somma attrice signora marchesa Adelaide Ristori» del direttore d'orchestra, e compositore di modesta statura, Gaetano Malaguti. Interessante la circostanza per cui il dramma francese, che aveva costituito la fonte dell'opera di Bellini, si ripresenti sulle scene in traduzione italiana, a valle dell'immensa popolarità del melodramma versificato da Romani per Bellini. Sopravvivono poi delle parti per altri due titoli: *La Bouquetière des Innocents* di Anicet Bourgeois e Ferdinand Dugué e *Daniele Manin*,¹³ forse il dramma di Luigi Gualtieri, di cui non sono riuscito a individuare un collegamento con Ristori. A un cavallo di battaglia dell'attrice, *Suor Teresa* di Luigi Camoletti,¹⁴ nel repertorio ristoriano dal 1° ottobre 1863, si riferiscono invece due pagine di Mercadante, una organistica e una corale. Per *Béatrix ou La Madone de l'art*, di Legouvé come *Medea*,¹⁵ Ristori si avvale del contributo d'uno specialista del genere, Joseph Ancessy, autore prolifico di musica di scena e per il salotto, professionista attivissimo a Parigi tra il 1845 e 1865. Prossima a quest'ultimo estremo cronologico si colloca la collaborazione con Ristori, che recitò il dramma per la prima volta a Parigi il 25 marzo 1861, mantenendolo in cartellone per quarantuno recite consecutive (un riferimento, peraltro non proprio lusinghiero, alla musica compare nella stampa parigina già l'8 aprile).¹⁶ Le annotazioni sulle parti permettono di attestare l'impiego delle musiche in occasione delle riprese della Quaresima 1863 al teatro Paganini, del 20 maggio 1864 e ancora

9. Ibid.

10. Cfr. «L'Italia musicale», VII, 22 agosto 1855, 67, p. 269.

11. Cfr. MBA, *Fondo Ristori, Documentazione musicale, Musiche di scena e per orchestra*, b. 60.

12. Cfr. *ivi*, b. 61.

13. Cfr. *ivi*, b. 60 e b. 62.

14. Recitato trionfalmente, ad esempio, a Malaga nell'ottobre e a Milano nel dicembre 1863 (cfr. rispettivamente «Il grillo», I, 18 ottobre 1863, 14, p. 56 e «La scena», I, 24 dicembre 1863, 34).

15. Cfr. MBA, *Fondo Ristori, Documentazione musicale, Musiche di scena e per orchestra*, b. 60.

16. Cfr. D'AMICO, *La musica di scena nel teatro di Adelaide Ristori*, cit., pp. 29-30.

del 20 maggio 1869 al Théâtre du Vaudeville. Se poco sappiamo delle musiche per il dramma del cavalier Andrea Codebò *L'emancipazione delle donne ovvero Il regno di Bradamante*, pubblicato a Milano nel 1865,¹⁷ interessantissimo è il caso di *Maria Antonietta* di Paolo Giacometti, proposta da Ristori a New York dall'ottobre 1867. Nel fondo sopravvive molto materiale eterogeneo,¹⁸ da ricondurre evidentemente a vari allestimenti, come si evince dal ricorso a ben tre diversi autori di statura molto diversa. Paolo Giorza e Robert Stoepel, che intervennero, dapprima il solo Giorza, poi coadiuvato da Stoepel, già alle prime rappresentazioni americane, e Franco Faccio, interpellato in occasione della tournée italiana a integrare il contributo dei colleghi, come l'amministrazione della Compagnia si premurava di far sapere al gentile pubblico,¹⁹ almeno dalla ripresa fiorentina del novembre 1868.²⁰ L'entità e l'importanza del materiale suggeriscono di rimandarne ad altra sede l'approfondimento.

Chiudono il decennio le musiche di scena per la *Cassandra*, con cui si ritorna al protagonismo dell'arpa: accanto a una romanza anonima per voce e pianoforte, sono infatti previste una trascrizione per due arpe dalla *Saffo* di Giovanni Pacini e una musica di scena, un *Allegretto* per arpa, pianoforte e archi, di Gaetano Braga, violoncellista e compositore versatile, docente di canto a Parigi. Un'annotazione ci illumina sull'occasione o perlomeno su una delle occasioni di questa produzione teatrale: sulla parte dell'arpa della musica di Braga è infatti annotato: «Regina Pupi suonò al teatro della Loggia in Firenze il carnevale 1870». Sempre agli anni Sessanta risale l'occasione mancata delle musiche di scena di Charles Gounod per *Les deux reines de France* (1865), pièce proibita dalla censura, di cui plausibilmente il compositore non giunse a realizzare le musiche: sull'argomento si rimanda a quanto scrive D'Amico, che adduce a testimonianza una lettera di Gounod a Ristori.²¹

I due decenni successivi sono presidiati da un solo titolo ciascuno, senza peraltro che sia stato ancora possibile individuare gli autori delle musiche in questione. Si tratta in particolare, da un lato, di una *Lucrezia Borgia* vittorughiana, composta probabilmente a metà degli anni Settanta, all'epoca del trionfale debutto londinese di questo titolo, il 20 ottobre 1873, seguito a sua volta dai successi non meno clamorosi del 1875 a Sydney e a New

17. Cfr. MBA, *Fondo Ristori, Documentazione musicale, Musiche di scena e per orchestra*, b. 62.

18. Cfr. *ivi*, bb. 64-68.

19. Cfr. T. VIZIANO, *La Ristori. Vita romanzesca di una primadonna dell'Ottocento*, San Miniato (Pi), La conchiglia di Santiago, 2013, p. 246.

20. Cfr. D'AMICO, *La musica di scena nel teatro di Adelaide Ristori*, cit., pp. 39-41.

21. *Ivi*, pp. 77-78.

York, quest'ultimo immortalato da una pubblicazione a stampa;²² dall'altro del *Macbeth*,²³ che dovrà invece necessariamente riferirsi alle recite inglesi, in lingua originale, del 1882-1883. Se è ingente, benché fortemente lacunoso (le parti orchestrali sono incomplete), il materiale conservatosi per il *Macbeth*, inclusa la *conductor's copy*, con indicazioni in inglese e in spagnolo (una parte di ottavino riporta una pecetta con indicato: «Marcha para el Macbet»),²⁴ affatto marginale sembra la presenza, nella cartella delle musiche di scena, del contributo per il dramma *Le mariage enfantin* (sopravvive un'unica parte, probabilmente per violino, non considerata nel lavoro di D'Amico), scritto da Scribe per Leontine Fay.²⁵

3. *Musiche appartenute ad Adelaide Ristori*

La seconda categoria corrisponde alle musiche possedute da Ristori, ma non immediatamente riferibili a un impiego scenico. Nel caso di questa raccolta, si pone immediatamente il problema della finalità di questo materiale. Si trattava di musiche che l'attrice utilizzava in privato, eventualmente anche per esecuzioni in una cerchia intima, oppure esse venivano in qualche modo eseguite in pubblico, in qualche spettacolo? In ogni caso, non si tratta di musiche di scena. La consuetudine coeva con la pratica musicale dilettantistica, incomparabile con gli usi odierni per diffusione ed entità, sarebbe già sufficiente a contestualizzare un impiego domestico o comunque privato di tale materiale. Sappiamo poi che Ristori aveva alle spalle studi musicali, per quanto plausibilmente non approfonditi. «Nelle cose più elementari venne istruita in un conservatorio di Viterbo», riferiva l'anonima *Biografia della tragica italiana Adelaide Ristori*, pubblicata su «L'arte» nel 1858.²⁶ La musica era indubbiamente sin da ragazza una grande passione, che l'attrice coltivò

22. Cfr. «The Sydney Morning Herald», LXXII, 5 August 1875, 11.611, p. 5; *Madame Adelaide Ristori. Lucretia Borgia, by Victor Hugo Adapted Expressed for the Illustrious Tragedienne, Madame Adelaide Ristori*, New York, Metropolitan Print, 1875.

23. MBA, *Fondo Ristori, Documentazione musicale, Musiche di scena e per orchestra*, b. 60.

24. Sul tema, oltre allo studio di D'AMICO, *La musica di scena nel teatro di Adelaide Ristori*, cit., pp. 61-65, cfr. anche T. VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una compagnia drammatica dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 240-247.

25. Cfr. «Allgemeine musikalische Zeitung», xxv, 21 Mai 1823.

26. «L'arte», VIII, 97, 1858. Ringrazio Roberto Cuppone per avermi segnalato questa e la successiva testimonianza. Sulla cautela con cui andrà interpretata, non necessariamente come istituto musicale, l'indicazione 'conservatorio', e in generale sulla formazione e le competenze musicali di Ristori, cfr., in questo stesso fascicolo, D. MINGOZZI, *Adelaide Ristori cantante*.

per tutta la vita. Kate Field scriveva in questi termini sull'«Harper's New Monthly Magazine» nel 1867:

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 on note of music from another, yet producing more effect and throwing more feeling into her canzoncine than many a trained artist. The old passion still remains, and Ristori will go to the piano and sing the Italian popular songs with admirable expression. 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, and so well as to have performed in public in the place of artists who failed to keep their engagements.²⁷

Nel fondo troviamo antologie di brani operistici, soprattutto verdiani, inclusi la Marcia e il Brindisi dal *Macbeth* e il duetto «Donna, chi sei» dal *Nabucco*, come anche un duetto dai *Masnadieri*, il *Quartetto* dal *Rigoletto*, un'aria dall'*Attila*, ma anche il duetto «Alaide, che miro in queste soglie» dalla *Straniera* di Bellini o la romanza «Nella fatal di Rimini» dalla *Lucrezia Borgia* di Donizetti.²⁸ Ci poi sono le sinfonie di diverse opere (*Beatrice di Tenda* di Bellini, *Fausta* di Donizetti, *Giovanna d'Arco* e *Stiffelio* di Verdi),²⁹ così come le parti dell'opere-retta *Les deux aveugles* di Offenbach,³⁰ di pezzi da *Les Huguenots* e dal *Pardon de Ploërmel* (cioè *Dinorah*) di Meyerbeer,³¹ dalla *Saffo* di Pacini e dal fortunato ballo *Bianchi e neri* di Giuseppe Rota con musica di Paolo Giorza,³² l'autore di parte delle musiche della *Maria Antonietta*³³ e *Bianchi e neri*. C'è anche un curioso accompagnamento melodrammatico per arpa, flauto, corno e fisarmonica per il *Lied vom Frauenherzen* di Heinrich Proch del 1842.³⁴

27. 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).

28. MBA, *Fondo Ristori, Documentazione musicale, Manoscritti musica da camera*, sc. 58.

29. Ivi, *Musiche di scena e per orchestra*, b. 62.

30. Ivi, b. 60. Offenbach aveva partecipato, suonando un assolo di violoncello, a una serata a beneficio di Anne Demerson, a Parigi, al Théâtre Français (cfr. VIZIANO, *La Ristori*, cit., p. 47).

31. MBA, *Fondo Ristori, Documentazione musicale, Musiche di scena e per orchestra*, b. 61.

32. Ibid.

33. La Ristori avrebbe in seguito incontrato Giorza nel 1875 a Sydney (cfr. VIZIANO, *La Ristori*, cit., pp. 336-339).

34. MBA, *Fondo Ristori, Documentazione musicale, Manoscritti musica da camera*, sc. 58.

4. *Musiche dedicate ad Adelaide Ristori*

Un capitolo di notevole interesse è costituito poi dalle musiche dedicate a Ristori. In questo ambito rientrano da un lato composizioni scritte senza avere in mente l'attrice: si tratta spesso di esemplari musica a stampa con dediche manoscritte a Ristori, a mo' d'omaggio. Ad esempio, dalla forte valenza risorgimentale, l'inno a stampa *France e Sardaigne*, poesia del conte di Fontenay, musica del conte Henri de Ruolz, con dedica manoscritta dell'autore a Ristori, datata maggio 1859;³⁵ oppure la raccolta di *Canti popolari* pubblicata per proprio conto da Federico Ricci a Venezia nel 1851, anch'essa riportante una dedica manoscritta a Ristori, firmata Annetta Bati e datata 8 aprile 1864.³⁶ Ci sono però anche oggetti di maggior interesse. Ad esempio titoli singoli come la cavatina *Fra le belle di tutte più bella*, «Scritta appositamente per madamigella A. Ristori [...] in Trieste», plausibilmente già sul cadere degli anni Trenta, da Federico Ricci.³⁷ Particolarmente interessante è la *Canzone della Frittola* da *Crispino e la comare* di Federico Ricci «Ridotta per la voce dell'incomparabile e carissima Ristori dal suo fervente ammiratore ed amico Federico Ricci», «Pietroburgo febbraio 1862».³⁸ Si tratta della partitura d'orchestra manoscritta autografa del pezzo, arrangiato per l'attrice, che Ricci aveva conosciuto a Trieste e poi frequentato a San Pietroburgo (al tempo in cui, lo si dice *en passant*, Verdi vi allestiva *La forza del destino*; il compositore, che è noto abbia ascoltato Ristori in quell'occasione,³⁹ lasciò la città il 9 febbraio 1862 e vi ritornò nell'autunno dello stesso anno).⁴⁰ Del tutto analogo, benché meno impegnativo, l'arrangiamento manoscritto di *Dormi, dormi bel bambino* per voce e pianoforte, sempre di Federico Ricci, «Adattato per la voce di A. Ristori».⁴¹ Segnaliamo in questa sede, viste l'eminenza dell'autore del fortunato *Canto degli italiani* su testo di Goffredo Mameli e la relativa autonomia del pezzo, anche quella che a rigore consiste in musica di scena (ed è pertanto già stata segnalata anche in quel contesto), cioè la «Romanza nel dramma Cuore e Arte composta per la signora Adelaide Ristori del Grillo, per pianoforte e voce» di Michele Novaro. L'archivio ne custodisce due copie, di cui una autografa.⁴²

35. Ivi, *Musica a stampa*, sc. 57.

36. Ibid.

37. Ibid.

38. Ivi, *Manoscritti musica da camera*, sc. 58.

39. Cfr. VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., p. 333.

40. Cfr. *Zeitafel*, a cura di V.C. OTTOMANO e A. GERHARD, in *Verdi Handbuch* (2001), a cura di A. G. e U. SCHWEIKERT, Stuttgart, Metzler-Bärenreiter, 2013, pp. xv-xlii: xxx.

41. Entrambi gli arrangiamenti in MBA, *Fondo Ristori, Documentazione musicale, Manoscritti musica da camera*, sc. 58.

42. Ivi, *Musiche di scena e per orchestra*, b. 61.

Vi è poi una pletora piuttosto notevole di musiche pubblicate di norma con dedica a stampa a Ristori. Una tipologia differente è rappresentata dalle dediche manoscritte di esemplari a stampa di musica non necessariamente composta per Ristori; un'altra ancora dalle dediche manoscritte di manoscritti di musica espressamente composta per Ristori. Di questo paesaggio frastagliato si dà qui un elenco affatto parziale, che si propone di render conto della natura e della varietà di una produzione di musica per pianoforte, voce e pianoforte, orchestra; in forma di danze, romanze, marce; musica manoscritta oppure edita in Europa e nelle due Americhe; composta da autori più spesso italiani, ma talora anche stranieri, come il tedesco-americano Edward Mack o l'olandese Hugo Tutein Nolthenius:

- *Marcha Ristori Grande Orquesta* di autore anonimo, di cui si custodiscono le parti strumentali.⁴³
- *La Ghirlanda, Sinfonica Mazurka per Grande Orchestra* di Giuseppe Giannetti, ridotta dall'autore per il pianoforte, manoscritta, con dedica autografa «All'insigne artista tragica la Signora Adelaide Ristori, Pola, 5 maggio 1877»; se ne custodisce anche la partitura orchestrale.⁴⁴
- *Ristori, Grande Valse per pianoforte* di Theodore Moelling, a stampa, pubblicato a Chicago presso Root & Cady, presente in due copie.⁴⁵
- *Ristori Gallop* per pianoforte di Edward Mack, a stampa, pubblicato a Philadelphia da Lee & Walker, presente in cinque copie.⁴⁶
- *Le Retour, polka per pianoforte* di Isidoro Conti, a stampa, pubblicata a Varsavia da J.V. Fleck & Co, presente in quattro copie.⁴⁷
- *Polka* per pianoforte di Antonio Boasio, manoscritta, con la dedica: «Espressamente scritta e dedicata alla celebre attrice drammatica Adelaide Ristori».⁴⁸
- *Riconoscenza, Introduzione e Polka* di Antonio Ghirardini, manoscritta, con dedica «Omaggio riverentissimo a sua Eccellenza la Signora Marchesa Adelaide Ristori Capranica del Grillo».⁴⁹
- *Ricordati di me, Mazurka* per pianoforte di Raffaele Paone, manoscritta.⁵⁰
- *Le désir, nocturne pour piano* di Giovanni Terranova, a stampa, pubblicato a Parigi da Choudens, presente in due copie.⁵¹

43. Ivi, *Manoscritti musica da camera*, sc. 58.

44. Ivi, *Musica a stampa*, sc. 57.

45. Ibid.

46. Ibid.

47. Ibid.

48. Ivi, *Manoscritti musica da camera*, sc. 58.

49. Ibid.

50. Ibid.

51. Ivi, *Musica a stampa*, sc. 57.

- *Mélodie hongroise* per pianoforte di Hugo Tutein Nolthenius, a stampa, pubblicata a Parigi da G. Hartmann.⁵²
- *Scherzo fantastico sopra due motivi di Verdi* per pianoforte di Elisa Badalini, manoscritto con dedica «Alla Celebre A. Ristori».⁵³
- *Del bello amatrice*, ode per canto e pianoforte, versi di Edoardo Solari, musica di Emanuele Solari, con dedica «Ad Adelaide Ristori del genio italiano manifestazione sublime», a stampa, pubblicata a Buenos Aires presso G. Kraft, presente in ben nove copie.⁵⁴
- *Il primo bacio. Stornello per voce e pianoforte* di Guglielmo Branca, manoscritto con dedica autografa datata Costantinopoli, 17 gennaio 1865.⁵⁵
- *Romanza «Noi leggevano un giorno per diletto»* per voce e pianoforte, da Dante, nel centenario dantesco, di Gaetano Magazzari, manoscritto autografo datato Firenze marzo 1865.⁵⁶
- *Bertha la folle, légende, romance dramatique* per voce e pianoforte di Esther Berenguer, manoscritta.⁵⁷
- Manoscritto con *Quattro melodie* di Luigi Pantaleoni.⁵⁸

5. *Musiche di 'Adelaide Ristori'*

Tra le composizioni dedicate ad Adelaide Ristori, ve ne sono due di... Adelaide Ristori. *Il sol che è tramontato* ed *Ei non è più*, entrambe melodie per voce e pianoforte.⁵⁹ Non sono tuttavia né una forma di eccentrica autocelebrazione né un fenomeno di sdoppiamento schizofrenico; più semplicemente, sono lavori della nipote omonima dell'attrice, proposti rispettivamente con le seguenti dediche: «Alla mia cara zia Adelaide Ristori del Grillo offro come pegno di affetto questo mio primo lavoro» e «A mia zia Adelaide Ristori Marchesa Capranica del Grillo». Figlia di Enrico Ristori, fratello terzogenito dell'attrice, e sorella di Emanuele, coniugata Jacuzio, Adelaide junior ha lasciato una traccia cospicua nella corrispondenza con la zia.⁶⁰ A lei andrà con ogni probabilità ri-

52. Ibid.

53. Ivi, *Manoscritti musica da camera*, sc. 58.

54. Ivi, *Musica a stampa*, sc. 57.

55. Ivi, *Manoscritti musica da camera*, sc. 58.

56. Ibid.

57. Ibid.

58. Ibid.

59. Ibid.

60. Ringrazio il personale del Museo Biblioteca dell'Attore e Livia Cavaglieri per le informazioni a riguardo.

ferito anche uno dei titoli più significativi della raccolta: l'Elegia per pianoforte *Una lagrima sulla tomba del re V.E. II*,⁶¹ pubblicata a Firenze presso Venturini con dedica a Sua Maestà Margherita di Savoia: pubblicazione misteriosa (non è stato possibile rinvenire alcuna notizia sulle circostanze di questo omaggio: l'unica certezza è la data di morte del sovrano, il 9 gennaio 1878, cui Ristori partecipò con una corona di fiori),⁶² assente nel catalogo SBN, parrebbe unicamente attestata dal *Fondo Ristori*. Opera di Adelaide Ristori (con ogni probabilità *junior*, senza peraltro che si possa del tutto escludere qualche velleità compositiva da parte della celebre zia), allarga in altre direzioni, la politica e il salotto, tutto sommato lontane dalle scene teatrali, l'azione non banale della musica nella vita di Ristori e della sua cerchia.

Come sarà stato facile intuire, le molteplici direzioni cui conduce il patrimonio di documenti musicali del *Fondo Adelaide Ristori* presso il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova meritano un approfondimento rispetto al quale il presente intervento si pone in funzione esclusivamente e necessariamente preliminare. Lo studio delle pratiche artistiche e sociali, private e professionali, sottese alla raccolta di musica manoscritta e a stampa di cui si è dato conto potrà plausibilmente fornire indicazioni significative sulla collocazione e il ruolo (non esattamente irrilevante) della musica nell'ambiente degli artisti dello spettacolo dal vivo e più in generale nella società italiana, borghese e aristocratica, nell'ultimo scorcio dell'Italia preunitaria e nei primi decenni dell'Unità. Un capitolo meritorio sicuramente di approfondimento per l'entità di un fenomeno di cui si sono perse in buona misura le tracce.

61. MBA, *Fondo Ristori, Documentazione musicale, Musica a stampa*, sc. 57.

62. Cfr. VIZIANO, *La Ristori*, cit., p. 355.

DAVIDE MINGOZZI

ADELAIDE RISTORI CANTANTE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

Tor-nò al-fin co-sì smor-ta al-la vi - ta per-ché l'em-pio l'a-ve-va tra-di - ta

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

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

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

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

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

19. Ivi, p. 49.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Tornando alla voce della Ristori, Pier Ambrogio Curti la descrisse come una «dolce vocina di soprano vellutata»,²⁷ il che ben si adattava forse alla grazia e raffinatezza di una dama di cui Curti si apprestava a tessere le lodi, ma che contrasta con quanto si evince dalle partiture. Anzi possiamo ipotizzare che si trattasse di una voce profonda che trovava nel centro medio-grave la zona di maggior risonanza; la non piena padronanza di una smalzata tecnica vocale le precludeva altresì la facilità nel registro acuto – non sfugga che tutte le composizioni scritte espressamente per la Ristori si assestano prima del cosiddetto 'passaggio' che per la voce di contralto si verifica intorno al M1/M1b nel quarto spazio del pentagramma. Del resto le carenze tecniche potevano essere ampiamente compensate dalla spiccata personalità attoriale della Ristori che costituiva senza alcun dubbio la parte preponderante delle sue esibizioni, anche musicali. Fu la stessa attrice a confidare a Carlo Balboni del 5 febbraio 1862 il lusinghiero apprezzamento ricevuto da Giuseppe Verdi sulle sue capacità interpretative nel canto: il Bussetano infatti ebbe modo di sentirla cantare a Mosca – Verdi si trovava in Russia per la sfortunata messinscena della *Forza del destino* a San Pietroburgo rinviata dopo la malattia della prima donna Emmy La Grua – e dichiarò *coram populo* che se la Ristori avesse avuto

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

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

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

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

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

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

29. Si tratta di una figlia di Enrico Ristori.

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

SAGGI

RENZO GUARDENTI

SU PIERRE-FRANÇOIS BIANCOLELLI DETTO
DOMINIQUE: LO STATO DELL'ARTE E UNA COMMEDIA
RAPPRESENTATA IN PROVINCIA

Il 18 aprile 1734, tra le cinque e le sei del pomeriggio,¹ Pierre-François Biancolelli, in arte Dominique, rese l'anima a Dio, afflitto da una «contraction de vessie»² ormai divenuta incurabile. Il «Mercure de France» annunciò in questi termini la sua scomparsa:

Le Théâtre Italien a fait une perte considerable en la personne de *Pierre-François Biancolelly*, mort le 18 Avril, âgé de 53 ans. Il étoit natif de Paris et fils du fameux Dominique Biancolelly, connu sous le nom d'*Arlequin* de l'ancien Théâtre Italien, mort très-regreté en 1688. L'Acteur qui vient de mourir, après avoir joué quelques années en Italie, revint en France et y joüa pendant quelque temps dans les Provinces et à l'Opera Comique, le Rôle d'*Arlequin* avec succès. Il fut reçû au Théâtre Italien en Octobre 1717. Cet Acteur jouïoit très-sensément et avoit une mémoire prodigieuse. Le Rôle de Trivelin masqué, étoit celui auquel il s'étoit le plus attaché, il le jouïoit avec toute l'intelligence possible et au gré du Public, qui le regrette fort. Il étoit Auteur de plusieurs Comédies jouées dans les Provinces et de plusieurs autres représentées

1. L'ora della morte di Biancolelli la si desume da una denuncia presentata al commissario Aubert dello Châtelet di Parigi il 26 maggio 1734 dall'attrice della Comédie Italienne Marie-Thérèse de Lalande, a seguito delle minacce e delle ingiurie ricevute da alcuni domestici. L'attrice, che aveva a lungo convissuto maritalmente con Pierre-François dandogli numerosi figli, si sbaglia però, sorprendentemente, sul giorno della scomparsa dell'attore, indicando nel verbale la domenica 2 maggio. Il 18 aprile quale data del decesso è confermato dall'atto di morte e dai sigilli apposti dallo stesso commissario Aubert il giorno della morte dell'attore, conservati presso le Archives Nationales di Parigi: cfr. A. JAL, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire. Errata et supplément pour tous les dictionnaires historiques d'après des documents authentiques inédits*, Paris, Plon, 1867, p. 217; É. CAMPARDON, *Les Comédiens du Roi de la Troupe Italienne pendant les deux derniers siècles. Documents inédits recueillis aux Archives Nationales*, Paris, Berger-Levrault, 1880, t. I, p. 275; H. LYONNET, *La Paroisse des Comédiens aux XVII^e et XVIII^e siècle*, «Bulletin de la Société de l'Histoire di Théâtre», febbraio-aprile 1908, pp. 131-132.

2. C. PARFAICT-F. PARFAICT-Q. GODIN D'ABGUERBE, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Lambert, 1756, to. I, p. 444.

avec succès à l'Hôtel de Bourgogne. Son dernier Ouvrage, qui est un des meilleurs, est une Traduction en Vers d'une ancienne Comédie Italienne intitulée, les *Quatre semblables*, dont on voit souvent les Representations avec plaisir. Tous ses ouvrages sont imprimez de même que ceux qu'il a faits en société avec les sieurs Riccoboni, Pere et Fils, et Romagnesi.³

Un anno dopo, nel 1735, Pierre-François Godard de Beauchamps, romanziere libertino, erudito e autore drammatico per la Comédie Italienne,⁴ dette alle stampe le *Recherchers sur les théâtres de France depuis l'année 1161 jusques à present*.⁵ Nel capitolo dedicato al Nouveau Théâtre Italien Beauchamps tracciò questo sintetico profilo dell'attore e drammaturgo:

Pierre Biancolelli, connu sous le nom de Dominique, faisant les rôles de Trivelin, reçû comédien italien le XI octobre 1717. Né à Paris vers l'année 1680, mort à Paris au mois d'avril 1734 âgé d'environ 53 ans.

Il étoit fils du fameux Dominique *Biancolelli*, connu sous le nom d'Arlequin, après avoir été chef de troupe en province, & avoir joué plusieurs années les rôles d'Arlequin aux foires S. Germain & S. Laurent, S.A.R. le fit recevoir dans sa troupe.

Il n'est pas aisé de donner une liste exacte de ses pièces de théâtre; il en a fait plusieurs en province qui n'ont point été imprimées, d'autres pour le théâtre de la foire, & plusieurs pour le théâtre italien, seul, ou en société avec Legrand, Lelio pere, Lelio fils & Romagnesi; je tâcherai de les distinguer toutes par ordre de dates, en commençant par celles qu'il a composées depuis sa réception à la comédie italienne.⁶

Beauchamps prosegue redigendo una lista di cinquantanove titoli,⁷ chiaramente incompleta rispetto all'ottantina di pièces oggi conosciute, ma sicuramente rappresentativa della parabola drammaturgica di Biancolelli, così come

3. «Mercure de France», aprile 1734, p. 761. Cfr. anche A. DE LÉRIS, *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres*, Paris, Jombert, 1763, pp. 559-560, che in parte riprende la nota del «Mercure de France».

4. Godard de Beauchamps compose dieci commedie per gli Italiens tra il 1721 e il 1731: *Le parvenu, ou le mariage rompu* (1721), *La soubrette* (1721), *Arlequin amoureux par enchantement* (1723), *Le jaloux* (1723), *Le portrait* (1727), *Les effets du dépit* (1727), *Les amants réunis* (1727), *Le bracelet* (1727), *La mère rivale* (1729), *La fausse inconstance* (1731): cfr. F. PARFAICT-C. PARFAICT, *Dictionnaire des Théâtres de Paris* [...], Paris, Lambert, 1756, t. I, pp. 395-396, ma soprattutto si veda, per maggiori dettagli sulle singole pièces e sulla loro ricezione, E. DE LUCA, *Il repertorio della Comédie-Italienne di Parigi (1716-1762) / Le Répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)*, Paris, IRPMF, 2011: <https://api.nakala.fr/data/11280%2Fd28df67b/d7300be2848911f9e68c934cf26b6c0f55391ab1> (ultimo accesso: 21 ottobre 2024).

5. P.-F. GODARD DE BEAUCHAMPS, *Recherchers sur les théâtres de France depuis l'année onze cens soixante-un jusques à present*, Paris, Prault père, 1735, 3 voll.

6. Ivi, vol. III, p. 279.

7. Cfr. ivi, pp. 280-289.

efficace, pur nella scarna e laconica formulazione, appare la nota biografica appena citata, che fa il paio con quanto riportato dal cronista del «*Mercur de France*».

Molti anni più tardi, quasi alle soglie della Rivoluzione Francese, Antoine d'Origny, nelle sue *Annales du Théâtre Italien*, tracciò questo profilo di Dominique:

Il nacquit à Paris en 1691 [sic], & fut élevé au Collège des Jésuites. Ses études étoient à peine finies, lorsque *Pascariel* l'engagea dans une troupe qui couroit les Provinces. *Dominique*, (car on l'a toujours connu sous ce nom) le suivit à Toulouse où il débuta avec succès par le rôle d'*Arlequin*. Il épousa à Montpellier la fille de *Pascariel*, dont il étoit depuis longtems amoureux, & alla jouer avec elle dans les principales villes d'Italie. En 1709, il repassa en France, s'attacha l'année suivante à l'Opéra comique, le quitta pour briller à Marseille & à Avignon; & y rentra en 1717; mais le 12 octobre de la même année, il parut sur le Théâtre Italien, représentant *Pierrot* dans la Comédie qui a pour titre: *la Force du naturel*. Dans la suite, convaincu que le caractère de *Pierrot* ne lui convenoit pas, il adopta celui de *Trivelin*, & remplit toujours depuis ce personnage d'une manière distinguée.

Jamais on ne le vit perdre l'occasion d'être utile à sa société; il se chargeoit au besoin des rôles les plus étrangers à son emploi, & il y mettoit autant de finesse que de grâces. Laborieux et infatigable, lorsqu'il n'occupoit pas la Scene, on pouvoit être sûr qu'il travailloit pour elle. En moins de seize ans, il composa cinquante-cinq Pieces, dont quatorze à lui seul, & les autres avec *le Grand, Riccoboni pere & fils, & Romagnési*.⁸

Al di là di qualche imprecisione rintracciabile nei brani appena citati, queste testimonianze definiscono la parabola artistica di Dominique attraverso i suoi snodi essenziali: la discendenza dal grande Arlecchino seicentesco, le tournées nella provincia francese, l'attività di attore e drammaturgo. Siamo quindi di fronte a una personalità artistica particolarmente sfaccettata e complessa. Basti pensare al ruolo svolto da Biancolelli in qualità di drammaturgo nei primi trenta anni del Settecento, capace di rispondere efficacemente alle richieste e alle necessità dei differenti contesti produttivi in cui si trovò a operare, dal circuito teatrale della provincia ai teatrini delle fiere di Saint-Germain e di Saint-Laurent, per approdare poi alla seconda Comédie Italienne, dove ebbe modo di distinguersi anche per le eccellenti qualità di parodista⁹ e per la capacità di mettere a punto una drammaturgia collettiva, una vera e propria

8. A. D'ORIGNY, *Annales du Théâtre Italien depuis son origine jusqu'à ce jour*, Paris, Veuve Duchesne, 1788, to. 1, pp. 135-136.

9. Biancolelli compose una ventina di parodie, il cui vertice è sicuramente rappresentato da *Agnès de Chaillot*, andata in scena all'Hôtel de Bourgogne il 24 luglio 1723, parodia di *Inès de Castro* di Antoine Houdar de la Motte.

produzione ‘di compagnia’, grazie alla collaborazione con Luigi Riccoboni e suo figlio François, con Jean-Antoine Romagnesi, e con autori come Louis Fuzelier, Marc-Antoine Legrand e Saint-Yon,¹⁰ cimentandosi – oltre alle parodie, che costituiscono senza dubbio la produzione drammaturgica più pregevole – nella maggior parte delle tipologie del repertorio comico del primo Settecento francese: commedie in prosa, in versi, *vaudevilles* e *divertissements*, prologhi, *parades*, *tragédies burlesques*, *opéra-comiques en vaudevilles*. E ancora, di Dominique si ricordano la sua formazione presso il Collegio dei Gesuiti,¹¹ una sua traduzione delle *Odi* di Orazio,¹² nonché gli esordi come attore presso la compagnia del Principe di Soissons,¹³ uno dei primi esempi di *théâtre de société* del Settecento.¹⁴

Se guardiamo all’insieme della sua produzione drammaturgica non possiamo non riconoscere in Pierre-François Biancolelli un uomo di teatro particolarmente accorto, fin dai tempi in cui percorreva la provincia francese con la compagnia dello Scaramuccia Giuseppe Tortoriti, perfettamente consapevole del fatto che la sua duplice funzione di attore e di drammaturgo non poteva prescindere da una strategia editoriale finalizzata alla diffusione della propria opera e alla fidelizzazione del pubblico incontrato di volta in volta nel suo lungo peregrinare in provincia, prolungando l’eco delle sue commedie oltre le tavole del palcoscenico per il tramite della pagina scritta. Significativa la pubblicazione di singole commedie rappresentate nelle città toccate dalle varie tournées, sulle quali ritorneremo, e ancor più rilevante appare l’operazione intrapresa all’inizio degli anni Dieci del Settecento, quando Dominique dette alle stampe il *Nouveau Théâtre Italien*,¹⁵ di cui è in corso un’edizione

10. Per il dettaglio delle pièces composte da Biancolelli per la Comédie-Italienne si veda DE LUCA, *Il repertorio della Comédie-Italienne di Parigi (1716-1762)*, cit.

11. Cfr. C. PARFAICT-F. PARFAICT-Q. GODIN D’ABGUERBE, *Dictionnaire des Théâtres de Paris*, cit., t. I, p. 440.

12. Cfr. É. CAMPARDON, *Les Comédiens du Roi de la Troupe Italienne*, Paris, Berger-Levrault, cit., vol. I, p. 67 e A. ZAPPERI, *Biancolelli, Pietro Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1968, vol. 10, p. 238.

13. Cfr. F. PARFAICT-C. PARFAICT, *Mémoires pour servir à l’histoire des spectacles de la Foire par un acteur forain*, Paris, Briasson, 1743, t. I, p. 79.

14. Sui teatri di società nella Francia del Settecento si vedano in particolare *Les Théâtres de société au XVIII^e siècle*, a cura di M.-E. PLAGNOL-DIEVAL e D. QUÉRO, «Études sur le XVIII^e siècle», xxiii, 2005 e, per una più ampia ricognizione bibliografica, M.-E. PLAGNOL-DIEVAL, *Ouverture. Recherche et théâtre de société. Définitions, enjeux, postérité*, in *Espaces des théâtres de société. Définitions, enjeux, postérité*, a cura di V. PONZETTO e J. RUIMI, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2020, pp. 29-40.

15. *Nouveau Théâtre Italien, contenant, ‘Le Prince Généreux, ou Le Triomphe de l’Amour’. ‘La Femme Fidelle, ou les apparences trompeuses’. ‘Arlequin Gentilhomme par hazard’. Comédies Mises au Théâtre, par Monsieur Dominique Biancolelli [sic!]*, Paris, Jacques Édouard, 1712. Ricordo anche che nel 1713 Biancolelli dette alle stampe una nuova edizione della raccolta, contenente, oltre

critica a cura di chi scrive. A partire da queste considerazioni, Pierre-François Biancolelli è stato senza ombra di dubbio uno dei maggiori protagonisti della scena parigina dell'inizio del XVIII secolo, in grado di esercitare sulla vita della seconda Comédie Italienne un peso probabilmente pari, se non addirittura superiore, a quello di Luigi Riccoboni grazie alla perfetta conoscenza del panorama teatrale di quegli anni, al punto di diventare, dopo il ritiro del capocomico modenese dalle scene nel 1729, esponente di spicco di quello che Claudio Meldolesi ha molto opportunamente definito come il «direttorio dei figli»¹⁶ insieme a François Riccoboni¹⁷ e Jean-Antoine Romagnesi.¹⁸

E tuttavia, nonostante la cospicua produzione drammaturgica e la costante presenza nei teatri parigini per almeno un quarto di secolo, di Dominique non sappiamo poi molto. Gli unici contributi in qualche misura organici a lui dedicati sono quelli di Margherita Orsino, risalenti ormai agli anni Novanta del Novecento, a cominciare da una tesi dottorale che ripercorre la biografia artistica di Biancolelli alla luce della vita teatrale del periodo soffermandosi sulla sua produzione drammaturgica, analizzata secondo un'ottica essenzialmente letteraria, finalizzata a metterne in luce le tematiche ricorrenti, i meccanismi parodici, le tipologie dei personaggi e le differenti declinazioni del comico.¹⁹ E ancora, due occorrenze più specifiche, la prima sull'attività di Biancolelli nei teatrini delle fiere di Saint-Germain e di Saint-Laurent,²⁰ l'altra sullo sviluppo delle arie d'opera nelle parodie liriche del primo Settecento,

alle commedie citate, anche *L'École Galante, ou l'art d'aimer: Nouveau Théâtre Italien, composé par Monsieur Dominique Biancolelli [sic!]*, Anvers, François Huissens, 1713.

16. C. MELDOLESI, *Il teatro dell'arte di piacere. Esperienze italiane nel Settecento francese*, «Teatro e storia», III, 1988, 1, p. 82.

17. Su François Riccoboni si veda il fondamentale volume di E. DE LUCA, «Un uomo di qualche talento». *François Antoine Valentin Riccoboni (1707-1772): vita, attività teatrale, poetica di un attore-autore nell'Europa dei Lumi*, Roma-Pisa, Serra, 2015.

18. Su Jean-Antoine Romagnesi si vedano in particolare C. VINTI, *Jean-Antoine Romagnesi al «Théâtre Italien». Gli esordi drammatici*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1988 e G. FABBRICINO TRIVELLINI, *Il teatro di Jean-Antoine Romagnesi. Testi inediti ed esame linguistico*, Napoli, Liguori, 1998; utili, disseminati riscontri in *L'Apothéose d'Arlequin. La Comédie-Italienne de Paris: un théâtre de l'expérimentation dramatique au XVIII^e siècle*, a cura di E. DE LUCA e A. FABIANO, Paris, Sorbonne Université Presses, 2023, passim.

19. M. ORSINO, *Pierre-François Biancolelli dit Dominique-le-fils (1680-1734)*, Tesi di dottorato in Francesistica, Torino, Università degli Studi di Torino, 1993.

20. M. ORSINO, *Errances d'Arlequin: Pierre-François Biancolelli aux théâtres de la foire entre 1708 et 1717*, in *La Commedia dell'Arte, le théâtre forain et les spectacles de plein air en Europe, XVI^e-XVIII^e siècles*. Atti del convegno (Paris-Artenay, 27-30 settembre 1995), a cura di I. MAMCZARZ, Paris, Klincksieck, 1998, pp. 115-127.

cui contribuì lo stesso Dominique.²¹ Prescindendo dai lavori di Margherita Orsino – certamente importanti, e non solo in quanto primo organico inquadramento dell'opera di Dominique *fils*, ma anche, e forse soprattutto, per le questioni lasciate in sospeso o addirittura in larga parte ignorate – la presenza di Biancolelli nella storiografia è frammentata in una nutrita serie di studi sul teatro di area franco-italiana tra XVII e XVIII secolo. Studi generalisti e ormai remoti, ma pur sempre utili, come quelli di Jean-Émile Gueullette,²² Max Fuchs,²³ Xavier de Courville,²⁴ Gustave Attinger,²⁵ e contributi più recenti, in grado far emergere, anche in virtù di una maggiore consapevolezza metodologica, l'articolazione e la complessità del teatro francese del primo Settecento. Studi ora dedicati a forme drammaturgico-spettacolari che hanno visto all'opera *anche* Pierre-François, come nel caso della pubblicazione in edizione moderna di commedie rappresentate in provincia quali *La Promenade des Terreaux*²⁶ e *Les Salinières ou les Promenades de Bordeaux*,²⁷ dei lavori

21. M. ORSINO, *Les airs d'opéra dans les parodies lyriques au début du XVIII^e siècle: évolution d'une série*, in *Séries parodiques au siècle des Lumières*, a cura di S. MENMANT e D. QUÉRO, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, pp. 151-165.

22. T.-S. GUEULLETTE, *Notes et souvenirs sur le Théâtre Italien au XVIII^e siècle*, a cura di J.-E. GUEULLETTE, Paris, Droz, 1938 (Genève, Slatkine Reprints, 1976).

23. M. FUCHS, *La vie théâtrale en province au XVIII^e siècle*, Paris, Droz, 1933 e *Lexique des troupes des comédiens au XVIII^e siècle*, Paris, Droz, 1944. I due saggi sono stati ristampati in un unico volume da Slatkine Reprints nel 1976.

24. X. DE COURVILLE, *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII^e siècle. Luigi Riccoboni dit Lelio*, to. II. 1716-1731. *L'expérience française*, Paris, Droz, 1945.

25. G. ATTINGER, *L'esprit de la Commedia dell'Arte dans le théâtre français*, Paris-Neuchâtel, Librairie Théâtrale-Éd. de la Baconnière, 1950 (Genève, Slatkine Reprints, 1981).

26. P.-F. BIANCOLELLI, *La Promenade des Terreaux de Lyon*, a cura di G. COUTON, M. PRUNER e J. RITTAUD-HUTINET, Lyon, Centre d'Études et de Recherches Théâtrales-Université de Lyon II, 1977. Il manoscritto della commedia è conservato presso la Bibliothèque Municipale de Bordeaux (Coste 1066). La commedia fu rappresentata a Lione nel 1712.

27. La pièce, contenuta nel ms. *Fonds Français 9331. Théâtre inédit de Dominique Biancolelli* della Bibliothèque Nationale de France (Département des Manuscrits), è stata pubblicata da C. MAZOUER, *Pierre-François Biancolelli dit Dominique-le-Fils: 'Les Salinières ou la Promenade des Fossés' (Bordeaux, 1713). Texte inédit présenté et publié*, in *La Littérature Régionale en Langue d'Oc et en Français à Bordeaux et dans la Gironde*. Atti del convegno CECAES (Bordeaux, 21-22 ottobre 1988), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1989, pp. 115-161 (ora in MAZOUER, *Le théâtre d'Arlequin. Comédies et comédiens italiens en France au XVII^e siècle*, Fasano, Schena-Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, pp. 309-366). La commedia fu rappresentata nella sala dell'Opéra di Bordeaux il 30 giugno 1713.

di Françoise Rubellin,²⁸ Judith Le Blanc,²⁹ Jeanne-Marie Hostiou,³⁰ Pauline Beaucé,³¹ ora a figure con cui Dominique ha strettamente collaborato, come François Riccoboni,³² oppure finalizzati a ricostruire attraverso sedimentazioni successive i tortuosi percorsi della sua attività in provincia.³³ O ancora la parabola artistica di Biancolelli figlio viene affrontata quale elemento costitutivo di un più ampio contesto produttivo, come nel caso della tesi dottorale di Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva³⁴ dedicata alle origini italiane della spettacolarità *foraine* del primo Settecento, al momento uno dei lavori meglio documentati sui teatri delle fiere di Saint-Germain e Saint-Laurent.

Questa breve rassegna si limita ovviamente ai contributi di maggior rilievo e non esaurisce la parcellizzazione delle occorrenze riferibili a vario titolo a Dominique *films*, ma credo che queste sintetiche note abbiano sufficientemente messo in luce quella complessità evocata nelle pagine precedenti, una complessità che fa di Pierre-François una delle figure di spicco della scena comica primo settecentesca ancora in larga parte da indagare nelle sue differenti articolazioni: l'analisi della sua cospicua ed eterogenea produzione drammaturgica in relazione al suo profilo di attore, la sua presenza nel contesto del teatro *forain* dove riunì le funzioni di attore e drammaturgo a quelle di capocomico e impresario e, non ultima, l'esperienza in provincia, strettamente connessa a un'attenta e non causale strategia editoriale.

28. Cfr. F. RUBELLIN, *Trivelin, de l'Ancien Théâtre Italien à Marivaux: interaction du rôle, de l'acteur et de l'auteur*, «Coulisses. Revue de Théâtre», Octobre 2006, n. 34, pp. 150-173; *Théâtre de la Foire. Anthologie de pièces inédites 1712-1736*, a cura di F. RUBELLIN, Montpellier, Édition Espace 34, 2005.

29. J. LE BLANC, *Avatar d'opéra. Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

30. J.-M. HOSTIOU, *Les Miroirs de Thalie. Le théâtre sur le théâtre et la Comédie-Française*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

31. P. BEAUCÉ, *Parodies d'opéra au siècle des Lumières. Évolution d'un genre comique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

32. Cfr. DE LUCA, «Un uomo di qualche talento», cit.

33. Cfr. in part. R. GUARDENTI, *Per le vie della provincia: i comici italiani e 'La vengeance de Colombine' di Nicolas Barbier*, «Biblioteca teatrale», n.s., xxv, 1992, pp. 1-36; E. DE LUCA, *La circulation des acteurs italiens et des genres dramatiques dans la première moitié du XVIII^e siècle*, in *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique. Approches comparées (1669-2010)*, a cura di S. CHAOUICHE, D. HERLIN e S. SERRE, Paris, École des chartes, 2012, pp. 241-249; A. SAKHNOVSKAIA-PANKEEVA, *De l'ancienne troupe de la Comédie-Italienne à la nouvelle: une parenthèse provinciale et foraine*, in *L'Apothéose d'Arlequin*, cit., pp. 17-33.

34. A. SAKHNOVSKAIA-PANKEEVA, *La Naissance des théâtres de la Foire: influence des Italiens et constitution d'un répertoire*, Nantes, Université de Nantes, U.F.R. Lettres et Langues, École doctorale Sociétés, Cultures, Échanges, 2013.

Quest'ultimo aspetto riveste un particolare motivo di interesse. Nonostante la frammentarietà e la discontinuità delle fonti è possibile conoscere nelle sue linee principali l'attività di Biancolelli nella provincia francese: non starò a ripercorrerla puntualmente e rinvio, pertanto, ai contributi precedentemente citati,³⁵ ricordando soltanto che nel 1701 durante una tournée a Tolosa il ventunenne Dominique fu ingaggiato come Arlecchino da Giuseppe Tortoriti, di cui sposò la figlia Jeanne-Jacquette. Pierre-François continuò la sua carriera di *comédien de campagne* almeno fino al 1714, dapprima insieme a Tortoriti – che lo aveva associato al privilegio reale che gli consentiva di recitare lontano da Parigi –³⁶ e poi in progresso di tempo con una propria troupe, toccando piccoli e grandi centri, tra cui Lione, Digione, Marsiglia, Bordeaux, Bayonne, Nancy, Lille, Rennes, non senza un'incursione nelle principali città del Nord Italia, come riportano i fratelli Parfaict: Venezia, Milano, Parma, Mantova, Genova.³⁷

Durante questo intenso girovagare, inframezzato dal 1708 e al 1717, com'è noto, da ripetute stagioni nei teatrini di Saint-Germain e Saint-Laurent, Dominique ebbe modo di temprarsi sperimentando le durezze della vita nomade, segnata dalla necessità di confrontarsi con i diversi contesti produttivi delle città toccate dalle tournées, adattandosi di volta in volta ai gusti del pubblico locale allo scopo di attrarre e forse anche fidelizzare il maggior numero possibile di spettatori. Certamente gli fu di conforto e insegnamento l'esperienza maturata dal suocero Giuseppe Tortoriti tra il 1697, anno della soppressione della prima Comédie Italienne per volere di Luigi XIV,³⁸ e il suo arrivo in compagnia nel 1701. Quattro anni in cui Tortoriti aveva saputo abilmente riconvertirsi, passando dalla stanzialità della compagnia dell'Ancien Théâtre Italien alle incertezze del nomadismo attorico, recuperando modalità di produzione spettacolare quasi certamente praticate prima del suo arrivo nella capitale francese. Il giovane attore trasse sicuramente giovamento dall'esempio del vecchio capocomico, ma con ogni probabilità gli furono più utili gli anni della sua formazione presso i gesuiti, dove aveva acquisito una solida cultura classica che gli avrebbe consentito, negli anni a venire, di pensare al teatro non solo in termini di composizione drammaturgica per rispondere alle contingenti necessità di compagnia con la costituzione di un adeguato repertorio comico, ma anche di pensare al

35. Cfr. supra, nota 33.

36. La notizia la si ricava dal contratto di matrimonio tra Pierre-François Biancolelli e Jeanne Jacqueline Tortoriti, citato in J. RITTAUD-HUTINET, *Les comédiens italiens pendant l'exile*, in BIANCOLELLI, *La Promenade des Terreaux de Lyon*, cit., p. 14.

37. C. PARFAICT-F. PARFAICT-Q. GODIN D'ABGUERBE, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, cit., to. I, p. 440.

38. Sulla vicenda si veda R. GUARDENTI, *Gli italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, iconografia, pratica scenica*, Roma, Bulzoni, 1990, vol. I, pp. 25-27.

teatro in forma di libro: scrivere, non solo per le esigenze delle scena, ma scrivere per pubblicare. E veniamo quindi alle commedie pubblicate in provincia.

Tre anni dopo l'ingresso nella compagnia di Tortoriti Dominique dette alle stampe a Nancy presso lo stampatore Paul Barbier *La fête galante* —³⁹ una *comédie-ballet* in versi liberi con musiche di Jean Regnault e balletti di Claude-Marc Magny,⁴⁰ alla quale parteciparono alcuni membri della corte di Leopoldo I di Lorena —⁴¹ e *Les Amours d'Arlequin*,⁴² entrambe rappresentate a Luneville il 4 novembre 1704. Negli anni successivi seguirono *La Promenade de Rennes ou La Motte à Madame*,⁴³ *Arlequin Gentilhomme par hazard*,⁴⁴ *La femme fidèle ou les apparences trompeuses*,⁴⁵ *L'École Galante, ou l'art d'aimer*,⁴⁶ *Les Amans esclaves*,⁴⁷ *La fausse belle-mère*,⁴⁸ *Le Procès des comédiens français et italiens*.⁴⁹ E si segnala anche la pubblicazione dell'*opéra-comique* *La Foire galante ou le mariage d'Arlequin*,⁵⁰ parodia dell'*Europe galante* di La Motte e Campra, rappresentata alla Foire Saint-Laurent il 25 luglio 1710.

Non è dato sapere se l'attività editoriale di Biancolelli abbia incontrato il favore di Giuseppe Tortoriti: non si può però fare a meno di notare che tra la pubblicazione delle commedie rappresentate a Nancy e *La Promenade de Rennes* passarono cinque anni. Un vuoto probabilmente eloquente, specie se pensiamo che l'attore messinese a capo dei reduci dell'Ancien Théâtre Italien era, come sottolinea Claudio Meldolesi, «un capocomico all'antica [...] i cui ordini "onesti" non potevano essere discussi»,⁵¹ e soprattutto se ricordiamo che Tortoriti — insieme alla moglie Angelica Toscano, ad Angelo e Giovan Battista Costantini e a Giuseppe Geratoni — nel 1694 si era duramente opposto alla pubblicazio-

39. BIANCOLELLI, *La Fête galante*, Nancy, Barbier, 1704.

40. Per un sintetico quadro sulle attività musicali alla corte lorenesa nel Settecento cfr. R. DEPOUTOT, *Musique à la cour du duc Léopold: cosmopolitisme et prédominance de l'influence française*, in *Échanges, passages et transferts à la cour du duc Léopold (1698-1729)*, a cura di A. MOTTA, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017, pp. 251-268.

41. Cfr. ORSINO, *Pierre-François Biancolelli dit Dominique-le-fils (1680-1734)*, cit., p. 21

42. P.-F. BIANCOLELLI, *Les Amours d'Arlequin*, Nancy, Barbier, 1704.

43. P.-F. BIANCOLELLI, *La Promenade de Rennes ou La Motte à Madame*, Rennes, Jean-Baptiste Hovius, 1709.

44. P.-F. BIANCOLELLI, *Arlequin Gentilhomme par hazard*, Lyon, Briasson, 1709.

45. P.-F. BIANCOLELLI, *La femme fidèle ou les apparences trompeuses*, Lyon, Briasson, 1710.

46. P.-F. BIANCOLELLI, *L'École Galante, ou l'art d'aimer*, Paris, C. et J. Bauche, 1711.

47. P.-F. BIANCOLELLI, *Les Amans esclaves*, Lyon, César Chappuis, 1711.

48. P.-F. BIANCOLELLI, *La fausse belle-mère*, Toulouse, G. Henault, 1712.

49. P.-F. BIANCOLELLI, *Le Procès des comédiens français et italiens, comédie en un acte en vers*, Grenoble, André Faure, 1713.

50. P.-F. BIANCOLELLI, *La Foire galante, ou le mariage d'Arlequin*, s.i.t. Su *La Foire galante*, cfr. M. ORSINO, *Errances d'Arlequin*, cit., p. 122.

51. C. MELDOLESI, *Il teatro dell'arte di piacere. Esperienze italiane nel Settecento francese*, cit., p. 75.

ne del *Théâtre Italien* dell'Arlecchino Evaristo Gherardi, reo di aver dato alle stampe per puro profitto personale il repertorio della compagnia, considerato un inalienabile bene collettivo.⁵² La ripresa della pubblicazione delle commedie, ben otto nell'arco di cinque anni tra il 1709 e il 1713, può essere dunque il segno di una piena autonomia da parte di Dominique che culminerà con le già citate edizioni del *Nouveau Théâtre Italien* del 1712 e 1713, che raccolgono alcune delle commedie edite singolarmente.⁵³ In termini complessivi, queste commedie non possono essere considerate come un corpus omogeneo, eccezion fatta per quelle del *Nouveau Théâtre Italien* verosimilmente composte nel tentativo, da parte di Dominique, da un lato di nobilitare il proprio mestiere al fine di farsi riconoscere quale esponente di una drammaturgia comica di livello, dall'altro di creare le condizioni, anche per il tramite della stampa delle proprie commedie, per il ristabilimento di una compagnia italiana a Parigi.⁵⁴

Tra le pièces di questi anni, spicca in particolar modo *La Promenade de Rennes ou La Motte à Madame* del 1709, «représentée à Rennes par la Troupe des Comédiens Italiens, & mise au Théâtre par le Sieur DOMINIQUE BIANCOLELLY», come recita il frontespizio dell'edizione stampata presso Jean-Baptiste Hovius: erroneamente segnalata come «introuvable» da Margherita Orsino,⁵⁵ il volumetto in sedicesimo è in realtà conservato a Parigi presso la Bibliothèque de l'Arsenal. Pierre-François Biancolelli dedicò *La Promenade de Rennes* a Pierre de Brillhac,⁵⁶ signore di Nouzières e visconte di Gençay, primo presidente del Parlamento della Bretagna:

N'est-ce pas un coup d'étourdy,
 Que de vous dédier les essais de ma veine?
 J'ai tort, & je suis trop hardy,
 Mais la réflexion est vaine,
 Quand on forme un dessein, il doit estre suivy.
 Je sçais qu'un pareil don n'est qu'une bagatelle,
 Mais que voulés vous, MONSEIGNEUR,
 Que donne un Arlequin qui s'érige en Auteur,
 Il ne peut vous offrir qu'une pièce nouvelle,
 Daignés donc accorder à mes foibles écrits
 Votre favorable suffrage,
 Pourvû que vous vouliez protéger mon ouvrage

52. Per una sintesi della vicenda cfr. GUARDENTI, *Gli italiani a Parigi*, cit., vol. I, pp. 22-24.

53. Cfr. supra, nota 15.

54. Cfr. MAZOUER, *Pierre-François Biancolelli dit Dominique-le-Fils*, cit., pp. 118-120.

55. ORSINO, *Pierre-François Biancolelli dit Dominique-le-fils (1680-1734)*, cit., p. 103, n. 13.

56. Cfr. F. SAULNIER, *Le Parlement de Bretagne, 1554-1790* (1909), Mayenne, Imprimerie de la Manutention, 1991², vol. I, pp. 173-175.

Vous en augmenterez le merite & le prix.

MONSEIGNEUR,

DE VÔTRE GRANDEUR

Le très-humble & très-
obéissant Serviteur,

DOMINIQUE.⁵⁷

La «bagatelle» di cui parla Biancolelli è un atto unico in prosa e in versi, composto da undici scene.

L'elenco degli attori consente di determinare la consistenza della compagnia di Biancolelli: nove attori portano in scena undici personaggi,⁵⁸ dal momento che il poeta Monsieur Pindaret è interpretato da Arlecchino, mentre il personaggio del Suisse è appannaggio dell'attore che ricopre la parte di Scaramuccia. La scena è a Rennes «*sur la Motte*»,⁵⁹ una collinetta in origine destinata a infrastrutture militari, convertita in passeggiata alla moda alla metà del Seicento e denominata «la Motte à Madame l'Abbesse», vista la vicinanza con l'abbazia di Saint-Georges.⁶⁰

La commedia si struttura secondo una modalità drammaturgico-spettacolare già ampiamente sperimentata dalla compagnia dell'Ancien Théâtre Italien, quella della rivista: una carrellata di personaggi spesso impegnati in una satira di costume sviluppatasi a partire da un tenue motivo conduttore. Qui, nella *Promenade*, l'elemento che tiene uniti i vari momenti della pièce è l'ambiente che fa da cornice all'azione, la passeggiata alla moda della Motte à Madame, luogo di seduzione e di convegni amorosi. Lì Pierrot fa una serenata a tutte le frequentatrici della Motte celebrando le proprie virtù (*Scène première*); Arlecchino e Scaramuccia prendono in giro Pierrot, dopo che lo hanno sentito vantarsi delle proprie qualità (*Scène II*); Marianne e Isabelle mettono in ridicolo mariti cornuti per interesse e giovani corteggiatori ubriaconi, per poi prodursi in una *captatio benevolentiae* nei confronti del pubblico locale celebrando la città di Rennes e i suoi abitanti quali irresistibili seduttori (*Scène III*); Colombine illustra a Isabelle e Mariane il decalogo degli atteggiamenti che una donna deve assumere se vuole fare conquiste mentre passeggia sulla Motte (*Scène IV*); le tre

57. BIANCOLELLI, *La Promenade de Rennes*, cit., p. 1.

58. «ACTEURS. / LE DOCTEUR, Medecin / ISABELLE, MARIANNE Amies / COLOMBINE, Intrigante / LEANDRE, Amant de Marianne / PIERROT, Valet du Docteur / SCARAMOUCHE Intrigant / Mr. PINDARET, Poète ARLEQUIN / UN SUISSÉ, SCARAMOUCHE / NIGAUDIN, Paysan» (BIANCOLELLI, *La Promenade de Rennes*, cit., p. 2).

59. Ibid.

60. Cfr. L. Decombe, *Les comédiens italiens au XVIIIe siècle*, «Bulletin et mémoires de la Société archéologique du département d'Ille-et-Vilaine», xxix, 1900, p. 300.

donne conversano con uno svizzero (Le Suisse) dalla parlata ridicola, giunto sulla Motte per vendicarsi della sua amante che non si è presentata a un appuntamento dopo che gli ha spillato un bel po' di quattrini (*Scène v*); Arlecchino e Colombina discutono sulle abitudini amorose dell'epoca, poi Arlecchino chiede a Colombina di sposarlo, ma lei rifiuta poiché il matrimonio è la tomba dell'amore (*Scène vi*); il Dottore celebra la raffinatezza e l'amore per il teatro degli abitanti di Rennes, rimproverando Pierrot per i suoi *nonsense* (*Scène vii*); Léandre, Marianne, Isabelle e Colombine si accingono a passare la notte sulla Motte à Madame (*Scène viii*), quando Arlecchino, nei panni del poeta Pindaret – chiara allusione parodica al grande lirico greco –, dopo essersi esibito in una breve satira nei confronti dei poeti dell'epoca, su richiesta di Colombina celebra le virtù e la saggezza dei *rennais*, nonché la loro passione per gli spettacoli, a tutto vantaggio degli Italiens (*Scène ix*); Nigaudin chiede al Dottore di curare sua moglie, ma il Dottore lo redarguisce insistentemente per il suo linguaggio balordo, promettendo di mandare all'altro mondo la moglie di Nigaudin quando questi protesta a seguito dei rimproveri del Dottore (*Scène x*); tutti i personaggi si presentano in scena cantando le bellezze e i piaceri della Motte à Madame (*Scène dernière*).

L'archeologo e studioso di teatro Lucien Decombe,⁶¹ che ebbe tra le mani *La Promenade de Rennes* all'inizio del Novecento, ne dette qualche stralcio in un periodico locale e, dopo aver trascritto la dedica a de Brillhac, liquidò la commedia in questi termini:

Après une pareille dédicace, on doit s'attendre à trouver une alerte et spirituelle comédie. Hélas! Il n'en est rien. Une dizaine de scènes décousues, sans intrigue et sans suite; un mélange indigeste de mauvais vers et de prose plus mauvaise encore; à la fin huit couplets qui affectent d'être licencieux... [...] L'auteur de cette élucubration avait bien raison de dire dans sa dédicace que ce n'était qu'une «bagatelle», et nous doutons fort que le premier président de Brillhac – malgré son goût pour le théâtre et ses sympathies pour les comédiens, – ait pu «augmenter le mérite et le prix» de cette insanité en accordant à ce «foible écrit» son «favorable suffrage».⁶²

Se consideriamo in termini assoluti *La Promenade de Rennes* avendo in mente i canoni della *haute comédie* non si può che dar ragione a Decombe, ma l'interesse per la commedia non risiede certo nella sua maggiore o minore quali-

61. Su Decombe si veda J. GURY, *Lucien Decombe, au service de la cité et de sa mémoire*, «Bulletin et mémoires de la Société archéologique et historique d'Ille-et-Vilaine», cxiii, 2009, pp. 377-400. Di Decombe si veda anche *Le théâtre à Rennes. Recherches d'histoire locale, notes et souvenirs*, Rennes, Imprimerie F. Simon, 1899.

62. DECOMBE, *Les comédiens italiens au XVIII^e siècle*, cit., pp. 300-301.

tà letteraria o nell'adesione ad aulici quanto astratti modelli drammaturgici. Semmai è proprio la sua struttura «décosue» il tratto pertinente che ci consente di cogliere le dinamiche compositive di Biancolelli, di verificarne le possibili derivazioni e di identificare gli elementi generativi di linee di indirizzo sulla base di alcuni frammenti significativi.

La commedia si caratterizza infatti per una pluralità di registri, a cominciare all'alternanza tra prosa e versi, questi ultimi funzionali anche ai momenti musicali che la scandiscono: dapprima la citata scena iniziale in cui Pierrot suonatore di chitarra annuncia di voler dedicare a tutte le donne che incontrerà sulla Motte à Madame una serenata vantandosi delle proprie qualità,⁶³ prontamente eseguita sulle note dell'arietta popolare delle *Folies d'Espagne* e che si concluderà con un cambio di stile musicale: «Et voilà assez sur cet air, chantons presentement à la manière italienne. *Il chante des airs Italiens*».⁶⁴ Poi l'ingresso in scena del Suisse, che esibisce il suo linguaggio grottescamente stravolto cantando «*sur l'air de l'Opéra, Cherchons la paix dans cet azile*»:⁶⁵

L'estre mon foy chouly sti Motte,
Où l'on fenir si proumener,
Mais moy qui n'estre point si sotte,
Afre pien plus plaisir à m'enfiner,
Quand mettre fin sous mon calotte,
Fouloit touchour plus que trop m'en donner.⁶⁶

E infine, l'ultima scena della commedia, di cui qui si propongono un paio di strofe, nella quale tutti i personaggi cantano a turno, al ritmo di una gavotta, le attrattive della Motte à Madame:

ARLEQUIN
Dessus la Motte à Madame,
On donne des rendés-vous;
On y voit souvent la femme
Se promenant san l'époux,
Et sans trop craindre le blâme
Il se fait de jolis coups
Sur la Motte à Madame.

63. BIANCOLELLI, *La Promenade de Rennes*, cit., p. 4.

64. Ivi, pp. 4-5.

65. «Cherchons la paix dans cet asile» è il verso con cui si apre il prologo di *Phaeton*, la *tragédie lyrique* di Giovan Battista Lulli su libretto di Philippe Quinault, rappresentata all'Académie Royale de Musique nel 1683.

66. BIANCOLELLI, *La Promenade de Rennes*, cit., p. 12-13.

COLOMBINE

Dessus la Motte à Madame,
On goûte de doux plaisirs,
Dans ce lieu le cœur s'enflame,
Tout y prévient les desirs,
Et chacun près de sa Dame
Pousse de tendres soupirs,
Sur la Motte à Madame.⁶⁷

Particolarmente rilevante è anche l'articolazione del registro linguistico, variamente declinato da Pierre-François Biancolelli al fine di accentuare la comicità di alcune scene. Oltre alle già citate deformazioni lessicali al limite della comprensibilità della lingua del Suisse, particolarmente significativo appare l'impiego del *patois* pieno strafalcioni di Nigaudin, amplificato dalle correzioni del Dottore:

NIGAUDIN

Ma foy Monsieur le Docteur je croiois que vous n'etiais pas d'un himeur si domicile, & si turquoise.

LE DOCTEUR

Que veux tu dire avec ton humeur domicile & turquoise? Docile & courtoise!

NIGAUDIN

Ouy, ouy, justement, ça me boutte la joye au cœur, & le cœur au ventre, quand je vois que vous n'aimés pas le simonies.

LE DOCTEUR

Les ceremonies, animal!

NIGAUDIN

Ouy, ouy, animal, ouy, que diable simonies ou ceremonies, n'est-ce pas tout de mesme? Or donc Monsieur le Docteur, tant y a que bref, finalement, pour conclure, je venons tout expres, ou presque autant vaut, pour vous consulter sur la maladie de Mathuraine qui est ma femme, reverence parler, elle est devenuë émetique & seche comme une moruë & les médecins qui l'avont veüe ont dit tretous, après avoir bien latinisé que la pauvre créature n'avoit plus d'himeur ridicule dans le corps.

67. Ivi, pp. 26-27.

LE DOCTEUR

Plus d'humeur ridicule dans le corps, pauvre sot: il n'y a point de femme qui soit dans ce cas-là, tu veux dire humeur radicale.

NIGAUDIN

Oh, dame! je parlons comme je pouvons & je n'avons point comme vous deharnaché la Philosophie! Je n'entendons le latin qu'en françois; mais je sommes sçavans avec tout le poil; je diray donc qu'il prend parfois à ma femme des douleurs dans les muffles de jambes, elle a quantité de Flamands qui viennent du Piémont: qui la font tant tousser & cracher que c'est la plus grand piquié du monde.

LE DOCTEUR

Des Flamands qui viennent du Piedmont, tu veux dire des flegmes qui viennent du Poulmon.⁶⁸

Non mancano, nell'economia complessiva della commedia, ripetuti momenti di satira di costume, di cui uno tra i più efficaci è quello presentato nella scena terza, in cui vengono presi di mira quei mariti traditi che chiudono gli occhi se la propria moglie riceve regalie da parte di un'amante sessantenne:

MARIANE

[...] Mais que dis-tu de cet Epoux
Qui souffre qu'un sexagenaire,
Fournisse sa moitié de rubans de bijoux,
Et qui sans affecter aucun soupçon jaloux,
Luy permet un honteux mistere?
Lorsque le galant vient, il sort à petit bruit,
Discret & complaisant plus que l'on ne peut dire;
Dut-il loin du logis, rester toute la nuit,
Il rentre seulement quand l'amant se retire.

ISABELLE

Je dis qu'un semblable mary,
Est d'un aimable caractere,
Et qu'il fait bien de sortir de chés luy,
Lorsque sa femme est en affaire.⁶⁹

Momenti palesemente strumentali ad assicurarsi la benevolenza del pubblico sono quelli in cui vengono celebrati la città di Rennes e i suoi abitan-

68. Ivi, pp. 24-25.

69. Ivi, p. 8.

ti. Dapprima, sempre nella scena terza – dopo che Mariane ha preso di mira quei giovani che dopo essersi sbronzati nelle taverne cercano di abbordare le frequentatrici della Motte rendendosi ridicoli – i versi pronunciati da Isabelle esaltano il «caractère fort aimable», la galanteria e l'educazione dei *rennais*, al punto che «Rennes est [...] un séjour agréable, / Que pour la politesse on égale à Paris»,⁷⁰ mentre Mariane lusinga apertamente il pubblico maschile, sottolineandone le doti di seduzione: «Quand un Renois à jûn veut conter des douceurs, / La plus fière vertu facilement chancelle».⁷¹ Ma poi l'attenzione nei confronti della città bretone si indirizza ad aspetti specificamente teatrali, come in questo scambio di batture tra il Dottore e Pierrot nella scena settima:

LE DOCTEUR

[...] Mais, dis-moy Pierrot, as-tu vû une Ville dans le Royaume plus polie que celle-cy?

PIERROT

Oh! Pour cela j'en diray toûjours du bien, car nous avons eû beaucoup de monde à la Comédie.

LE DOCTEUR

Est-ce par cet endroit-là que tu dois estimer Messieurs les Habitans de Rennes? Leur assiduité aux spectacles est une marque évidente de leur bon goût, & en effet est il rien qui convienne mieux à la Noblesse que l'innocent plaisir de la Comédie, le Theatre est le centre & le rendés vous de gens d'esprit; & leurs [sic] exacte attention aux bons mots qu'on y debite et aux satires fine qui se glissent en general fait assés connoistre que Messieurs les Renois sont pénétrants, & sçavent décider du prix des bonnes choses.⁷²

E infine, nella scena nona, Rennes viene celebrata da Arlecchino nelle vesti del poeta Pindaret con una enumerazione delle sue belle qualità, ricordando ancora la passione per il teatro e in particolare per i Comédiens Italiens:

ARLEQUIN

Rennes est le sejour de la magnificence,
Les habitans y sont affables, bien faisants,
Le vice trouve ici de justes chatimens,
Et la vertu s'y recompense.

70. Ivi, p. 9.

71. Ivi, p. 10.

72. Ivi, p. 19.

Mille & mille plaisirs s'ofrent dans ces beaux lieux,
 Les Dames sont surtout d'une sagesse extreme.
 Et ce n'est qu'à la vertu mesme,
 Qu'elles consacreront tous leurs veux.
 [...]

 Les spectacles icy sont toûjours frequentés,
 Et les Italiens y font bien leurs affaires.⁷³

I brani citati mostrano con chiarezza che *La Promenade de Rennes*, pur nel breve spazio delle undici scenette che la compongono, si configura come un vero e proprio compendio di prassi drammaturgiche e spettacolari riferibili alla tradizione scenica dell'Ancien Théâtre Italien, in primo luogo attraverso la riproposta di quella formula della rivista che aveva fatto la fortuna di numerosi spettacoli della prima Comédie Italienne; e giova anche ricordare che il tema della passeggiata alla moda quale luogo dove far sfilare teorie di personaggi destinatari di pungenti satire di costume era già stato portato in scena dagli Italiens nel 1695, quando rappresentarono la commedia di Mongin *Les Promenades de Paris*, ambientata al Bois de Boulogne e alle Tuileries. Non è improbabile quindi che Dominique *filis* si sia quantomeno ispirato alla pièce di Mongin, adattando la tematica allo specifico contesto della cittadina bretonne. Ma *La Promenade de Rennes* si distingue anche per il ricorso, tipico delle *revues-opérettes*, a scene incentrate sulla musica e sul canto, spesso recuperando le arie e i motivi 'alti' delle *tragédies-lyriques*, che per il fatto stesso di essere impiegati in un contesto comico assumono un'immediata connotazione parodica. E ancora, ulteriori elementi di collegamento con l'esperienza della vecchia compagnia italiana possono essere individuati nella presenza, forse puramente casuale ma pur sempre significativa quantomeno in termini di memoria storica, di nomi di personaggi – Pindaret e Nigaudin – riconducibili a *La Coquette ou l'Academie des dames*⁷⁴ di Jean François Regnard, nonché nel ricorso alla pratica della sovrapposizione di ruoli⁷⁵ che aveva contrassegnato una buona parte delle interpretazioni del padre di Pierre-François, il grande Arlecchino seicentesco: qui nella *Promenade* Scaramuccia interpreta il Suisse, mentre Arlecchino assume il ruolo del poeta Pindaret. Ma nell'operazione condotta da Pierre-François Biancolelli si possono anche intravedere possibili legami col

73. Ivi, pp. 22-23.

74. J.-F. REGNARD, *La Coquette ou l'Academie des dames*, in *Le Théâtre Italien de Gherardi, ou Recueil de toutes les Comédies et Scènes françaises jouées par le Comédiens Italiens du Roi pendant tout le temps qu'ils ont été au service*, Paris, Cusson et Witte, 1700, to. III, pp. 115-200.

75. Sul fenomeno della sovrapposizione di ruoli cfr. GUARDENTI, *Gli italiani a Parigi*, cit., vol. I, pp. 96-97.

teatro *forain*, quali la brevità della commedia, un atto unico costituito da rapide scene episodiche; l'espediente linguistico del *patois* come elemento potenziamento comico, nonché l'impiego dell'arietta popolare delle *Folies d'Espagne* sulla cui musica Pierrot canterà la serenata della scena prima e che sarà uno dei motivi musicali ricorrenti su cui verranno intonati numerosi *couplets* del teatro della Foire. Si tratta di segnali minimi, ma probabilmente significativi di ulteriori sviluppi, specialmente se pensiamo che a questa altezza cronologica Pierre-François Biancolelli, e proprio in virtù dell'esperienza maturata nel circuito teatrale della provincia, aveva già avuto modo di lavorare nei teatrini delle fiere parigine, essendo stato chiamato da una delle storiche impresarie *foraines*, la *Veuve Maurice*, alla Foire Saint-Laurent del 1708,⁷⁶ dove Dominique aveva esordito recitando in una pièce di sua composizione, *Arlequin gentilhomme par hasard*.⁷⁷ L'esperienza *foraine* di Biancolelli meriterebbe ulteriori approfondimenti che non sono possibili su queste pagine. È importante tuttavia sottolineare che gli anni verso la fine del primo decennio del Settecento corrispondono a un percorso di maturazione e di conseguente affermazione dell'attore e drammaturgo franco-italiano anche nel panorama teatrale parigino proprio in virtù dell'intensità e dell'articolazione delle attività che lo vedono all'opera, alternandosi tra le stagioni *foraines* e le *tournées* in provincia, nel corso delle quali, oltre a comporre le pièces che poi confluiranno nel *Nouveau Théâtre Italien*,⁷⁸ dedicherà agli spettatori di Lione e Bordeaux, in forma più ampia e strutturata, altre due commedie, *La Promenade des Terreaux de Lyon* e *Les Salinières*,⁷⁹ esemplate sul modello della *Promenade de Rennes*, segno del successo e della redditività della formula.

76. Cfr. PARFAICT, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire par un acteur forain*, cit. pp. 80-81. Per ulteriori dettagli sulla stagione *foraine* del 1708 e su quelle successive, cfr. SAKHNOVSKAIA-PANKEEVA, *La Naissance des théâtres de la Foire*, cit., pp. 210-220 e passim.

77. Non ci è pervenuto il testo della commedia del 1708, certamente non identificabile con la commedia regolare in tre atti e in versi data alle stampe da Biancolelli nel 1709 a Lione presso Briasson e ripubblicata nel 1712 nel *Nouveau Théâtre Italien*, né con l'omonimo *divertissement* del ms. *Fonds Français 25480* della Bibliothèque Nationale de France (cc. 174r-204v). Sulla questione v. ORSINO, *Errances d'Arlequin*, cit., p. 121.

78. Cfr. supra, nota 15.

79. Cfr. supra, note 26 e 27.

LEONARDO SPINELLI

AI MARGINI DEL REGNO: IL TEATRO NEGLI ABRUZZI TRA ANTICO REGIME E EPOCA PRE-UNITARIA*

1. Premessa

Nei secoli di Antico Regime la propaggine settentrionale sul versante orientale del regno di Napoli si presentava suddivisa in due unità amministrative: l'Abruzzo Ultra e l'Abruzzo Citra, rispettivamente a nord e a sud del fiume Pescara.¹ Lo studio del teatro in Abruzzo in epoca moderna si collega al tema, ancora largamente da indagare, della storia dello spettacolo italiano al di là dei principali centri della penisola. Lo stato dell'arte rinvia principalmente a sporadiche notazioni di specialisti della disciplina su volumi dedicati alla vita teatrale di Napoli oppure a scritti di appassionati, intellettuali e operatori culturali locali, in cui l'attività degli edifici teatrali del territorio, suffragata da un puntuale apparato di fonti, è narrata soprattutto in relazione al quadro socioculturale della comunità di appartenenza. Altre volte, all'interesse per la drammaturgia di autori locali non corrisponde altrettanta attenzione per la pratica performativa, ovvero per l'attività di impresari, attori e cantanti.² Per

* Si pubblica qui una rielaborazione della relazione presentata in occasione del convegno internazionale di studi *Per Stefano Mazzoni. Spazi e forme dello spettacolo in Europa tra Quattro e Settecento* (Firenze, 8-9 novembre 2023). Il contributo è dedicato alla memoria del caro Stefano.

1. Per la storia della regione abruzzese in epoca di Antico Regime cfr. G. GALASSO, *Storia del Regno di Napoli*, III. *Il Mezzogiorno spagnolo e austriaco (1622-1734)*, Torino, Utet, 2006. Nel 1806 l'Abruzzo Ultra fu suddiviso al suo interno in due unità amministrative: Ulteriore I e Ulteriore II.

2. Il capostipite della prima tipologia di studi è Benedetto Croce, con il volume *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, Napoli, Pierro, 1891; in tempi più recenti si segnalano i lavori di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, di Isabella Innamorati e di Teresa Megale, in cui la storia teatrale della capitale è spesso accompagnata da informazioni su eventi allestiti nelle città satelliti del regno. A oggi il principale strumento per una prima mappatura della vita teatrale nella provincia adriatica è il volume dei musicologi A. MAGAUDDA e D. COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, Roma, Ismez, 2009.

chi oggi volesse intraprendere una ricerca sistematica occorrerà dunque tornare negli archivi, *in primis* in quelli napoletani, e poi anche in quelli territoriali, compresi gli ecclesiastici, alla ricerca di analogie e differenze nelle modalità di ricezione e produzione degli spettacoli nelle differenti piazze, anche in relazione alla capitale del regno. Da questo punto di vista, chi scrive ha avviato presso l'Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti una prima attività di censimento dei teatri storici di Abruzzo, al fine di individuare la mappa dei centri dello spettacolo nella regione dall'epoca moderna a quella contemporanea.

2. L'intolleranza al teatro dei professionisti nell'Abruzzo asburgico

Notizie di tournée di compagnie professionali negli Abruzzi di Antico Regime sono rare. Semmai sono più ricorrenti informazioni di aspiranti attori che fuggivano dall'Abruzzo in cerca di fortuna; i più talentuosi riuscirono a ottenere un notevole riconoscimento pubblico: è il caso del poeta, intrattenitore e musicista Serafino Ciminelli detto l'Aquilano, le cui esibizioni durante il secondo Quattrocento furono ricercate e applaudite negli ambienti curiali, accademici e anche popolari del centro e nord Italia. Il ballerino e acrobata Arcangelo Tuccaro si distinse a Parigi come *Saltarin du roi* alla corte di Carlo IX e come autore di un apprezzato manuale in francese sulla danza: i *Trois dialogues de l'exercice de sauter et voltiger en l'air* (1599).³ Di origini aquilane era infine Giovan Battista Zecca, in arte Cassandro, un comico ancora poco conosciuto che per una stagione recitò nella rinomata compagnia dei Confidenti al servizio di don Giovanni de' Medici.⁴

Di alcuni dei più significativi studi di storici locali si darà invece conto nel prosieguo di questo contributo.

3. Per un profilo biografico di Ciminelli si rinvia a W. TORTORETO, *Serafino Aquilano*, in *L'Abruzzo dall'umanesimo all'età barocca*, a cura di U. RUSSO e E. TIBONI, Pescara, Ediz. 2002, pp. 367-380. Alla figura di Tuccaro è stato dato ampio risalto nel volume *...Fare esercizio, cosa che è la vera medicina per rendere il corpo agile, gagliardo, vigoroso e sano... Studi in occasione della riproduzione anastatica dei 'Trois dialogues de l'exercice de sauter et voltiger en l'air. Avec les figures qui servent à la parfaite demonstration et intelligence du dict art'*, a cura di W. CAPEZZALI e S. CORDONI, con un saggio e la trad. dall'originale francese di I. BETTI, L'Aquila, Fondazione Cassa di Risparmio della Provincia dell'Aquila, 2008.

4. Fu marito di Livia Zecca, in arte Franceschina. Non è chiaro se i due coniugi fossero i genitori dell'attore Niccolò Zecca; cfr. la voce biografica di Francesca Fantappiè nell'Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI), diretto da S. FERRONE, responsabile F. SIMONCINI, Firenze, Firenze University Press, 2006: <https://amati.unifi.it/app/#/view/attore/detail/2342> (ultimo accesso: 10 luglio 2024). All'inizio del Settecento la città de L'Aquila avrebbe inoltre dato i natali all'attore e capocomico Nicola Petrioli.

Giovan Battista Andreini nel 1620 ambientò negli Abruzzi la tragicommedia boschereccia *Lelio bandito*. Qui il territorio è descritto come «tutto montagne cavernose e selve»⁵ e i personaggi sembrano essere forgiati nella ruvidezza del clima e del paesaggio. Non dobbiamo però farci trarre in inganno. Non erano certo gli Appennini a spaventare le compagnie dell'Arte, che spesso si impegnavano in viaggi ben più rischiosi e impegnativi, fino al Portogallo o alla Russia. La lontananza dei comici di professione dall'Abruzzo era dovuta ad almeno due elementi deterrenti che concorsero a rendere il mercato della regione poco appetibile. Innanzitutto, si deve annotare come la politica conservatrice degli Asburgo (che del regno furono titolari fino al 1734) avesse sensibilmente inibito l'iniziativa teatrale in tutta la provincia. Persino l'edificazione di teatrini privati era stata spesso osteggiata per evitare fenomeni a carattere emulativo della corte napoletana.⁶

L'altro fattore fu la forte influenza della Chiesa su l'andamento della vita politica e civile. Alla ricorrente condanna morale dello spettacolo mercenario da parte del clero seguiva puntualmente l'emanazione di ordinanze amministrative che vietavano la presenza sul palco dei comici professionisti.⁷ A L'Aquila, capoluogo dell'Abruzzo Ultra, il primo teatro cittadino, aperto nel 1616 nei locali di proprietà dell'ospedale di San Salvatore, era sottoposto alla stretta sorveglianza della magistratura e ospitava solamente le rappresentazioni degli accademici e dei sodalizi civili che lo gestivano. Nel 1643 l'edificio fu ristrutturato su commissione del principe di Galliciano, Pompeo Colonna, il quale secondo le cronache «vi sostenne sulle scene la parte di Mirtillo nella rappresentazione del Pastor Fido del Guarini».⁸

5. G.B. ANDREINI, *Lelio Bandito*, Milano, Bidelli, 1620 (*Apparato*).

6. Divenuto dominio della corona spagnola all'inizio del Cinquecento, il regno di Napoli fu governato da viceré inviati da Madrid. Nel 1516 il passaggio del trono di Spagna dagli aragonesi agli Asburgo non comportò modifiche nella penisola italiana. Salvo il breve periodo della rivolta di Masaniello (1647), il dominio spagnolo rimase incontrastato fino all'estinzione degli Asburgo di Spagna (1700). Conteso durante la guerra di Successione spagnola, nel 1707 il regno passò agli Asburgo d'Austria, che lo mantennero fino al 1734, quando fu conquistato da Carlo di Borbone (poi Carlo III di Spagna).

7. Sulla condanna in Antico Regime degli spettacoli dei professionisti, con particolare riferimento agli scritti dei moralisti cattolici, si rinvia a F. TAVIANI, *La commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969, passim; sulla norma dello *jus repraesentandi* che, introdotta da Filippo II di Spagna, nei viceregni di Napoli e Milano costrinse gli attori a versare l'elemosina a ospedali e istituti caritatevoli per esercitare la vendita del teatro nei luoghi pubblici, cfr. S. FERRONE, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento* (1993), Torino, Einaudi, 2011, pp. 74-81.

8. E. CASTI, *La decade festiva celebrata all'Aquila dal 24 febbraio al 5 marzo 1658*, «Bollettino della Società di Storia Patria negli Abruzzi», II, 1890, 20, puntata 3, p. 61. L'edificio, restaurato dopo il terremoto del 1703, fu demolito nel 1909.

Per favorire il controllo sugli spettacoli non era poi infrequente che gli ordini ecclesiastici autorizzassero l'apertura di rudimentali sale – per lo più una stanza dotata di un palco per gli attori e di panche per gli spettatori – nei propri locali ubicati nelle immediate vicinanze delle chiese, con il vantaggio di decidere chi e quando vi potesse recitare. A Sulmona nel 1658 fu inaugurato un teatro annesso alla chiesa di Santa Maria della Tomba. Destinato agli spettacoli recitati dai maggiorenti sulmonesi, accolse probabilmente anche una rappresentazione del testo *Gli intrichi d'amore* di Torquato Tasso. È inutile sottolineare come la sua particolare collocazione ricordasse ai frequentatori la necessaria temperanza dell'uomo di fede.⁹

Per tutto il periodo della dominazione asburgica la Chiesa mantenne il monopolio sugli intrattenimenti del tempo libero dei sudditi. L'articolato sistema di divertimenti rituali a forte impianto spettacolare era allineato e finalizzato alla celebrazione delle principali feste del calendario liturgico, delle ricorrenze degli ordini religiosi presenti nelle città e delle feste annuali delle singole chiese. A Chieti, ad esempio, sin dal 1660 la parrocchia della Trinità allestiva, in prossimità della quaresima, rappresentazioni che illustravano ai fedeli episodi del Vecchio Testamento mediante macchine sacre in cartapesta.¹⁰ La parrocchia del Sacro Monte si faceva carico della processione del Venerdì Santo, in cui rifluiva in forma 'condensata' la simbologia e la prassi scenica delle sacre rappresentazioni, un genere per le quali l'Abruzzo si era distinto sin dal medioevo per una tradizione drammaturgica ricca e fiorente.¹¹ I musicisti e i cantanti della cappella della cattedrale erano invece i protagonisti della drammaturgia sacra – drammi biblici, oratori e cantate – che veniva inscenata per la festa patronale di San Giustino e per quelle delle pievi urbane.¹² I libretti potevano

9. Cfr. G. PAPPONETTI, *Fra Medioevo e Barocco: momenti di teatro e ritualità teatrali in Sulmona*, in *La letteratura drammatica in Abruzzo. Dal Medioevo sacro all'eredità dannunziana*. Atti del convegno a cura di G. OLIVA e V. MORETTI, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 289-306.

10. L'indicazione di questi spettacoli edificanti, che durarono almeno fino al 1736, proviene dal saggio di V. MORETTI, *Il calamo e la feluca. Accademie, Arcadia e sodalizi culturali a Chieti*, in *Atti del Convegno di studi 400 anni di stampa a Chieti* (Chieti, 15-16 aprile 1997), L'Aquila, Japadre, 1998, p. 233.

11. Circa il grande impulso dato nel Medioevo dalle confraternite religiose e dalle compagnie dei Disciplinati, soprattutto aquilane, allo sviluppo di forme drammatiche a tema sacro, dalle laudi alle sacre rappresentazioni, cfr., oltre al sempre valido studio di V. DE BARTHOLOMAEIS, *Il teatro abruzzese del Medio Evo*, Bologna, Zanichelli, 1924, almeno F. CELENZA, *Storia del teatro in Abruzzo: dal medioevo al secondo Novecento*, Pescara, Ediards, 2005, pp. 9-50.

12. Per tutti i secoli di Antico Regime le cappelle musicali rappresentarono il primo motore della spettacolarità abruzzese. Le più prestigiose furono quelle di Vasto, Ortona, Lanciano, Chieti, Sulmona, Avezzano, L'Aquila, Atri, Penne, Teramo. A tal proposito v. M. DELLA SCIUCCA, *Musica in Abruzzo tra Ars Nova e Barocco*, in *L'Abruzzo dall'Umanesimo all'età Barocca*, cit.,

essere di importazione, come ad esempio *Isacco* o *Betulia liberata* di Pietro Metastasio, ma spesso recavano la firma di brillanti letterati autoctoni, tra cui i teatini Gennaro Durini, Biagio Mezzanotte, Gaetano Pachetti e Giacomo Tiboni, il giuliese Stefano Ferrante, i lancianesi Vincenzo e Domenico Ravizza.¹³

Gli strumenti del teatro venivano infine riassorbiti e addomesticati dalla Chiesa all'interno dei numerosi istituti scolastici religiosi che tra Sei e Settecento si dedicarono alla prima formazione dei rampolli delle principali famiglie del regno.¹⁴ All'interno dei collegi era generalmente molto praticata l'educazione teatral-musicale i cui esiti venivano presentati dagli alunni nei ricorrenti saggi offerti a un qualificato pubblico cittadino. Questo tipo di formazione contribuiva a rinnovare il rapporto selettivo della futura classe dirigente verso la pratica scenica. Tra i più rinomati teatri gesuitici abruzzesi vi erano quello de L'Aquila e quello di Atri: quest'ultimo fu voluto nel 1606 dal duca Giosia II d'Aquaviva, nipote di padre Claudio d'Acquaviva, l'artefice della *Ratio atque institutio studiorum*.¹⁵ Anche il collegio dei Santi Ignazio e Stefano, inaugurato nel 1640 all'interno dell'attuale palazzo Martinetti di Chieti, pare fosse dotato di un proprio teatrino in cui si svolgevano rappresentazioni in prosa e in musica che affiancarono la già ricca offerta culturale del vivace collegio degli Scolopi dove invece agiva l'accademia degli Argenti.¹⁶

pp. 333-366 e ID., *Il settecento musicale abruzzese*, in *L'Abruzzo nel Settecento*, a cura di U. Russo e E. TIBONI, Pescara, Ediars, 2000, pp. 179-212. Oltre alla patronale, tra le feste religiose della città di Chieti vi erano quella di San Filippo Neri (26 maggio), di Santa Maria del Carmine (15 luglio), di Santa Maria delle Nevi (5 agosto), di Santa Maria del Rosario (prima domenica di settembre) e di Santa Maria della cintura o di consolazione (entro settembre).

13. Una prima indagine sui libretti stampati a Chieti tra Sei e Ottocento è leggibile in M. ZUCCARINI, *Drammi sacri, azioni sacre, oratorii, cantate e inni sacri in Abruzzo dal XVII al XX secolo*, Chieti, Amministrazione Provinciale, 1994.

14. Sull'argomento cfr. F. TAVIANI, *Il teatro per i gesuiti: una questione di metodo*, in *Alle origini dell'Università dell'Aquila. Cultura, università, collegi gesuitici all'inizio dell'età moderna in Italia meridionale*. Atti del convegno internazionale (L'Aquila, 8-11 novembre 1995), a cura di F. IAPPELLI e U. PARENTE, Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu, 2000, pp. 225-250. Per una recente indagine sul teatro praticato nei collegi religiosi tra Sei e Settecento, cfr. A. ROMA, *Ripensare il teatro di collegio d'età moderna (Roma, sec. XVII-XVIII)*, «Teatro e Storia», xxxvi, n.s. 14, 2022, 43, pp. 95-118.

15. Sul teatrino di Atri, «situato in un'area di proprietà comunale, adiacente alla chiesa di S. Andrea e al collegio dei gesuiti», cfr. B. TRUBIANI, *Il teatro comunale di Atri. Tra storia e cronaca (sec. XVIII-XX)*, Ortona-Pescara, Menabò, 1999, p. 7. Sul teatrino de L'Aquila, cfr. W. TORTORETO, *L'attività del teatro in Abruzzo tra Sei e Settecento: le Cappelle musicali e il melodramma*, in *La letteratura drammatica in Abruzzo*, cit., pp. 404-405.

16. Cfr. MAGAUDDA-COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli*, cit., pp. 491-492, 497. I gesuiti chietini furono molto attivi nella proposta di *Te Deum* – si ricordi quello cantato nella chiesa dei poveri in occasione della nascita dell'arciduca Leopoldo nel 1716 – e di cantate a più voci: particolarmente sentita dalla comunità locale fu *L'Asia al Vaticano* con cui gli studenti

In piena consonanza con i valori della religione cattolica erano gli spettacoli allestiti e fruiti negli ambiti più esclusivi della società. Se ancora poco è noto delle rappresentazioni nelle corti signorili dei Duchi d'Acquaviva d'Aragona, nella cui dimora di Atri era in funzione sin dal Cinquecento un teatrino privato, e in quella dei marchesi d'Avalos a Vasto,¹⁷ il mondo delle accademie era senz'altro l'altro ambito della vita civile in cui il teatro allestito in forma amatoriale trovava una sua collocazione legittima, perché inteso soprattutto come un esercizio colto e letterario, riservato a una élite di eruditi, nobiluomini e benestanti. A L'Aquila la vita della principale accademia cittadina cinquecentesca, quella dei Fortunati, si svolse nell'arco compreso tra la pubblicazione nel 1566 della commedia *Il Frappa* del sodale Massimo Cammello e l'allestimento, nella veglia di carnevale 1582, della commedia *Filenia*, composta dall'umanista e storiografo locale Salvatore Massonio. Quest'ultimo si divertì anche a riscrivere tematiche sacre sotto la suggestione di forme drammatiche classiche: la sua riduzione in tragedia de *I misteri della Sacratissima Passion di Christo* di Giovambattista Filaurò fu recitata in cinque atti nella chiesa di Santa Maria di Paganica nel 1614.¹⁸

A livello popolare tra le poche occasioni in cui uomini e donne potevano imbattersi in spettacoli teatrali vi erano le fiere. Già dal Cinquecento era rinomata quella che si teneva a Lanciano. Per due volte l'anno la cittadina si popolava infatti di mercanti e banchieri che provenivano da tutta Europa, un eccezionale bacino di utenza a cui vendere insieme alle merci e alle vettovaglie anche un po' di divertimento nei tempi lasciati liberi dalle trattative di

omaggiarono la memoria del gesuita e missionario teatino Alessandro Valignani nel 1736. Il collegio degli Scolopi di Chieti fu tra i più attivi del regno. Notizie sulla sua attività ci giungono soprattutto in occasione di eventi della politica internazionale: nel 1715, in concomitanza della pace di Rastatt, ospitò una accademia letteraria in lode di Carlo VI d'Asburgo. Una accademia letteraria fu realizzata nel 1720 per commemorare la scomparsa dell'imperatrice Eleonora di Neuburg.

17. R. CERULLI, *Le dimore degli Acquaviva in Atri e Giulianova*, in *Gl'Acquaviva d'Aragona duchi di Atri e conti di S. Flaviano*, Teramo, Centro Abruzzese Ricerche Storiche, 1985, vol. I, p. 98. Per l'origine cinquecentesca del teatrino di Atri cfr. nel medesimo volume il saggio di R. PROTERRA, *Il Palazzo ducale di Atri*, pp. 129-135: 134. L'edificio era ancora in funzione nel 1792. A Vasto il «picciol teatro», ospitato inizialmente nella «casa del consiglio», nel Settecento fu incamerato nel palazzo della famiglia d'Avalos (L. MARCHESANI, *Storia di Vasto*, Napoli, dell'Osservatore medico, 1838, p. 207. Cfr. inoltre A.B. DI RISIO, *Palazzo d'Avalos in Vasto*, [Pescara], Carsa, 1990, p. 116).

18. Cfr. A. DI MUZIO, *Il teatro all'Aquila e in Abruzzo. Tsa, cronaca e storia*, prefaz. di F. TAVIANI; introd. con D. MARAINI, Teramo, Ricerche&Redazioni, 2015, pp. 30-31. In Abruzzo la pratica di allestire tragedie spirituali, o a carattere sacro, all'interno delle chiese perdurò anche nel secolo successivo: a Penne, ad esempio, le rappresentazioni erano ospitate nella chiesa della Santissima Annunziata: cfr. G. DE CAESARIS, *Arte e religione nella storia pennese*, «La rivista abruzzese di scienze, lettere ed arti», xxx, 1915, 8, pp. 421-439.

compravendita. È probabile che l'evento attirasse qualche compagnia dall'area campana, così come non è da escludere che sui mercantili che provenivano da Venezia, dalla Sicilia e dalla costa slava trovassero posto, insieme alle mercanzie, anche compagnie teatrali in cerca di fortuna. Almeno dal 1730 la cittadina si dotò di un piccolo teatro che però pare fosse riservato agli spettacoli dei dilettanti del luogo.¹⁹

L'effetto complessivo è che durante il dominio asburgico i pochi teatri attivi sul territorio abruzzese furono inaccessibili ai professionisti della scena.²⁰ La riprova della refrattarietà della regione verso lo spettacolo professionale si ha dall'assenza di nascite di figli d'arte. Ancora nel primo Settecento, a Teramo e a Chieti la mancanza di un teatro cittadino non fu minimamente considerata una carenza dagli abitanti: i pochi spettacoli ufficiali, collegati cioè alla celebrazione degli eventi dinastici della casa d'Asburgo, erano organizzati in luoghi apparsi occasionalmente a sala teatrale all'interno dei palazzi sede dei governi locali o addirittura in quelli vescovili.²¹

3. *Forme di impresariato privato nell'Abruzzo borbonico*

In Abruzzo la 'resistenza' al teatro dei professionisti si allenterà solo in occasione di grandi cambiamenti della storia. Il primo evento determinante è il passaggio nel 1734 del regno di Napoli nell'orbita dei Borbone. Nella secon-

19. Sulla fiera di Lanciano cfr. V. MILLEMACE, *Le attività fieristiche e altri aspetti di economia abruzzese*, in *L'Abruzzo dall'Umanesimo all'età Barocca*, cit., pp. 70-73. Sul primo teatrino cittadino cfr. G. GIAMPAOLA, *Appunti della vita teatrale nell'Abruzzo e nel Molise (I)*, «Abruzzesistica», I, 1979, p. 92.

20. Le notazioni bibliografiche indicano che a inizio del Settecento, oltre ai teatrini già descritti, erano attive sale per spettacolo a Tagliacozzo, inaugurata in un locale abbandonato dai benedettini (cfr. G. GATTINARA, *Storia di Tagliacozzo*, Città di Castello, Lapi, 1894, p. 69), e a Roccaraso: quest'ultima fu patrocinata dal barone Donato Berardino Angeloni il Vecchio, che finanziò la costruzione per «portar sollievo degli animi, a profitto della gioventù, a ricreazione della propria famiglia» (C. MARCIANI, *Appunti per la storia dei teatri in Abruzzo*, «Rivista Abruzzese», XX, 1967, 1, p. 27 e cfr. C. RICCI, *Il teatro di Roccaraso*, «Rassegna d'Arte degli Abruzzi e del Molise», I, 1912, pp. 2-5; F. SABATINI, *La regione degli Altopiani maggiori d'Abruzzo*, Genova, Sigla Effe, 1960, pp. 176-177).

21. A Chieti le rappresentazioni ufficiali furono ospitate all'interno del Palazzo Reale. Qui il primo ottobre 1711 furono recitate due commedie nel giro di pochi giorni: la prima per celebrare il ventiseiesimo compleanno di Carlo VI d'Asburgo, la seconda per la sua incoronazione imperiale. Più elaborati furono nel 1716 i divertimenti per la già citata nascita dell'arciduca Leopoldo, quando il palazzo ospitò due serenate, per le quali si registra la 'partecipazione straordinaria' del virtuoso Checco Egizio, e la recita della commedia in prosa *Dalla tempesta la calma* del commediografo Gaetano Ansalone. Rappresentazioni a carattere erudito venivano probabilmente allestite anche nella colonia arcadica attiva a Chieti sin dal 1720 con il nome di Tegea.

da parte del secolo, sulla scia del periodo di tranquillità europea determinato dalla pace di Aquisgrana, i nuovi sovrani si dimostrarono ben più attenti a incentivare anche nella provincia il diffondersi di un'ottica liberista e di una maggiore autonomia dell'iniziativa individuale. In tale direzione si deve leggere l'accelerazione riformista impressa da Bernardo Tanucci durante l'epoca della reggenza (1759-1767) e dei primi anni del governo di Ferdinando IV Borbone. Sul piano della politica teatrale, l'effetto principale fu la fioritura di nuovi edifici per spettacolo che a sua volta lasciò presagire lo 'sdoganamento' nelle aree periferiche delle forme commerciali di intrattenimento.²² Il fenomeno fu favorito nel suo complesso anche dall'improvvisa espulsione dei gesuiti dal regno di Napoli, avvenuta con decreto reale del 1767.

A Chieti una sala per spettacoli era certamente in funzione sin dal 1775. Si trovava nel centro storico della città e risultava di proprietà dei coniugi Biase Matteucci e Maria Aurora Fasolo.²³ A Teramo nella seconda metà del secolo nacquero due edifici aperti al pubblico pagante: il primo, ubicato nel quartiere di San Leonardo, fu sostituito nel 1792 da quello voluto dai Corradi, una delle famiglie più in vista e agiate della città.²⁴ Nell'ultimo quarto del secolo comparvero inoltre nuove costruzioni ad Avezzano, a Lanciano, a Leonessa, a Civita di Penne, a Guardiagrele e, probabilmente, anche a Palena.²⁵

Sorti i nuovi teatri, si creò la necessità di animare la vita teatrale delle comunità. Il compito non fu dei più semplici, vista la scarsa dimestichezza fino a quel momento degli abruzzesi con i meccanismi organizzativi della scena. Ci pensarono le compagnie capocomicali e gli impresari. Da subito le rappresentazioni melodrammatiche presero il sopravvento nei gusti del pubblico. Lo

22. Ricco di informazioni sull'edilizia teatrale del tardo Settecento è il saggio di L. ZINGARELLI, *Teatri nuovi e nuova domanda*, in *Il mezzogiorno preunitario. Economia, società e istituzioni*, a cura di A. MASSAFRA, Bari, Dedalo, 1988, pp. 945-964; cfr. inoltre S. GIACOBELLO-M. MARINO, *Legislazione teatrale borbonica nel XVIII secolo: 'De' Stabilimenti de' Teatri e Spettacoli de' Reali Dominij'*, in *I percorsi della scena. Cultura e comunicazione del teatro nell'Europa del Settecento*, a cura di F.C. GRECO, Napoli, Luciano, 2001, pp. 663-761.

23. Cfr. L. SPINELLI, *Il teatro settecentesco di Chieti: vita materiale e forme d'impresariato. Notizie dagli archivi cittadini*, «Studi Medievali e Moderni. Arte letteratura storia», XXI, 2017, 2, pp. 25-58.

24. Sui primi teatri teramani cfr. P. FERELLA, *L'attività teatrale a Teramo*, in *Musica e società a Teramo: da 'La Cetra' all'Istituto musicale 'G. Braga'*, a cura di A. MARINO, A.M. IOANNONI FIORE e C. ORTOLANI, Colledara (Pe), Andromeda, 1999, pp. 67-68. V. anche G. DI CESARE, *Un secolo di teatro e musica a Teramo (1768-1865)*, in *In coro. Storia, cultura e profili dal 1948 al 1998*, a cura di M. DI FRANCESCO, Teramo, Associazione corale "G. Verdi", [1998], pp. 93-125.

25. Parallelamente sorsero nuovi teatrini domestici a Teramo, nelle dimore dei De Petris e degli Scimitarra, a L'Aquila, in casa di Angelo Santilli, e forse anche a Castel di Sangro: cfr., rispettivamente, E.S. SERPENTINI, *Teramo e il teatro di prosa*, Mosciano S. Angelo (Pe), Artemia Nova Editrice, 2017, p. 10; ZINGARELLI, *Teatri nuovi e nuova domanda*, cit., p. 948.

confermano numerose testimonianze e lo sperimentò persino la compagnia di prosa napoletana con sede al teatro di San Ferdinando a Ponte Nuovo in Napoli, nelle cui fila recitava una giovane Maddalena Gallina. Nel 1792 il suo direttore, il brighella Giovanni Fabri, firmò un contratto con i proprietari del teatro di Chieti per una serie di recite da tenersi nel periodo settembrino. Tra le varie clausole della scrittura ve ne era una in cui gli attori si impegnavano a lasciare libero lo stabile non appena fosse giunta in città «la compagnia in musica, che trovasi in Lanciano».²⁶

Le rappresentazioni operistiche potevano essere acquistate in blocco da impresari forestieri oppure venivano prodotte direttamente sul territorio. In entrambi i casi si trattava di spettacoli che non potevano competere con i melodrammi allestiti nelle capitali del tempo. Nell'autunno 1790 il teatro di Teramo e poi quello di Penne accolsero la compagnia lirica di giro diretta dal cantante e impresario settentrionale Giacomo Zamboni, probabilmente il fratello del più celebre primo buffo Luigi; tra le varie opere rappresentate si ricordano i drammi giocosi *Il geloso in cimento* e *La finta principessa o sia Li due fratelli Pappamosca*.

A Chieti i documenti d'archivio mostrano il percorso di una educazione all'impresariato civico che consentì all'offerta spettacolare di emanciparsi nel giro di qualche anno. Dai primi disastrosi tentativi di singoli cittadini, per lo più negozianti volenterosi ma inesperti, che finirono sul lastrico o addirittura furono minacciati a mano armata dai creditori, si passò, gradualmente, a società miste, in cui la componente cittadina era affiancata da artisti di buon livello, provenienti solitamente dall'area napoletana, e desiderosi di sperimentarsi nel mestiere dell'impresariato.²⁷ Nel 1799 i cantanti Giovan Battista del Braccio, Serafino Gentili e il buffo Filippo Medici affiancarono con buon successo l'impresario locale Crescenzo Angelone e l'agente teatrale Gaetano Saller, padre delle cantanti Teresa e Eugenia, nella produzione delle opere del carnevale del 1800.

La presenza nell'impresa e nel cast delle opere del tenore contraltino Serafino Gentili, qui in una delle prime esperienze di quella che sarebbe diventata una carriera di ottimo livello sui migliori palcoscenici italiani ed europei – dalla Scala di Milano al teatro Carolino di Palermo, dal teatro delle Tuileries

26. Il contratto di affitto del teatro, conservato all'Archivio di Stato di Chieti, *Regia Udienza provinciale*, b. 269, fasc. 7796, cc. 2r.-v., è ora leggibile in SPINELLI, *Il teatro settecentesco di Chieti*, cit., p. 47.

27. Alla questione ho dedicato l'intervento al colloquio internazionale *Economy, Management, and Staging of Performances in the 17th and 18th Centuries* (Lisbona, 27-30 giugno 2024). Notizie più approfondite sull'argomento si potranno leggere nel volume che raccoglierà gli atti delle giornate di studio.

di Parigi a quello di corte di Dresda –, rivela l'importanza assunta dalla piazza di Chieti come trampolino di lancio di giovani promesse. Le poche risorse a disposizione non permettevano infatti di scritturare artisti affermati a livello nazionale: le capacità da *talent scout* potevano pertanto essere determinanti nella riuscita economica della stagione.

Altre volte le imprese locali ruotarono attorno ai musicisti delle cappelle abruzzesi che mettevano a frutto sul territorio l'esperienza e i contatti maturati negli spettacoli pubblici a giro per la penisola. Tra costoro spicca il nome di Nicola Corcilli, violinista della basilica di Ortona, attivo come impresario nelle piazze di Chieti e di Lanciano. Il suo ritratto fu scolpito dallo scultore Fulgenzio della Valle e disposto nella chiesa principale di Ortona.

È dunque alla seconda metà del Settecento che si può far risalire la nascita di un primo rudimentale circuito autonomo 'regionale', in cui alcune produzioni e compagnie in musica si spostavano da una piazza all'altra dell'Abruzzo. Il repertorio predominante era quello dell'opera buffa proveniente dalla capitale. Nei cartelloni stagionali i nomi più ricorrenti dei compositori erano quelli di Pietro Guglielmi, Giovanni Paisiello e Giacomo Tritto.

Per quanto il rischio d'impresa ricadesse esclusivamente sui privati, che in questa fase storica non potevano minimamente contare su sovvenzioni pubbliche, occorre registrare come ormai anche nei territori abruzzesi il teatro professionale fosse finalmente divenuto un fenomeno legittimo, seppur con ancora notevoli pregiudizi morali da parte dell'opinione pubblica. Ci sarebbe voluto niente meno che Napoleone per insegnare agli abruzzesi che il confronto democratico e l'esercizio della convivenza civile non dovevano temere un sistema teatrale impostato su base laica.

4. *Grandi interpreti italiani nei nuovi teatri pubblici d'Abruzzo*

L'altro grande evento che contribuì ad animare la storia dello spettacolo in Abruzzo fu la breve parentesi del governo napoleonico degli anni 1806-1815. Gli echi dei dibattiti francesi sulla riforma del teatro stimolarono le riflessioni di intellettuali meridionali come Francesco Saverio Salfi e Francesco Milizia e contribuirono a diffondere nella pragmatica mentalità degli amministratori l'idea del mezzo teatrale come sinonimo di *civilisation*. I decreti reali firmati da Gioacchino Murat concessero edifici demaniali, spesso confiscati alla chiesa, da destinare a sale teatrali pubbliche, secondo un'usanza sdoganata in Europa con il diffondersi degli ideali illuministici e rivoluzionari. Se le ampie volumetrie degli edifici di culto si adattavano perfettamente alle necessità spaziali dei teatri (per ospitare gli ordini dei palchetti, la profondità di scena, la graticcia del palcoscenico), la disposizione urbanistica delle chiese espropriate, solitamente ben inserite nel

tessuto cittadino e spesso prospicienti a piazze o a luoghi di ritrovo, poneva finalmente la questione teatrale al centro della cultura e della vita civica abruzzese.

Dopo la Restaurazione, Ferdinando I Borbone confermò il modello murattiano, ma con una variante: la spesa di edificazione e gestione dei nuovi teatri sarebbe ricaduta sui comuni e non più sul Real Tesoro. L'effetto di questo 'decentramento' fu la nascita delle deputazioni teatrali cittadine: organi di natura consultiva, ebbero il compito di vigilare sugli spettacoli e di coadiuvare le giunte comunali in materia di appalti a impresari e compagnie. L'impegno delle amministrazioni locali riguardò anche l'aspetto economico: ogni comune dotato di teatri pubblici iscrisse infatti nel proprio bilancio una voce da destinare alle sovvenzioni per la programmazione delle attività di spettacolo.

Tra i primi edifici moderni inaugurati dalla politica murattiana si segnala il Marrucino di Chieti; il teatro sorse sulla struttura della chiesa di Sant'Ignazio, un tempo appartenuta ai gesuiti, su progetto dell'ingegnere teramano Eugenio Michitelli. La distanza di sette anni che separa la concessione del sito dall'apertura della sala, avvenuta nel 1818, oltre a denunciare le frequenti controversie economiche tra gli appaltatori, il Decurionato e gli Intendenti incaricati dalla corona, mostra in controluce anche la resistenza di quella parte della cittadinanza che vedeva nei nuovi edifici teatrali il simbolo dei valori antagonisti alla tradizione governativa filo-clericale. L'originale intitolazione del teatro a San Ferdinando, nome che rinviava all'allora sovrano del regno delle due Sicilie, il cattolico Ferdinando I di Borbone, ma che alludeva anche a San Ferdinando re di Castiglia, il paladino della cristianità che nel XIII secolo si era distinto nella lotta contro i mori, suggerisce il patto sociale tra le istanze progressiste e quelle reazionarie che portò all'apertura del teatro.²⁸

Per tutto l'Ottocento l'impegno delle municipalità abruzzesi a dotare le città di impianti teatrali pubblici in grado di competere con il Marrucino sarà spesso rallentato non solo da problemi finanziari, ma anche da vivaci discussioni tra favorevoli e contrari e dalla ferma opposizione degli ordini religiosi; questi ultimi, inoltre, continuarono a esercitare la loro influenza sulle rappresentazioni soprattutto attraverso la censura sui copioni. Nelle piazze teatrali dell'Abruzzo Citeriore le modifiche ai testi o i divieti di rappresentazione scaturivano dalla stretta collaborazione tra l'Intendenza, l'arcivescovato di Chieti e le diocesi locali e trovavano attuazione grazie al coinvolgimento degli organi di polizia locale.

28. Sulle vicende che portarono alla nascita del Marrucino, cfr. A. IEZZI, *Dal Real Teatro S. Ferdinando al Teatro Marrucino*, Chieti, éDicola, 1997. La storia successiva è narrata in M. ZUCCARINI, *Il Teatro Marrucino: storia – curiosità – aneddoti*, prefaz. di F. SANVITALE, Chieti, Solfanelli Editore, 1993 e A. BIGI, *Teatro Marrucino 1996/2006*, Chieti, éDicola, 2022.

La situazione non andava meglio nei piccoli paesi.²⁹ Nella comunità di Palena i padri missionari de' Vergini di Napoli ottennero nel 1831 la chiusura del teatro locale con il pretesto che le rappresentazioni recavano turbamento per il culto dei fedeli nella vicina chiesa dell'arciconfraternita del Suffragio. L'operazione fu avallata dall'allora Intendente della Provincia, il marchese Francesco Maria Perrelli, il quale era mosso dalla convinzione che «i teatri fossero contrari alle massime di nostra sacrosanta religione».³⁰ Per soffocare sul nascere qualsiasi forma di protesta, nel 1831 furono sigillate le porte di accesso allo stabile e fu smantellato lo scenario.

L'anno successivo un gruppo di giovani di Palena approfittò del passaggio in Abruzzo di Ferdinando II Borbone per chiedere al sovrano la riapertura del teatrino. Sebbene le suppliche fossero accolte dal re «colla naturale Sua Clemenza e Benignità», i battenti della sala rimasero serrati. A poco servì anche la mediazione del nuovo Intendente, il colto ed esperto avvocato Francesco Saverio Petroni: inutilmente costui scrisse al governo borbonico di Napoli come il solo rinforzo di un piccolo tratto di muro che separava il teatro dal campanile della chiesa di San Francesco sarebbe stato sufficiente per acconsentire la ripresa delle «pubbliche rappresentanze».³¹

29. Tra i principali teatri che sorsero in questo secolo merita ricordare il teatro di Palena, nato attorno al 1814 nei locali di proprietà comunale ma gestito dalla Congregazione laicale di San Francesco e del Santissimo Suffragio; il teatro Talia di Tagliacozzo, inaugurato sui locali di un ex monastero benedettino nel 1832; quello di Vasto, progettato nell'area dell'ex convento dei Celestini, fu completato nel 1830 e inaugurato nel 1833; il teatro di Lanciano, sorto nel 1841 nell'area di una chiesa dei Padri Scolopi; il teatro di città Sant'Angelo, aperto nel 1856 sul sito del vecchio refettorio del convento dei Francescani; il teatro di Teramo, inaugurato nel 1868 e poi demolito nel 1959; quello di Loreto Aprutino, risalente al 1893 e sorto nell'area del duecentesco complesso conventuale di San Francesco; il teatro di Pescara, patria del cardinale Giulio Mazzarino, sorse invece nei locali dell'ex convento dei Minori Conventuali negli anni successivi all'Unità d'Italia e rimase probabilmente attivo fino al secondo dopoguerra. Il teatro di Orsogna progettato alla fine dell'Ottocento fu realizzato in data imprecisata all'interno del Palazzo comunale. Altrove furono restaurati i teatri settecenteschi caduti in disuso: è, ad esempio, il caso di Guardiagrele (cfr. M. PALMERIO, *Guardiagrele. Il teatro dall'Ottocento ad oggi*, s.i.t., 2016, pp. 9-12).

30. Archivio di Stato di Napoli, *Ministero della Pubblica Istruzione*, b. 470 II, fasc. 20, lettera dell'Intendente Francesco Saverio Petroni al Segretario di Stato degli Affari Interni, Chieti, 24 novembre 1832, cc. n.n. Desidero ringraziare Teresa Megale per la segnalazione della documentazione archivistica. Il teatrino, di cui non si conosce la data di inaugurazione, ospitava rappresentazioni comiche dei giovani del luogo.

31. *Ibid.* È probabile che il teatrino venisse riaperto solo in alcune occasioni, a discrezione della confraternita che ne possedeva le chiavi. Pare ad esempio che nel carnevale 1834-1835 lo stabile accolse delle rappresentazioni comiche a cui assistettero circa trecento persone, equamente suddivise tra platea e palchi.

Visto il perdurare dello stallo, nel 1843 il sindaco Gaetano Falcocchio autorizzò il cantiere del nuovo teatro di Palena lungo l'attuale Corso Umberto I. Ancora una volta i lavori accesero un'aspra polemica in seno all'amministrazione comunale fra i favorevoli e i contrari. Il cantiere era quasi completo quando nel 1845 il governo borbonico, mosso dalla necessità di incentivare l'edificazione di cimiteri e carceri, promulgò una circolare che vietava la costruzione di nuovi edifici per spettacolo con fondi comunali. Il documento invitava inoltre alla conversione delle strutture teatrali in costruzione.³² Il divieto fu abilmente aggirato dai palenesi cambiando in magazzino la destinazione d'uso dell'edificio, ma proseguendo segretamente con il progetto originario. La nuova sala fu inaugurata nel 1848.³³

All'alba dell'Unità d'Italia le dispute sulla liceità dei teatri erano ancora forti, soprattutto lontano dai più grandi centri urbani. Basti pensare che il primo teatro pubblico di Atri, curiosamente commissionato da un canonico di idee mazziniane nel 1857, e certamente sponsorizzato dalla massoneria locale, fu inaugurato sulla piazza della cattedrale cittadina solo nel 1881. Ad Atessa i lavori iniziati nel 1863 furono portati a compimento nel 1911.

Fu dunque solo sul finire dell'Ottocento che l'Abruzzo si dotò di un sistema efficiente di teatri pubblici, pronti a ospitare l'offerta nazionale. A incoraggiare l'interesse di impresari e di compagnie di giro in cerca di nuovi mercati furono anche l'abolizione delle dogane del vecchio regno delle due Sicilie e lo sviluppo della rete ferroviaria: la linea costiera adriatica, che per la prima volta nella storia del paese univa il nord con il sud, fu infatti completata nel 1865; poco più tardi entrò a far parte della celebre 'Valigia delle Indie', il collegamento rapido da Londra a Bombay via Calais-Brindisi-Suez.

Il crescente afflusso di attori, cantanti e spettacoli spinse le deputazioni locali a emanare regolamenti o aggiornare quelli esistenti. Quello di Chieti fu deliberato dal consiglio comunale nelle sedute del 16 e 18 febbraio 1878: i settantaquattro articoli di cui era composto disciplinavano nel dettaglio ogni aspetto della vita organizzativa del teatro cittadino: dalle norme di abbonamento ai doveri di artisti, tecnici e impresari.³⁴

32. Cfr. P.L. CIAPPARELLI, *Due secoli di teatri in Campania (1694-1896). Teorie, progetti e realizzazioni*, Napoli, Electa, 1999, p. 59.

33. Sulle vicende che portarono all'inaugurazione del nuovo teatro v. N. DE SANCTIS, *Palena. Cronaca di un teatro minore*, tesi di laurea in Storia dello Spettacolo, Accademia di Belle Arti de L'Aquila, a.a. 1992-1993, relatore M. Gallucci. Desidero ringraziare Vincenza Paterra, l'attuale direttrice artistica del teatro di Palena, per avermi concesso la consultazione della tesi.

34. Il *Regolamento teatrale della città di Chieti* fu stampato dalla tipografia locale Ricci nel 1879. Cfr. M. DELLA SCIUCCA, *L'Ottocento musicale in Abruzzo. Appunti per una ricognizione storica*, in *L'Abruzzo nell'Ottocento*, Pescara, Edians, 1996, p. 468.

Nell'ultimo quarto di secolo, proprio la città teatina ospitò grandi dive e formazioni impegnate nella riforma della scena nazionale: Adelaide Ristori e Giacinta Pezzana presentarono al pubblico abruzzese i loro celebri cavalli di battaglia, da Maria Stuarda a Teresa Raquin, con cui avevano già ottenuto fama e riconoscimenti internazionali. Nel 1876 sul palcoscenico del Marrucino recitò anche una giovane ma già promettente Eleonora Duse. La compagnia di Alamanno Morelli, al cui interno brillava il talento della prima attrice Adelina Marchi, portò in scena un repertorio di capolavori assoluti, dai testi di Goldoni a quelli dei Dumas, in cui spiccava la prima edizione italiana dell'*Amleto* shakespeariano. La Drammatica Compagnia della Città di Torino, diretta dal caratterista marchigiano Cesare Rossi, fu unanimemente apprezzata per una misurata recitazione di complesso.³⁵ Anche durante la stagione melodrammatica la città si popolò di presenze d'eccezione: le opere dei più acclamati compositori del periodo, da Verdi a Meyerbeer, da Leoncavallo a Puccini, furono cantate da interpreti del calibro del baritono Mattia Battistini o del soprano Emma Carelli.

Non vi erano più dubbi. Al termine di un percorso lungo e faticoso l'Abruzzo era finalmente entrato nel giro dei più prestigiosi circuiti teatrali italiani. Quasi un secolo più tardi, nel 1963, la nascita del Teatro Stabile de L'Aquila (dal 1991 Teatro Stabile d'Abruzzo) e poi il conferimento al teatro Marrucino di Chieti del titolo di Teatro Lirico d'Abruzzo (dal 2001) e di Teatro di Tradizione (dal 2003) avrebbero consentito alla regione di diventare un rinomato centro nazionale di produzioni teatrali.

35. Cfr. L. SPINELLI, *La prosa nella piazza 'camomilla'. Attori e attrici al Marrucino di Chieti (1861-1941)*, in *1861/1961: un secolo di circuitazione teatrale in Italia Attori, compagnie, piazze*, a cura di L. S., Roma, Tab, 2024, pp. 371-373.

CRISTIANA SORRENTINO

ATTRAVERSARE LA SCENA. LISETTA CARMÌ
FOTOGRAFA DI TEATRO (1962-1967)

L'attività fotografica di Lisetta Carmi (Genova, 1924-Cisternino, 2022), avviata nel 1960 e durata poco più di quindici anni, è al centro di un interesse storiografico tardivo e oggi particolarmente fecondo, che colloca la sua opera tra le più importanti e significative nel panorama italiano del secondo Novecento. Fotografa *outsider*, autonoma e mai affiliata ad alcuna formazione associazionistica, come frequente invece per i fotografi a partire dal secondo dopoguerra, Carmi si è mossa in senso indipendente e militante, appropriandosi della fisionomia culturale e sociale dei luoghi (fisici e teorici) che ha percorso e utilizzando la fotografia come uno strumento conoscitivo, un dispositivo politico di osservazione compartecipe attraverso il quale cogliere le sfumature di un sistema complesso, vivo e pulsante.¹

Negli ultimi due decenni, numerose sono state le pubblicazioni dedicate all'opera di Carmi, principalmente nella forma di cataloghi di mostra o libri riccamente illustrati, che hanno restituito nel complesso il *corpus* fotografico dell'autrice, accrescendone la notorietà.² Il taglio principalmente biografico dei contributi storiografici e critici, che hanno insistito nell'imbastire un racconto talvolta aneddoticò dei suoi primi anni di attività (basato anche, e tal-

1. Questo contributo è frutto di una serie di riflessioni e confronti con Tiziana Serena, con la quale è stato avviato uno studio sull'opera di Lisetta Carmi. Sulla periodizzazione dell'attività fotografica di Carmi le fonti sono talvolta lievemente discordanti, anche in relazione alle dichiarazioni rilasciate dalla stessa autrice. Si tende, in ogni caso, a considerare il libro fotografico *Acque di Sicilia*, pubblicato nel 1977 con testi di Leonardo Sciascia, come il suo ultimo importante lavoro (v. L. CARMÌ-L. SCIASCIA, *Acque di Sicilia*, Milano, Dalmine, 1977).

2. Tra le principali pubblicazioni si ricordano: G. CALVENZI, *Le cinque vite di Lisetta Carmi*, Milano, Mondadori, 2013; *Lisetta Carmi. Ho fotografato per capire*, a cura di G. CHITI, Roma, Peliti Associati, 2014; *Lisetta Carmi. La bellezza della verità*, catalogo della mostra a cura di G.B. MARTINI (Roma, 20 ottobre 2018-24 marzo 2019), Roma, Postcart, 2018; *Lisetta Carmi. Suonare forte*, catalogo della mostra a cura di G.B. MARTINI (Torino, 22 settembre 2022-22 gennaio 2023), Milano, Gallerie d'Italia-Skira, 2022.

volta soprattutto, sulle numerose interviste fatte alla fotografa) si lega però alla difficoltà di definire e circoscrivere metodologicamente i suoi esordi³. In tal senso, alcune questioni storiografiche risultano ancora aperte, *in primis* quella che riguarda il rapporto di Carmi con il teatro e la fotografia di scena. Sebbene diverse fotografie di teatro siano state pubblicate nei volumi più recenti dedicati alla sua opera, oltre che a illustrazione di contributi di storiografia teatrale, il tema non è infatti stato ancora compiutamente indagato e problematizzato, pur avendo indubbiamente rappresentato per l'autrice un'esperienza se non molto ampia – durata circa sei anni, dal 1962 al 1967 –, certamente di fondamentale rilevanza; un periodo di attività importante, altresì, per poter delineare nuovi metodi di indagine sul suo lavoro.

In relazione a queste premesse, il contributo intende proporre una nuova lettura dell'opera di Carmi proprio a partire dai suoi esordi sulla scena, suggerendo di considerare il teatro – e il teatro d'avanguardia in particolare – non solo come il cardine metodologico per rileggere, a posteriori, alcuni aspetti dell'attività fotografica dell'autrice, ma come un dispositivo teorico, complementare alla fotografia, con il quale istituire, nel contesto genovese degli anni Sessanta, spazi di indagine condivisi. Nell'avvicinarsi, attraverso il *medium* fotografico, ai linguaggi del nuovo teatro di ricerca, da un lato sempre più aperto alla sperimentazione in dialogo con altri linguaggi artistici, dall'altro sempre più vicino all'elaborazione rappresentativa di istanze e urgenze sociali, opacizzando le relazioni fisiche e teoriche fra scena e vita, Carmi ne condividerà la postura nella realizzazione di progetti personali fortemente segnati da un approccio anch'esso sperimentale, diretto e libero. È in quest'ottica, dunque, che il teatro, da intendere non solo come un referente, un soggetto da osservare a distanza, ma come un co-attante, costituisce per l'autrice uno spazio parallelo e metonimico di maturazione del proprio linguaggio fotografico, un'area semiotica di scambio e di formazione da cui trarre nutrimento teorico e visivo. È per questi stessi motivi, dunque, che la necessità di rileggere l'attività di Carmi *in* teatro e *con* il teatro rappresenta un elemento imprescindibile e fondativo per lo studio della sua intera opera.

1. *Gli esordi al Teatro Stabile e il dialogo con Carlo Quartucci*

Nel 1962, l'ingresso di Lisetta Carmi al Teatro Stabile di Genova come fotografa di scena, su invito del direttore Ivo Chiesa al quale era stata presenta-

3. Cfr. T. SERENA, *Lisetta Carmi: rassegna critica*, «RSF. Rivista di studi di fotografia», XII, 2021, pp. 242-247.

ta dal fratello Eugenio, artista tra i più prolifici di quegli anni, costituisce un momento di maturazione fondamentale per la sua attività professionale. Nel frattempo, comunque, l'autrice prosegue e sviluppa la sua ricerca personale su altri fronti culturali, come in Sardegna, dove fotografa le dinamiche sociali delle piccole comunità del territorio nuorese.⁴

Negli anni Sessanta, lo Stabile, fondato nel 1951 e co-diretto insieme a Chiesa da Luigi Squarzina, costituiva uno dei fulcri culturali del contesto genovese, avvalendosi parallelamente della collaborazione fissa di fotografi come Francesco Leoni o di agenzie come la milanese Publifoto.⁵ Il teatro, inoltre, rappresentava un punto di riferimento importante nella cartografia degli Stabili nazionali tracciata sul solco del Piccolo Teatro di Milano guidato da Giorgio Strehler, in cui, nel frattempo, un fotografo come Ugo Mulas definiva e teorizzava la fotografia di scena come un imponente apparato co-narrativo con la ripresa di *Vita di Galileo* di Bertolt Brecht al Piccolo nella stagione 1962-1963.⁶

Nel suo essere uno spazio formativo e professionalizzante, il Teatro Stabile, dove Carmi lavorerà per circa tre anni, dunque dal 1962 al 1964, costituisce una palestra in cui imparare a misurarsi con un preciso metodo di lavoro e a testare le proprie capacità organizzative e tecniche.⁷ Allo stesso tempo, esso rappresenta per l'autrice uno dei territori in cui pensare la propria esperienza con la fotografia. Per una donna di origini borghesi di trentotto anni, che aveva iniziato a fotografare appena due anni prima dopo una lunga carriera come pianista, il teatro – luogo di possibilità drammaturgica, di invenzione e costruzione di narrazioni sempre nuove – diviene uno spazio metaforico di esplorazione e di ricerca di nuove potenzialità e opportunità creative, oltre

4. Sull'attività in Sardegna di Carmi, che percorre in quegli anni un itinerario simile a fotografi come Henri Cartier-Bresson, Giancolombo e Franco Pinna, si veda: *Lisetta Carmi. Voci allegre nel buio. Fotografie in Sardegna 1962-1976*, catalogo della mostra a cura di G.B. MARTINI e L. FASSI (Nuoro, 19 gennaio-21 giugno 2021), Venezia, Marsilio, 2020.

5. Si veda, oltre ai crediti pubblicati su «Sipario», M. GIAMMUSSO, *Il Teatro di Genova. Una biografia*, Milano, Leonardo Arte, 2001, passim. Per una panoramica più generale sulla storia della fotografia a Genova si veda invece: E. PAPONI, *Per una storia della fotografia a Genova: spunti e materiali*, in *Attraversare Genova. Percorsi e linguaggi internazionali del contemporaneo. Anni '60-'70*, catalogo della mostra a cura di S. SOLIMANO (Genova, 11 novembre 2004-27 febbraio 2005), Milano, Skira, 2004, pp. 111-119.

6. Sul lavoro di Mulas al Piccolo Teatro: *Ugo Mulas. Immagini e testi*, con una nota critica di A.C. QUINTAVALLE, Parma, Istituto di Storia dell'Arte-Università di Parma, 1973, pp. 36-43.

7. In questo periodo, infatti, Carmi fotografa le prove degli spettacoli e si occupa dello sviluppo immediato di un numero consistente di rullini per trarre fotografie da esporre sulla bacheca del teatro o da distribuire ai giornali il giorno dopo. Cfr. *L'arte dello scatto. Incontro con Lisetta Carmi*, «Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali», xvi, 2010, 2, pp. 18-21.

che un tessuto simbolico in cui posizionarsi in un contesto ancora fortemente governato, nella fotografia come nell'ambito artistico più in generale, dal predominio professionale e linguistico maschile.

Negli animati ambienti dello Stabile, Carmi si confronta con le regie di Squarzina fotografando opere come *Danza di morte* di Strindberg (dicembre 1963)⁸ e *Troilo e Cressida* di Shakespeare (novembre 1964). Di quest'ultimo spettacolo, l'autrice pubblica anche alcune fotografie nel numero di gennaio 1965 di «Sipario» a corredo di un articolo di Roberto Reborà.⁹ Avvia, così, una collaborazione con la «Rivista di teatro scenografia cinema» nata nel 1947 ed edita da Bompiani, le cui pagine rappresentano – soprattutto con la direzione di Franco Quadri dal 1962 al 1969, che adegua lo stile e i contenuti del periodico ai profondi mutamenti culturali coevi – un punto di riferimento fondamentale per i nuovi linguaggi del teatro italiano e internazionale.

Allo Stabile, in quegli stessi anni, Carmi inizia ad approcciarsi anche alle esperienze d'avanguardia, che stavano riformulando i linguaggi della scena in una prospettiva antiaccademica e sperimentale già nella forma di spazi *off* come quello della Borsa di Arlecchino, nata nel 1957 in un seminterrato sotto palazzo della Borsa e attiva fino al 1962.¹⁰ Nel 1963, il teatro genovese apriva infatti le porte alla romana Compagnia della Ripresa di Carlo Quartucci, divenuta in quell'occasione Teatro Studio, dando vita, seppur con non poche limitazioni, alla prima importante collaborazione tra un teatro ufficiale e un gruppo di ricerca.¹¹

8. Cfr. GIAMMUSSO, *Il teatro di Genova*, cit., p. 99.

9. R. REBORÀ, *Lo spettacolo di Squarzina*, «Sipario», xx, 1965, 225, pp. 8-11. Nell'indice del numero di «Sipario» si fa riferimento a «Lisetta Carmi, Genova» per le fotografie a p. 10 dell'articolo, seppur nella stessa pagina, sempre come indicato dai crediti, dovrebbero esserci anche una o più fotografie di «Francesco Leoni, Genova». Più in generale, è necessario sottolineare come la rivista non fornisca talvolta in maniera del tutto esaustiva le informazioni relative ai crediti delle fotografie pubblicate insieme ai testi. Si tratta di una questione annosa, seppur a questa altezza cronologica ormai in gran parte risolta rispetto ai decenni precedenti – in cui non era inusuale che i riferimenti agli autori/alle autrici delle fotografie venissero completamente tralasciati –, che può rendere necessarie ulteriori verifiche sulle fonti.

10. Sulla Borsa di Arlecchino cfr. L. CAVAGLIERI-D. ORECCHIA, *Memorie sotterranee. Storia e racconti della Borsa di Arlecchino e del Beat 72*, Torino, Accademia University Press, 2018; *La Borsa di Arlecchino e Aldo Trionfo. Dall'Archivio di Lunaria Teatro*, a cura di D. ARDINI e C. VIAZZI, Genova, De Ferrari, 2008. Nel 1961 Carmelo Bene mette in scena in questo spazio *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde* da Stevenson. Sul tema più ampio del teatro d'avanguardia a Genova cfr. E. BUONACCORSI, *Una scena in movimento. Il teatro a Genova tra gli anni Sessanta e Settanta*, in *Attraversare Genova*, cit., pp. 135-142.

11. Cfr. L. CAVAGLIERI, *Nuovo teatro e Teatri Stabili: Carlo Quartucci a Genova (1963-1966)*, «Il Castello di Elsinore», xxiii, 2010, 61, pp. 107-118; C. QUARTUCCI, *Sette anni di esperienze, in L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, a cura di F. QUADRI, Torino, Einaudi, 1977,

La predilezione di Carmi verso gli esponenti della scena italiana e internazionale che in quel periodo stavano riscrivendo i paradigmi del teatro di ricerca viene ricordata dall'autrice in un'intervista del 2010, che contiene diversi riferimenti alla sua esperienza teatrale seppur con un'inesattezza cronologica in relazione alla sua permanenza triennale presso lo Stabile:

E così sono rimasta al Teatro Duse per tre anni, dal 1960 al 1963, lavorando con Luigi Squarzina, Carlo Quartucci, Lele Luzzati, Aldo Trionfo, Giuliano Scabia. In quegli anni ho incontrato attori presuntuosi, maleducati e supponenti, che trattavano il fotografo di scena come un idiota. Io li fotografavo come erano, naso lungo o meno. Con gli attori normali non mi intendevo, mentre avevo un rapporto magnifico con artisti come Quartucci, Leo De Berardinis e Perla Peregallo. E ho amato molto il Living Theatre e i suoi attori e l'Odin Teatret di Eugenio Barba.¹²

L'interesse di Carmi verso le nuove posture del teatro d'avanguardia e dei suoi protagonisti si allinea ai progetti di Quartucci, che definisce il proprio lavoro con il Teatro Studio a partire da scelte di repertorio basate su testi contemporanei e manifesta un forte interesse per le arti visive come punto di riferimento per il suo immaginario teatrale.

Un'interessante interpretazione del dialogo tra il linguaggio fotografico di Carmi e quello scenico e registico di Quartucci prende forma, nel novembre 1966, sulle pagine della rivista di cultura fotografica «Popular Photography italiana», nata nel 1937 su modello dell'americana «Popular Photography» e diretta da Lanfranco Colombo, figura chiave nel panorama fotografico del secondo Novecento e fondatore, nel 1967, dell'importante galleria milanese «Il diaframma». Sei fotografie in bianco e nero di Carmi di *Aspettando Godot* e *Finale di partita* di Samuel Beckett messi in scena da Quartucci, con il quale la fotografa non aveva smesso di collaborare in quegli anni anche fuori dal perimetro dello Stabile, vengono pubblicate a corredo di un commento del regista, dal secco titolo *Beckett*, sugli allestimenti delle opere del drammaturgo irlandese (figg. 1-2).¹³

vol. 1, pp. 151-164. Gli attori della Compagnia scritturati dallo Stabile insieme a Quartucci sono Leo De Berardinis e Rino Sudano, ai quali poi si aggiungeranno Claudio Reondi, Maria Grazia Grassini, Sabina De Guida e Anna D'Offizi.

12. *L'arte dello scatto*, cit., p. 19.

13. C. QUARTUCCI, *Beckett*, «Popular Photography italiana», 1966, 112, pp. 41-44. Se la fotografa aveva ripreso *Aspettando Godot*, spettacolo di debutto del Teatro Studio presso lo Stabile, nel marzo del 1964, il materiale su *Finale di partita* proviene verosimilmente dalla recita romana del 1963 presso il Teatro Ateneo (cfr. *L'arte dello scatto*, cit., p. 21, che riporta però erroneamente il luogo). Quest'ultimo aspetto farebbe dunque riflettere su una collaborazione fra Carmi e

L'importanza di impostare la ricerca a partire da alcuni dei materiali di Carmi pubblicati sulle riviste coeve è utile per definire un perimetro preliminare di riferimento all'interno del quale poter sviluppare analisi più approfondite. Seppur non restituisca certamente un resoconto completo ed esaustivo della sua intera produzione per il teatro, scopo che non si pone comunque alla base di questo contributo, tale approccio consente di circoscrivere e problematizzare alcuni dei contesti nei quali l'autrice si è mossa nell'ambito della scena. Le riviste, importanti oggetti interculturali che, prendendo in prestito le parole di Eugenio Battisti pubblicate nel primo editoriale di «Marcatrè» riferite a quel progetto genovese, «[vogliono] suggerire problemi, più che risolverli, mira[ndo] cioè a rispettare quella complessità che è caratteristica, sempre, d'una cultura in movimento»,¹⁴ divengono uno spazio di definizione e diffusione del linguaggio di Carmi, anche nelle relazioni che esso tesse con altri linguaggi artistici. Allo stesso tempo, e da una prospettiva storiografica più ampia, esse legittimano l'accesso dell'autrice (e di poche altre colleghe) nel contesto della fotografia professionale, proponendosi come luoghi di lavoro inclusivi, seppur mai del tutto aperti, attraverso i quali seguire le fragili fila di una 'fotografia femminile' sovente sottotraccia.¹⁵

La pubblicazione del contributo di Quartucci, illustrato dalle fotografie di Carmi, su «Popular Photography italiana», in un numero della rivista in parte dedicato ai rapporti tra fotografia e teatro,¹⁶ si pone intanto come una riflessione sulle modalità di restituzione scenica di quella drammaturgia beckettiana cara al regista messinese:¹⁷

Tra i pochi scrittori di teatro che danno all'espressione gestica dei personaggi uguale possibilità di incidenza delle parole, Beckett è senz'altro il più fertile. I suoi testi sono pieni di minuziose didascalie riguardanti il movimento, elemento essenziale e neces-

Quartucci già prima dell'arrivo del regista a Genova. Quartucci, in ogni caso, metterà nuovamente in scena *Finale di partita* a Roma in occasione del Festival di Prima Porta (1965).

14. E. BATTISTI, *La tavolata e il fumoir*, «Marcatrè», I, 1963, 1, p. 3.

15. Per queste ragioni e con le medesime premesse, tale contributo non ha preso in considerazione le fotografie degli spettacoli pubblicate da Carmi sui quotidiani, che meriterebbero un'ulteriore ricerca tenendo conto della specificità di questo genere di fonti. Un contributo interessante che la stessa «Popular Photography italiana» dedica in questi anni al lavoro di alcune fotografe attive negli anni Sessanta, inclusa Lisetta Carmi, è *Una galleria di donne fotografe* (1967, 123, pp. 23-48).

16. Gli altri contributi presenti nel fascicolo (tutti privi di numeri di pagina) sono: U. MULAS, *Eduardo*; M. SILVERA-U. MULAS, *Teatro e fotografia*; D. BIRELLI e L. RICCI, *Il Living Theatre*.

17. Cfr. CAVAGLIERI, *Nuovo teatro e Teatri Stabili*, cit., p. 109. Oltre che ad *Aspettando Godot* e a *Finale di partita*, illustrati dalle fotografie di Carmi, nel testo si fa riferimento anche ad *Atto senza parole* e *Giorni felici*.

sario al chiarimento della sua drammaturgia: ed è proprio alla risultante visiva di tale movimento che Beckett affida il maggior compito umano ed estetico del suo pensiero.¹⁸

In parallelo, il commento dialoga con le fotografie in una forma fototestuale che si costruisce sulla compresenza tra parole e immagini, individuando nel lavoro di Carmi una traduzione visiva in grado di restituire le *nuances* figurali delle due opere di Beckett, punti di riferimento del teatro dell'assurdo, rimaste poi particolarmente impresse anche nella memoria dell'autrice.¹⁹ Nel ben definire questa sincrasi tra materiale teatrale e materiale fotografico, per Quartucci:

[Carmi] ha intuito perfettamente la necessità di operare una reinvenzione in chiave di fotografia del materiale gestico che le veniva offerto, soprattutto in «ASPETTANDO GODOT», spettacolo per il quale ha operato addirittura una stratificazione grafica che si concludeva con l'annullamento fisico dei personaggi, contrastando molto, fino ad arrivare alla macchia pura e semplice.²⁰

In questo luogo di sperimentazione delimitato dalle pagine della rivista, il linguaggio fotografico e quello scenico interagiscono nella consistenza solida dell'amalgama. Da una parte, la ricerca grafica nella messa in scena di Quartucci caratterizza una «mimica stilizzata e tipizzata, la scenografia essenziale e astratta, l'attenzione al gioco dei chiari e degli scuri, delle linee e dei punti»;²¹ forme duttili e plastiche si costruiscono su un apparato architettonico-scenografico che include fra i propri riferimenti l'astrazione pittorica di Malevič e Kandinsky. Dall'altra, la rappresentazione fotografica, che predilige l'inquadratura frontale, restituendo talvolta una visione complessiva e maggiormente distanziata della scena che comprende lo spazio scenografico, e avvicinando altre volte lo sguardo ai corpi dei personaggi, coagula il contrasto tra i bianchi e i neri per far emergere forme e azioni gestuali, rimandando a una sintesi scenica che si pone essa stessa sul piano della ricerca e della sperimentazione

18. QUARTUCCI, *Beckett*, cit., p. 41.

19. Cfr. *L'arte dello scatto*, cit., p. 21.

20. QUARTUCCI, *Beckett*, cit., p. 44 (maiuscolo nell'originale). Sullo spettacolo di Quartucci cfr. anche *Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione. 'Aspettando Godot', Teatrostudio, Genova 1964*, a cura di D. ORECCHIA e A. PETRINI, «L'Asino di B.», v, 2001, 5 (parte prima); VI, 2002, 6 (parte seconda). Il contributo è illustrato da alcune fotografie di Carmi provenienti dall'Archivio del Teatro Stabile di Genova. Nelle mostre più recenti realizzate sull'opera dell'autrice, raramente è stato possibile vedere queste fotografie. Esposte, ad esempio, in occasione della già citata mostra di Roma del 2018, esse però non figurano (tranne che nell'eccezione di un'immagine di piccolissimo formato) nei quattro volumi che compongono il catalogo in cofanetto (cfr. *Lisetta Carmi. La bellezza della verità*, cit.).

21. D. ORECCHIA-A. PETRINI, *Introduzione a Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione* (parte prima), cit., p. n.n.

interagendo con il linguaggio scenico. Nel fare questo, Carmi riformula delle soluzioni visive già elaborate, seppur in modalità diverse, con l'«interpretazione foto-grafica» della breve opera dodecafonica *Quaderno musicale di Annalibera* del compositore Luigi Dallapiccola, un quaderno di stampe rilegato a mano, con un'introduzione in versi di Giuliano Scabia dedicata all'autrice, risalente al 1963 ma pubblicato postumo nel 2005.²² Il volumetto è un'opera verbo-visiva costituita da ventidue tavole in bianco e nero realizzate a traduzione grafica e astratta del segno musicale attraverso un processo di graffiatura del negativo: un tentativo di Carmi di «creare un legame»²³ tra il linguaggio del compositore e il suo. D'altra parte, come evidenziato da Donatella Orecchia in relazione all'opera di Beckett messa in scena da Quartucci: «come uno spartito, la scrittura di Beckett aveva dato i tempi: il tempo congelato e sospeso dell'attesa e i tempi delle battute, dei gesti, delle pause che lo scandiscono in un[a] danza».²⁴

La fotografia, come la materia teatrale e insieme a essa, si concretizza dunque come uno spazio di (re)invenzione che trova nel teatro d'avanguardia non solo un terreno fertile per riflettere sul potenziale visivo dell'immagine scenica, ma anche un soggetto con il quale istituire un dialogo fecondo, accolto nello spazio della rivista. L'attitudine della fotografa di cogliere «perfettamente» le articolazioni della partitura scenica – così come sottolineato da Quartucci – si lega, altresì, alla capacità di Carmi di muoversi tra più linguaggi espressivi, oltre alla sua abitudine di leggere i testi degli spettacoli prima di fotografarne la messa in scena:²⁵ una questione, quest'ultima, di rilevante interesse se si intende la fotografia di scena come un complesso processo di appropriazione della materia teatrale che si definisce a partire da uno dei maggiori elementi semantici che la costituisce, quello della scrittura.

In merito alla collaborazione di Carmi con Quartucci, e in particolare in rapporto alle fotografie di *Aspettando Godot*, Maria Grazia Berlangieri ha fatto recentemente riferimento, a seguito di un'intervista al regista, a una sessione in studio per la realizzazione di «sessanta pose sviluppate su tela [...]: lo sviluppo delle foto iniziava dall'intelligibilità del bianco e nero degradando nelle esposizioni fotografiche, lungo l'arco dei sessanta scatti, fino alla dissoluzione nell'indecifrabile bianco su bianco».²⁶ Berlangieri, inoltre, conferma

22. L. CARMi, *Interpretazione grafica del Quaderno musicale di Annalibera di Luigi Dallapiccola*, introd. in versi di G. SCABIA, Milano, Sedizioni, 2005.

23. CALVENZI, *Le cinque vite*, cit., p. 36.

24. ORECCHIA-PETRINI, *Introduzione*, cit., p. n.n.

25. Cfr. *L'arte dello scatto*, cit., p. 21.

26. M.G. BERLANGIERI, «*Aspettando Godot* e la cosmogonia teatrale di Carlo Quartucci», *Mimesis Journal*, IX, 2020, 2, p. 36. Berlangieri, tuttavia, specifica la mancanza di un riscontro su questi materiali nell'Archivio Lisetta Carmi.

la presenza, tra i materiali d'archivio di Quartucci, di «una stampa professionale di *Aspettando Godot* virata al blu dalla stessa Carmi»,²⁷ che richiama, nel lavoro preparatorio del regista, l'importanza di associare un colore alla voce di un personaggio (in questo caso il blu per Vladimiro). Il grado di sperimentazione ricercato nell'interazione tra il linguaggio fotografico e quello teatrale, che si sviluppa in una forma graduale e sottrattiva di dissolvimento della materia scenica attraverso un processo di astrazione (foto)grafica, ci consente altresì di riflettere sulle potenzialità della fotografia di scena non solo come uno strumento documentativo e rappresentativo, ma anche come un dispositivo interpretativo che stabilisce e costruisce con il teatro un apparato di relazioni intermediali.²⁸ Di particolare interesse, inoltre, è quanto affermato dal critico di fotografia Piero Racanicchi in un contributo del 1966, anch'esso pubblicato su «Popular Photography italiana» e dedicato al progetto di Carmi sulla metropolitana di Parigi, a proposito della preparazione insieme a Quartucci di «un fotolibro su 'Aspettando [G]odot', 'Fin de partie' e 'Atto senza parole'». ²⁹ Oltre a mettere in luce degli aspetti inediti della collaborazione tra i due, che sviluppano le interazioni linguistiche tra fotografia e teatro per pensarle all'interno di un ulteriore perimetro materico, quello del libro fotografico, la dichiarazione di Racanicchi contribuisce a collocare maggiormente il lavoro di Carmi nel contesto della sua produzione dedicata a questo fondamentale oggetto culturale ed editoriale, anche in relazione al soggetto teatrale: da un lato, in rapporto alla costruzione, tra il 1966 e il 1967, dei menabò per il già citato *Métropolitain* e per la celebre serie sui *Travestiti*, poi pubblicata in fotolibro nel 1972;³⁰ dall'altro, in dialogo con i primi importanti progetti fotografici italiani dedicati allo spettacolo, a partire dai volumi sulle opere di Brecht dirette da Giorgio Strehler al Piccolo Teatro di Milano come *L'opera da tre soldi* con fotocronaca di Ugo Mulas e *Schweyk nella seconda guerra mondiale* con fotocronaca di Ugo e Mario Mulas.³¹

La collaborazione di Carmi e Quartucci, uno scambio dialogico che trova sintesi e compimento nelle pagine di «Popular Photography italiana», finora

27. Ivi, p. 37 nota 50.

28. Così come suggerito in J. ANDERSON-W. LEISTER, *The Theatre of Photography: Dialogues*, «Photography & Culture», XI, 2018, 2, pp. 121-138.

29. P. RACANICCHI, *Un menabò di Lisetta Carmi*, «Popular Photography italiana», 1966, 110, p. 48. Nel momento in cui questo articolo è stato scritto, tale informazione non ha però trovato effettivo riscontro.

30. Cfr. L. CARMÌ, *I travestiti*, Roma, Essedi, 1972. Le fotografie di *Métropolitain* sono state invece recentemente pubblicate in *Lisetta Carmi. La bellezza della verità*, cit.

31. Si vedano: *L'opera da tre soldi di Bertolt Brecht e Kurt Weill*, regia di G. STREHLER, fotocronaca di U. MULAS, Bologna, Cappelli, 1961; *Schweyk nella seconda guerra mondiale*, regia di G. STREHLER, fotocronaca di U. e M. MULAS, Bologna, Cappelli, 1962.

mai esaminate dalla critica, suggerisce dunque nuove piste di analisi dell'opera dell'autrice e dei suoi primi anni di attività da seguire in parallelo ai suoi lavori più indagati. È in questo senso, dunque, che il teatro d'avanguardia diviene uno spazio di esplorazione che contribuisce a formare il linguaggio di Carmi; uno strumento, al pari della fotografia, attraverso il quale risemantizzare i processi linguistici del fare artistico, ma anche – e analogamente – comprendere, elaborare e tradurre i meccanismi di trasformazione della società.

2. *Fotografia e teatro, 'privilegiati luoghi di libertà'*

Nel 1965, dunque ormai dopo un lungo periodo di apprendistato come fotografa di scena, Carmi pubblicherà nel numero di novembre di «Sipario» quattro fotografie dello spettacolo *Zip Lap Lip Vap Mam Crep Scap Plip Trip Scrap & la Grande Mam alle prese con la società contemporanea* di Carlo Quartucci e Giuliano Scabia, con scenografie di Emanuele Luzzati, che era stato presentato alla xxiv Biennale Teatro di Venezia e messo in scena il 30 settembre dal Teatro Studio presso il teatro del Ridotto³² (fig. 3). Pochi mesi prima, tra l'altro, la fotografa aveva ripreso anche un altro importante spettacolo di Quartucci, *Cartoteca*, realizzato su un testo del poeta polacco Tadeusz Różewicz – per reagire alla politica di marginalizzazione operata dal Teatro Stabile nei confronti del Teatro Studio – e messo in scena il 20 maggio all'auditorium della Fiera del mare di Genova insieme al Centro universitario teatrale (CUT).³³

Il coinvolgimento di Carmi in questi due ultimi progetti, che contribuiscono a inserire il teatro di ricerca italiano nella geografia dello sperimentalismo scenico internazionale e al di fuori dei perimetri dello Stabile, consente di riflettere su ulteriori modalità di interazione tra il dispositivo fotografico e quello teatrale. Entrambe le opere, realizzate in collettivo e con la partecipazione di attori non professionisti, sono espressioni laboratoriali e visive di un'esigenza 'acentrica'³⁴ del progetto di Quartucci di valicare i confini tradi-

32. Cfr. G. SCABIA-C. QUARTUCCI, *Per un'avanguardia italiana*, «Sipario», xx, 1965, 235, pp. 11-13. Sullo spettacolo, inoltre, cfr. D. VIGONE, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Corazzano, Titivillus, 2010, pp. 77-92.

33. Su *Cartoteca* si veda: L. CAVAGLIERI, *Verso la «libertà totale della scena»: 'Cartoteca' di Carlo Quartucci*, in *Teatro e teatralità a Genova e in Liguria. Drammaturghi, registi, scenografi, impresari e organizzatori*, a cura di F. NATTA, Bari, Edizioni di Pagina, 2012, pp. 121-142. Le fotografie di Carmi su questo spettacolo sono pubblicate numerose in E. FADINI-C. QUARTUCCI, *Viaggio nel camion dentro l'avanguardia. Ovvero la lunga cinematografia teatrale 1960-1976*, Torino, Cooperativa editoriale Studio forma, 1976.

34. Cfr. VIGONE, *La nascita del Nuovo Teatro*, cit., p. 77.

zionali della scena e creare con lo spettatore nuovi spazi relazionali, fuori da un contesto convenzionalmente teatrale (come nel caso di *Cartoteca*) e in una ridiscussione dialettica – in dialogo con le esperienze del ‘nuovo teatro’ internazionale, si pensi *in primis* al lavoro coevo di una compagnia come il Living Theatre – dei confini duttili e proteiformi tra scena e vita, realtà e finzione.³⁵ Le fotografie di Carmi su *Zip Lap Lip...* per «Sipario», riprodotte in un’unica pagina fuori testo, sembrano restituire questa idea di decentramento che coinvolge non solo i/le *performers*, maschere-personaggio che si muovono convulse in una società-scena debordiana dominata dalle meccaniche del consumo (la robotica Grand Mam), ma anche lo sguardo della fotografa. Il suo punto di vista è mobile e si articola in inquadrature distanziate o piuttosto ravvicinate che, oltre a moltiplicare i punti di vista sull’evento teatrale, rivelano il grado di performatività, altrettanto fluido, di Carmi nello spazio scenico in una forma di compartecipazione drammaturgica. In tal senso, «Sipario» si definisce come uno spazio di riflessione attiva sui temi cogenti della contemporaneità teatrale anche attraverso l’apparato e l’intreccio verbo-visivo; e la fotografia, nella scelta delle immagini a corredo dei testi (articoli, commenti, recensioni agli spettacoli), uno strumento interoperabile che dialoga con essi divenendone protesi narrativa, visiva e, dunque, essa stessa drammaturgica.

È poi soprattutto in *Cartoteca*, in un testo che ruota, seppur in un ordine temporale e contenutistico anch’esso disequilibrato, intorno alla vita del protagonista (con un apparato scenico che rimanda ai *combine-paintings* dell’artista americano Robert Rauschenberg) che la fotografia di Carmi assume un interessante valore meta-linguistico da più prospettive:

Alla Fiera del Mare dove viene allestito lo spettacolo, il suo spazio-boccascena-fondale, quinte-schermo-libro-manifesto-locandina ha un unico elemento, una staccionata sulla quale di volta in volta vengono appesi oggetti, manifesti, disegnate scritte, proiettate diapositive; la fotografa Lisetta Carmi scatta i suoi flash in mezzo agli attori durante l’azione, un operaio scarica il materiale occorrente, gli attori discutono chi deve svolgere la parte di protagonista, studenti verificano l’andamento del lavoro. Il teatro si allontana, la gente che ‘entra’ nell’azione si porta dietro le sue caratteristiche somatiche e sociali [...]: quello che conta in ‘Cartoteca’ è la presenza della collettività, la presa politica, la libertà totale della scena, la sperimentazione di catturare l’intero ambiente nel quale si svolge lo spettacolo, l’immersione della regia nei gesti di ogni

35. Sul ‘nuovo teatro’ internazionale e italiano si rimanda più ampiamente a M. DE MARINIS, *Il nuovo teatro 1947-1970* (1987), Milano, Bompiani, 2000.

attore-personaggio, la cancellazione del vecchio edificio teatrale sostituito dalla presenza determinante dei materiali reperiti sul posto (uomini e oggetti).³⁶

Nel suo essere uno spettacolo complesso, in cui la convivenza e la mescolanza di più linguaggi artistici genera una forma di montaggio transmediale e discontinuo, *Cartoteca* problematizza la funzione della fotografia all'interno della drammaturgia teatrale, rendendola parte integrante del pensiero e dell'agire scenico anche nella figura partecipante di Carmi, parte integrante della sintassi visiva dello spettacolo che contribuisce, allo stesso tempo, a documentare e a creare nel suo stesso compiersi. *Zip Lap Lip...* e *Cartoteca*, inoltre, ridiscutono e ridefiniscono le potenzialità semantiche del 'fatto teatrale',³⁷ ampliandone i margini di definizione e amalgamando la materia teatrale a quella sociale, tanto che «un simile modo di usare il teatro – così Scabia e Quartucci sulle pagine di «Sipario» – si lega a una delle più importanti esperienze umane: la vita nella piazza come luogo d'incontro».³⁸

In un'intervista a Emanuele Luzzati pubblicata su «Sipario» nel marzo del 1967, e illustrata da sei fotografie di Lisetta Carmi che mostrano dettagli di scenografie da lui realizzate per cinque diversi spettacoli, l'artista genovese estende questa idea di opacizzazione fra teatro e vita, scena e piazza, anche all'apparato scenografico, sempre più in dialogo con le ricerche artistiche contemporanee e sempre più distante da perimetri scenici definiti a priori:

Forse il pubblico può giudicare molto meglio di me fino a che punto le mie scenografie risentano dell'influenza delle tendenze più evolute nel campo delle arti figurative. [...] I luoghi che meno rassomigliano a un teatro spesso mi hanno aiutato a trovare la strada più giusta [...]. Oggi sento una fortissima esigenza di sganciamento dal luogo teatrale convenzionale: vorrei portare, creare la mia scena ovunque [...].³⁹

36. FADINI-QUARTUCCI, *Viaggio nel camion*, cit., p. 67. Nel programma di sala dello spettacolo (citato per intero in CAVAGLIERI, *Verso la «libertà totale della scena»*, cit., p. 125), si fa riferimento a «Diapositive di Lisetta Carmi». Sempre nello stesso contributo (p. 134), si legge inoltre di «proiezioni di immagini fotografiche, filmiche e diapositive (tra le altre, l'immagine di Patrice Émery Lumumba che arringava la folla)». In una recensione coeva di Vico Faggi, si aggiunge poi che: «La scenografia è costituita [...] da una superficie liscia, cui sono appesi oggetti eterogenei, e da schermi bianchi sui quali, a intermittenze, vengono proiettate immagini (fotografie e fumetti)» (v. f. [V. FAGGI], *Cartoteca*, «Sipario», xx, 1965, 231, p. 41).

37. Così come inteso da R. SCHECHNER in *La cavità teatrale*, trad. it. di A. PIVA, Bari, De Donato, 1968, p. 23.

38. SCABIA-QUARTUCCI, *Per un'avanguardia italiana*, cit., p. 11.

39. *Cinque domande a quattro scenografi. Risposte di Luciano Damiani, Emanuele Luzzati, Pierluigi Pizzi, Gianni Polidori*, «Sipario», xxii, 1967, 261, pp. 19-20. Gli spettacoli in questione sono: *Zip Lap Lip...*, *Un uomo è un uomo*, *Dialoghi del Ruzante*, *La Locandiera* e *L'Anconitana*.

Nel nutrirsi delle esperienze del nuovo teatro d'avanguardia partecipando attivamente ai processi dialettici che vi sono alla base, Carmi si muove parallelamente nelle maglie del tessuto sociale indirizzando il proprio sguardo, con la medesima postura, verso i luoghi dell'agire collettivo, del lavoro, delle urgenze civili.⁴⁰ Nel decostruire e problematizzare la funzione della cornice come oggetto filosofico e semantico,⁴¹ fotografia e teatro divengono dunque luoghi liminari e centrifughi attraverso i quali accedere, fisicamente e concettualmente, alla 'realtà' nelle sue più vive manifestazioni. Spazi concreti dell'agire, essi sono, allo stesso tempo – prendendo in prestito le parole con le quali Guido Boursier definirà, in occasione dell'importante convegno tenutosi a Ivrea nel 1967, il nuovo teatro di ricerca sulle pagine di «Sipario» –, «privilegiati luoghi di libertà [...] in cui la collettività possa intervenire e riconoscersi».⁴²

Il lavoro di Carmi sul porto di Genova, condotto nel 1964, rappresenta un perno nell'analisi del contesto finora tracciato. Fulcro dell'economia del mare genovese e primo in Italia per volume di traffici,⁴³ il porto è un luogo fisico di operosità incessante, ma anche un *locus* simbolico nel quale addentrarsi con lo sguardo, appropriandosi degli spazi intersezionali di una città attiva e viva, ma densa di profonde contraddizioni che necessitano di una lettura critica.⁴⁴ Macchina dagli ingranaggi complessi e sintesi meta-teorica di processi sociali, politici e culturali in cui si attualizzano tematiche cogenti come la questione capitalistica, le lotte sociali e il rapporto tra individuo e lavoro – a cui Carmi si interesserà, quello stesso anno, anche in occasione del suo secondo viaggio in Sardegna –,⁴⁵ il porto è un ventre para-urbano di cui la fotografa percorre

40. Sulla fotografia di impegno civile in Italia tra anni Sessanta e Settanta si rimanda più ampiamente a P. REGORDA, *La Concerned Photography in Italia. Fotografia e impegno civile*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2010.

41. Sul tema della cornice si rimanda più ampiamente ai contributi per il Seminario di filosofia dell'immagine del 2000, a cura dell'Università degli Studi di Milano, pubblicati on line: http://www.lettere.unimi.it/Spazio_Filosofico/leparole/indsem00.htm (ultimo accesso: 12 aprile 2023).

42. G. BOURSIER, *A convegno il teatro di domani*, «Sipario», xxii, 1967, 255, p. 4.

43. Cfr. F. LORETO, *Il sindacato nella città ferita. Storia della Camera del lavoro di Genova negli anni Sessanta e Settanta*, Roma, Ediesse, 2016, p. 44.

44. Per un approfondimento sul progetto di Carmi dedicato al porto v. soprattutto i recenti *Lisetta Carmi. Porto di Genova*, booklet della mostra a cura di G.B. MARTINI (Bologna, 24 ottobre-24 novembre 2019), Bologna, MAST, 2019; e L. CARMİ, *Genova 1960/1970*, Milano, Humboldt Books, 2019. Sempre in relazione a un'idea di appropriazione degli spazi fisici e simbolici di Genova, ma nella ricerca di un senso di vita resa eterna dalla morte, nel 1966 Carmi realizzerà una serie di fotografie sulla parte antica del Cimitero di Staglieno: cfr. *Lisetta Carmi. Ho fotografato per capire*, cit., pp. 32-43.

45. Cfr. G.B. MARTINI, *Lisetta Carmi in Sardegna: cronistoria di un percorso d'amore*, in *Lisetta Carmi. Voci allegre nel buio*, cit., pp. 14, 23.

le anse con uno sguardo diretto e conciso, ma al tempo stesso con una «sensibilità accorta e misurata»⁴⁶ che coglie gli aspetti più umani di un lavoro sordido e schiacciante. Nell'addentrarsi negli inferi di quel mostro cinematografico che rimanda ai giganti scenografici del teatro di ricerca internazionale di quegli anni,⁴⁷ l'autrice risponde con urgenza alla funzione della fotografia come luogo concreto dell'agire, realizzando una delle pagine più importanti della fotografia di reportage sociale degli anni Sessanta in Italia. Riservandosi un proprio, personalissimo spazio tra le proposte della nuova fotografia industriale e l'interesse verso le trasformazioni dei grandi agglomerati urbani,⁴⁸ la serie di Carmi verrà esposta nel novembre presso la Società di cultura di Genova con il titolo *Genova porto: monopoli e potere operaio* e didascalie a cura di Giuliano Scabia, in quegli anni partecipe delle istanze del Gruppo 63.⁴⁹

L'incursione di Scabia nel progetto di Carmi, che mette nuovamente in dialogo fattivo proposte e linguaggi differenti ma concordi nell'abitare spazi di azione e di riflessione comuni, è un esempio coerente di quella condivisione di metodi di indagine volti a definire nuovi paradigmi del fare artistico. Il coinvolgimento dello scrittore come autore delle didascalie avveniva dopo che Carmi aveva ascoltato *La fabbrica illuminata*,⁵⁰ opera musicale del compositore Luigi Nono, a cui Scabia aveva collaborato per la stesura dei testi,⁵¹ in cui confluiscono le tracce

46. P. RACANICCHI, *Genova-Porto*, «Popular Photography italiana», 1965, 92, p. 49.

47. Si pensi all'enorme struttura-testa della Creatura nel *Frankenstein* del Living Theatre, messo anch'esso in scena per la Biennale Teatro di Venezia dal 25 al 27 settembre (cfr. P. BINDER, *Il Living Theatre*, Bari, De Donato, 1968, p. 194). Una fotografia di Carmi che mostra una scena dell'*Antigone* del Living è pubblicata inoltre in *Oltre i limiti della visione. Il percorso fotografico di Lisetta Carmi*, a cura di G. CHITI, «Quaderni di AFT», 2005, 3, p. 18 (Prato, Archivio Fotografico Toscano).

48. Si vedano, rispettivamente, il servizio sul Porto di Genova firmato dallo Studio Mulas e pubblicato sulla rivista «Pirelli» nel 1963 e il reportage di Giorgio Bergami sulla speculazione edilizia del 1963. Cfr. rispettivamente: A.P. DESOLE, *La fotografia industriale in Italia 1933-1965*, San Severino Marche, Quinlan, 2015, p. 174; *Parole degli occhi. Giorgio Bergami. 50 anni di fotografia*, catalogo della mostra a cura di F. SBORGI e M. FOCHESATI (Genova, 25 aprile-31 agosto 2007), Milano, Mazzotta, 2007, pp. 122-137. Attivo anche come fotografo di scena, nel 1966 Bergami costituirà la Compagnia asociale del Teatrogruppo, che produrrà diversi spettacoli su testi di Carlo Quartucci e Roberto Lerici.

49. Sulla coeva ricezione della mostra di Carmi sul porto, divenuta itinerante dopo la prima esposizione a Genova, v. anche G. TURRONI, «Forza-lavoro nel porto di Genova», di Lisetta Carmi, *alla Casa della Cultura*, «Ferrania», XIX, 1965, 6, p. 29.

50. Cfr. N. LEONARDI, *Oltre il folklore? La cultura sarda come espressione di una condizione storica nelle fotografie di Lisetta Carmi*, in *Lisetta Carmi. Voci allegre nel buio*, cit., p. 40.

51. L. NONO, *La fabbrica illuminata per soprano e nastro magnetico a quattro piste (1964)*, Milano, Ricordi, 2010. L'opera viene eseguita per la prima volta il 15 settembre 1964 a Venezia in occasione del XXVII Festival internazionale di musica contemporanea. Nella 'galleria' di ritratti di Carmi ad artisti attivi in quegli anni ve ne sono anche alcuni realizzati a Nono.

sonore e vocali registrate nei grandi ambienti degli stabilimenti Italsider durante i processi di produzione dell'acciaio. L'intento, evidente nella lettura dei versi di Scabia e dichiaratamente politico, è quello di denunciare le dure condizioni di lavoro degli operai, le cui voci entrano a far parte del denso amalgama musicale rivendicando un proprio spazio, insieme ai rumori stridenti delle macchine della Cornigliano, all'interno di quell'intervento artistico. Nell'indagine sugli aspetti sociali del lavoro attraverso la realtà di fabbrica, l'Italsider, come il porto, si fa anch'esso luogo simbolico da percorrere trasversalmente, ma con uno sguardo meno lirico e più ideologico di quello messo in atto, pochi anni prima, nel documentario a colori *L'uomo, il ferro e il fuoco* realizzato da Eugenio Carmi e dal fotografo svizzero Kurt Blum (1960).⁵² *La fabbrica illuminata*, in tal senso, manifesta «una volontà di testimonianza politica, ma anche di vita, di apertura continua dell'evento artistico al mondo che lo circonda».⁵³

Gli ambienti dell'Italsider, che Lisetta Carmi conosceva e frequentava anche *a latere* delle attività del fratello, figura di riferimento per il palinsesto di proposte artistiche che ruotavano intorno alle attività dell'omonima rivista dell'azienda pubblicata tra il 1960 e il 1965, erano stati tra l'altro anche luogo di sperimentazione teatrale nel settembre 1962, quando la società organizzava per i suoi dipendenti degli spettacoli realizzati in collaborazione con il Teatro popolare italiano diretto da Vittorio Gassman.⁵⁴ Nel proporre un repertorio antologico che includeva brani di opere di Shakespeare, Molière, Pirandello, Brecht e Ionesco,⁵⁵ il progetto contribuiva a definire la fabbrica non solo come un ampio spazio di sperimentazione culturale, quasi di creazione – nel dialogo fra linguaggi artistici, musicali e teatrali – di una sorta di 'opera d'arte totale', ma altresì a qualificare il teatro come un *locus* teorico di accesso ai perimetri dell'agire sociale. In una ridefinizione dei propri spazi fisici di rappresentazione, il teatro, come la fotografia, si muove verso la fabbrica ed entra nella fabbrica, istituendo forme culturali e politiche di compartecipazione e ragionando su nuove possibilità di interazione con il tessuto cittadino, il suo addentellato urbanistico e i suoi luoghi di relazione.⁵⁶

52. Il documentario è stato reso interamente disponibile online dalla Fondazione Ansaldo di Genova: <https://www.youtube.com/watch?v=YzbvqarZZtA> (ultimo accesso: 12 aprile 2023).

53. VIGONE, *La nascita del Nuovo Teatro*, cit., p. 78.

54. Cfr. *Il teatro in fabbrica: l'Italsider*, «Sipario», XVIII, 1963, 205, p. 9 (*Inchiesta sul teatro popolare in Italia*).

55. In merito all'iniziativa, organizzata anche presso altre sedi Italsider in Italia, cfr. V. GASSMAN-L. LUCIGNANI, *Cinque modi per conoscere il teatro. Shakespeare-Molière-Pirandello-Brecht-Ionesco*, Roma, Edindustria editoriale, 1962.

56. In FADINI-QUARTUCCI, *Viaggio nel camion*, cit. (p. 239) si legge inoltre di un'altra interessante iniziativa teatrale realizzata poco più tardi, nel febbraio 1966, che coinvolge attivamente gli impiegati dell'azienda e che include altresì il *medium* fotografico: «Genova Cornigliano.

Il rapporto partecipato tra fotografia e teatro nel contesto urbanistico e sociale si riflette altresì in un altro contributo pubblicato su «Popular Photography italiana» nel marzo 1967, firmato dal cantautore e giornalista Michele Straniero e illustrato da sette fotografie di Lisetta Carmi⁵⁷ (fig. 4). Il titolo dell'articolo, *Il teatro Moloch di Genova divorava gli architetti e la città aspetta indifferente*, mette in luce la natura politico-militante dell'intervento fototestuale, con il quale si denuncia il mancato avvio dei lavori di ricostruzione del Teatro comunale dell'opera di Genova (teatro Carlo Felice), distrutto dai bombardamenti tra il 1942 e il 1943.⁵⁸ Le fotografie in bianco e nero di Carmi, collocate su tre pagine di cui occupano per gran parte il *layout*, con il testo incolonnato a destra, mostrano l'esterno e l'interno dell'edificio teatrale in un'architettura scarnificata e precaria, una rovina archeologica attorno alla quale, «tutto intorno, nel frattempo, si sono costruite banche, grattacieli, grandi magazzini. La vita cittadina ferve: solo il vecchio teatro è morto».⁵⁹ Un teatro, però, che è anche luogo di resistenza, che si sostanzia nella prima fotografia dell'autrice dominata dal ritratto di una ballerina in posa, la gamba destra sollevata e lo sguardo rivolto verso un fuori lontano e sconosciuto: «frattanto nel teatro in rovina ci sono artisti che lavorano».⁶⁰ Nel suo assumere una funzione fisica e simbolica di entità divorante e mostruosa (un 'moloch'), ma anche di centro di articolazione comunitaria, il teatro diviene nuovamente per Carmi, seppur qui in un contesto diverso, uno spazio di confronto con la propria fotografia, in un dialogo costante che ne indaga la relazione con gli spazi collettivi e sociali.

Nel 1967, anno in cui l'attività di Carmi come fotografa di teatro giunge consapevolmente a termine, la prossimità dell'autrice alle attività della scena d'avanguardia italiana e dei suoi protagonisti viene ulteriormente convalidata dalla sua partecipazione ai lavori del convegno per un nuovo teatro, tenutosi a Ivrea dal 10 al 12 giugno e promosso dall'Unione culturale di Torino. La presenza della fotografa alle giornate eporediesi, anticipate e preparate dal manifesto *Per un convegno sul nuovo teatro* pubblicato su «Sipario» nel novembre

Teatro dell'Italsider. La mucca parlò a Pasquale, spettacolo collage su testi di Ruzante, Plauto, Aristofane, Brecht, Cervantes, Rabelais, Pirandello, Mrozek. Gruppo Teatrale dell'Italsider di Genova; scene e costumi di Giancarlo Bignardi; diapositive di Giorgio Bergami; colonna sonora di Carlo Quartucci; attori: operai e impiegati dell'Italsider».

57. M. STRANIERO, *Il teatro-Moloch di Genova divorava gli architetti e la città aspetta indifferente*, «Popular Photography italiana», 1967, 116, pp. 60-62.

58. Nel 1963 il Comune di Genova aveva deciso di conferire un nuovo incarico per la ricostruzione del teatro all'architetto Carlo Scarpa.

59. STRANIERO, *Il teatro-Moloch di Genova*, cit., p. 62.

60. Ibid. Per la serie di Carmi sul teatro Carlo Felice cfr. anche le fotografie pubblicate in *Lisetta Carmi. Ho fotografato per capire*, cit., pp. 20-23.

1966,⁶¹ si attesta nella pubblicazione, per la stessa rivista, di cinque fotografie che illustrano il già citato articolo di Boursier *A convegno il teatro di domani*.⁶² Come recitano le didascalie a corredo, si tratta di: «Prove sull'attore dell'Odin Teatret di Hölstebro diretto da Eugenio Barba»; «'Solo' di Sylvano Bussotti. Sylvano Bussotti, Romano Amidei, Luigi Mezzanotte»; «'La faticosa messin-scena dell'Amleto di William Shakespeare'. A sinistra, Perla Peragallo e Leo De Berardinis. Sotto, la conferenza-spettacolo del Teatrogruppo di Carlo Quartucci». ⁶³ Ma Carmi fotografa anche «Carmelo Bene, Cathy Berberian, Magdalo Mussio, Edoardo Sanguineti e molti altri». ⁶⁴

È ancora una volta in questo testo di Boursier che sembra emergere un'idea di fondo attraverso la quale poter leggere, parafrasandone i processi, anche il lavoro fotografico di Carmi. Secondo l'autore, che riprende le parole già espresse sul manifesto che invitavano a «raccolgere, valorizzare, difendere nuove forze e tendenze del teatro, in un continuo rapporto di scambio con tutte le altre manifestazioni artistiche»,⁶⁵ deve essere viva «la necessità insomma di far penetrare di più nel corpo del teatro il nostro tempo e i suoi continui, rapidi, mutamenti». ⁶⁶ Se fotografia e teatro condividono processi e metodi, è dunque proprio anche attraverso il teatro che in questi anni Carmi si appropria degli spazi che attraversa, restituendo per mezzo della complessa narrativa dell'immagine il proprio punto di vista sulla 'realtà'. Dispositivi dello sguardo e del tempo, fotografia e teatro divengono dunque fessure attraverso le quali osservare l'altro e accedere al suo spazio, nella contingenza di un tempo sociale di «continui, rapidi, mutamenti» che richiede linguaggi condivisi.

61. *Per un convegno sul nuovo teatro*, «Sipario», XXI, 1966, 247, pp. 2-3.

62. BOURSIER, *A convegno il teatro di domani*, cit.

63. In *L'arte dello scatto*, cit. (p. 19), sono inoltre pubblicati alcuni provini a contatto di Carmi realizzati all'Odin Teatret.

64. Ivi, pp. 19-20. Nel numero di dicembre del 1965 di «Sipario», inoltre, Carmi aveva pubblicato cinque ritratti di attori e attrici a corredo di *100 domande a 50 giovani attori*, a cura di F. SANGERMANO, «Sipario», XX, 1965, 236, pp. 69-88.

65. *Per un convegno sul nuovo teatro*, cit., p. 3.

66. BOURSIER, *A convegno il teatro di domani*, cit., p. 4.

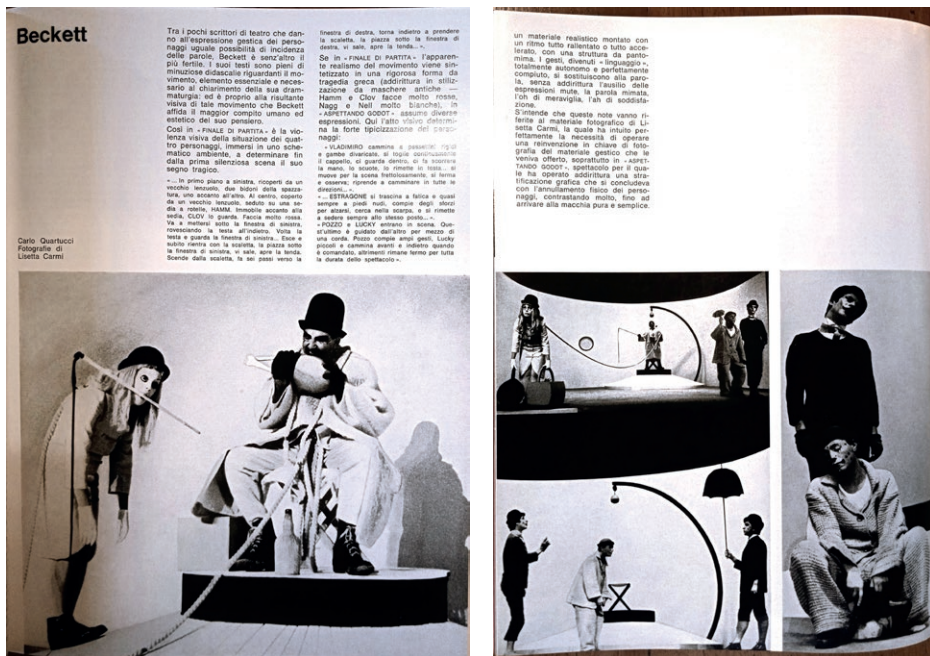
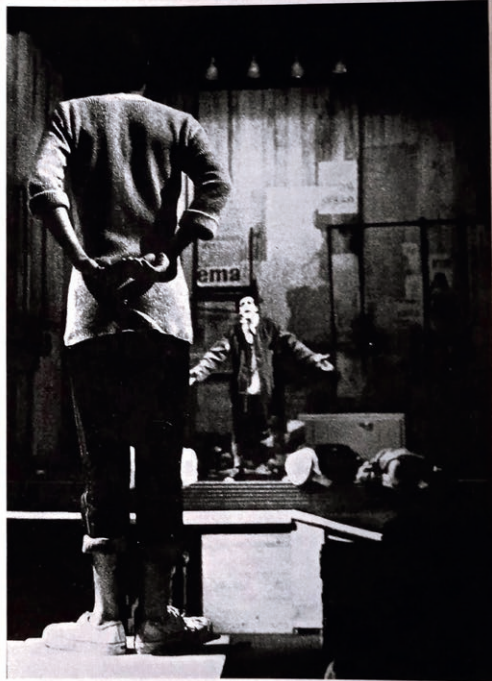


Fig. 1-2. Carlo Quartucci, *Beckett*, con fotografie di Lisetta Carmi, «Popular Photography italiana», 1966, 112, pp. 41 e 44.



« Zip Lap Lip Vap Mam Crep Scap Plip
Trip Scrap e la grande Mam
alle prese con la società contemporanea »
di Giuliano Scabia
(da un'idea di Carlo Quartucci)



Regia di Carlo Quartucci
Montaggio scenico e costumi
di Emanuele Luzzati
Teatro Studio dello Stabile di Genova

Fig. 3. Lisetta Carmi, *Zip Lap Lip Vap Mam Crep Scap Plip Trip Scrap & la Grande Mam alle prese con la società contemporanea* di Carlo Quartucci e Giuliano Scabia per il Teatro Studio dello Stabile di Genova, fotografie di scena (da «Sipario», xx, 1965, 235, p. 13).



IL TEATRO-MOLOCH DI GENOVA DIVORA GLI ARCHITETTI E LA CITTÀ ASPETTA INDIFFERENTE

Testo di Michele Straniero
Fotografie di Lisetta Carmi

Distrutto nelle sue parti essenziali da vari bombardamenti successivi, tra il novembre 1942 e il luglio 1943, il Teatro Comunale dell'Opera di Genova aspetta ancora oggi di essere ricostruito. Sulla necessità di questa ricostruzione tutti sono d'accordo, almeno a parole, anche se le perplessità non mancheranno: perplessità così forti che la decisione prontamente presa dalla Giunta comunale il 3 ottobre 1946, di bandire un concorso per il progetto di ricostruzione, venne improvvisamente revocata il 7 marzo dell'anno seguente, ma poi ribadita il 22 febbraio 1949, precisando che si sarebbero dovute conservare le strutture superstiti, mentre il nucleo del teatro avrebbe dovuto essere progettato in forma decisamente moderna. Esaminati cinque progetti diversi, il 17 luglio 1950 venne prescelto quello presentato dall'architetto Paolo A. Chessa, giovane, milanese, entusiasta.

A questo punto le perplessità iniziali parevano superate. Certo non è facile, in una grande città come Genova, decidere le esigenze prioritarie. Ma non pare dubbio che un importante centro teatrale serva a dare lavoro, a conferire prestigio, ad articolare la vita culturale ed economica di una comunità moderna. Dirà giustamente l'architetto Chessa, nella sua relazione generale, che l'uomo per cui si ricostruisce il teatro « non è quello astratto che va al teatro », ma chiunque venga a contatto col nuovo edificio, e quindi « il genovese che non ha mai gettato lo sguardo al di là del porto, la signora per la quale il Carlo Felice è una consuetudine monotona, il passante, il turista, l'urbano... ». Il suo con pregressa riflessione, il governo avrebbe dovuto aggiungere: « il tempo, l'elemento più stupefacente, gli analisti e alle misure, perché nei trent'anni. L'uno adopererà la storia, altri il cronometro, ancora addirittura il sogno: di vede che il teatro usato nel caso specifico è il teatro di prima, quello della Storia, o il terzo, quello del sogno. Non certo il cronometro, in ogni caso.

Infeiti dall'epoca dell'accettazione di massima del progetto Chessa gli anni si sono ignorati uno dopo l'altro, sessantennalmente: conferimento dell'incarico per il progetto esecutivo, 1950;



Distrutto nelle sue parti essenziali da vari bombardamenti, il Teatro Comunale dell'Opera di Genova aspetta ancora oggi di essere ricostruito. Sulla necessità di questa ricostruzione tutti sono d'accordo, almeno a parole, anche se le perplessità non mancheranno: perplessità così forti che la decisione prontamente presa dalla Giunta comunale il 3 ottobre 1946, di bandire un concorso per il progetto di ricostruzione, venne improvvisamente revocata il 7 marzo dell'anno seguente, ma poi ribadita il 22 febbraio 1949, precisando che si sarebbero dovute conservare le strutture superstiti, mentre il nucleo del teatro avrebbe dovuto essere progettato in forma decisamente moderna. Esaminati cinque progetti diversi, il 17 luglio 1950 venne prescelto quello presentato dall'architetto Paolo A. Chessa, giovane, milanese, entusiasta.

A questo punto le perplessità iniziali parevano superate. Certo non è facile, in una grande città come Genova, decidere le esigenze prioritarie. Ma non pare dubbio che un importante centro teatrale serva a dare lavoro, a conferire prestigio, ad articolare la vita culturale ed economica di una comunità moderna. Dirà giustamente l'architetto Chessa, nella sua relazione generale, che l'uomo per cui si ricostruisce il teatro « non è quello astratto che va al teatro », ma chiunque venga a contatto col nuovo edificio, e quindi « il genovese che non ha mai gettato lo sguardo al di là del porto, la signora per la quale il Carlo Felice è una consuetudine monotona, il passante, il turista, l'urbano... ». Il suo con pregressa riflessione, il governo avrebbe dovuto aggiungere: « il tempo, l'elemento più stupefacente, gli analisti e alle misure, perché nei trent'anni. L'uno adopererà la storia, altri il cronometro, ancora addirittura il sogno: di vede che il teatro usato nel caso specifico è il teatro di prima, quello della Storia, o il terzo, quello del sogno. Non certo il cronometro, in ogni caso.

Infeiti dall'epoca dell'accettazione di massima del progetto Chessa gli anni si sono ignorati uno dopo l'altro, sessantennalmente: conferimento dell'incarico per il progetto esecutivo, 1950;

consegna del mandato, 1950; delibera comunale per la ricostruzione, 1952; approvazione della commissione edilizia, 1953; esame degli organi competenti di controllo, 1954; passaggio a Roma, Consiglio Superiore delle Belle Arti e Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici, 1955-56; approvazione comunale, 1957; nomina di una Commissione di assistenza ai lavori, 1957; polemiche di stampa su ogni aspetto del progetto, 1958-59. Pare la « Fabbrica di St. Pietro ».

A questo punto, a dieci anni dal bando di concorso, si ha la reazione del progettista, il quale, rimproverando « a sott' o a ragione — preso in giro, arriva a ragionare con una diffida regolarmente presentata al magistrato, che il Comune da poco ai lavori entro sessanta giorni dalla sentenza: in caso contrario l'architetto Chessa si sarebbe rifiutato — di provvedere a rielaborazioni prive di senso ». Il 17 giugno 1961 il tribunale decide che il Comune ha torto, lo condanna a compensare entro 15 giorni il progetto ridisegnato e a pagare i danni sofferti dal comune per il ritardo. Il comune, afferma il tribunale, non aveva con le sue deliberazioni assunto alcun obbligo di edificare il nuovo Carlo Felice.

Passano ancora due anni. Nella seduta dell'11 marzo 1963 il comune decide di conferire il nuovo incarico « per lo studio del progetto di ricostruzione del Teatro Comunale dell'Opera » al professor Carlo Scarpa e agli ingegneri Marcello Zanellini Rossi e Luigi Crocchi. La prefettura approva il febbraio 1964. Il 10 luglio 1965 il Secolo XIX scrive in cronaca che il nuovo progetto « è bellissimo... realizzato, direbbe a Genova un teatro dei più moderni, funzionali, ispirati, nei quali ne abbiamo visto nelle grandi metropoli ». E la città, che cosa ne pensa?

Personalità direttamente impegnate nell'organizzazione culturale cittadina si limitano a incoraggiare il cronista con frasi come « tale bando ad informare », ma di tempo anche a chiarire che loro non c'entrano e non vogliono entrare. I comizi cittadini, che per 18 anni hanno frequentato il teatro sono disincantati da tre anni ascoltano concerti e lirica in sale di fortuna, sembrano disinteressati del problema.

Fig. 4. Michele Straniero, *Il teatro Moloch di Genova divora gli architetti e la città aspetta indifferente*, con fotografie di Lisetta Carmi, «Popular Photography italiana», 1967, 116, pp. 60-61.

RICERCHE IN CORSO

FRANCESCA SIMONCINI

FAMIGLIE D'ARTE: ELEONORA DUSE E IL SOSTRATO TEATRALE OTTOCENTESCO

La redazione di AMAtI (Archivio Multimediale degli Attori Italiani) propone in questa sezione tre profili, accomunati dalla appartenenza a una famiglia d'Arte. Non si tratta di attori eccezionali, anzi. Le loro biografie possono apparire insignificanti a chi è interessato solo alla storia più nobile o alle punte di maggiore rilevanza artistica del teatro italiano. Si tratta però degli esponenti della linea generazionale che ha dato vita a una delle più misteriose eccezioni del teatro europeo di tutti i tempi: Eleonora Duse. A lei, nell'anno delle celebrazioni per il centenario della morte, avvenuta a Pittsburgh il 24 aprile 1924, intendiamo, con questa piccola pubblicazione, rendere il nostro omaggio.

Indagare le umili origini di Eleonora Duse attraverso le biografie del nonno Luigi, il capostipite della famiglia d'Arte, del padre Alessandro e della madre, Angelica Cappelletto, ricostruite con metodo storiografico e senza concessioni a una facile e retrospettiva enfasi romanzesca, può infatti aiutare a capire qualcosa di più del suo luminoso 'mistero'; può servire a perimetrarlo, a carpirne qualche piccolo e sfuggente segreto, a dare alla sua arte concreta prospettiva storica. Può essere utile anche per comprendere meglio il nostro sistema teatrale ottocentesco che, anche quando di basso cabotaggio, per vie naturali e con il solo faticoso esercizio del mestiere, permise ai più talentuosi dei suoi figli di emergere compiutamente e apparentemente dal nulla: senza scuole, senza maestri, senza finanziamenti statali, senza il puntello di elaborate teorie. Gli attori e le attrici che ebbero la possibilità di sollevarsi dal sostrato magmatico del più umile esercizio teatrale ottocentesco brillarono di luce propria, affidandosi a un personale, spiccato e libero, sentimento di vita e di arte, oltre evidentemente a un innato talento.

Questo sembra suggerire la storia dei membri della famiglia di Eleonora Duse che qui, attraverso i consueti profili artistici costruiti per il nostro Archivio, proponiamo. Non si tratta peraltro di un *unicum* nel panorama delle famiglie d'Arte del teatro ottocentesco italiano. Storie biografiche simili, quasi speculari a quella di Eleonora Duse, le ebbero anche altri eccellenti attori della

sua generazione o di quelle a lei immediatamente precedenti. Condivisero con lei, per esempio, la bassa estrazione artistica e sociale anche Adelaide Ristori e Ermete Zacconi, l'altro Grande Attore-mattatore della sua epoca. Con lui Eleonora Duse, avvertendo evidentemente un comune senso di appartenenza, concepì importanti collaborazioni.

Il nonno Luigi, di origini chioggiotte, fu forse l'unico della famiglia ad avere una vera vocazione per il teatro. Per lo meno fu l'unico a sceglierlo spontaneamente anche come mestiere di vita. Abbandonò infatti un modesto e sicuro impiego, che si era procurato a Padova, per abbracciare la professione di attore. Aveva sperimentato la recitazione presso la filodrammatica locale, fondata da Simone Antonio Sografi e poi diretta dall'ex attore e drammaturgo Giacomo Bonfio. Incoraggiato dai primi riconoscimenti del pubblico cittadino creò, modellandola sulle proprie caratteristiche, una maschera, ispirata a quelle analoghe di Stenterello o Meneghino, anch'esse di nuova introduzione. Chiamò il suo personaggio Giacometto. Lo interpretò in adattamenti di commedie e parodie, intrecciandone la presenza sul palcoscenico con un repertorio che prevedeva drammi ad effetto, farse, azioni spettacolose, esibizioni canore e di corpi di ballo, oltre ai tradizionali e sempre funzionanti Goldoni e Nota. La popolarità che seppe guadagnarsi gli permise il lusso di una propria compagnia che gestì insieme a un teatro, un'arena che poteva ospitare circa mille spettatori e che intitolò con il suo nome. Le sue esibizioni non sconfinarono comunque mai oltre l'Italia settentrionale: in particolare Venezia, Emilia Romagna, con qualche incursione in Dalmazia.

Eleonora Duse non lo conobbe. Morì nel 1854, quattro anni prima che lei nascesse. Dal nonno non poté quindi apprendere quella intraprendenza gestionale che ne aveva caratterizzato i primi anni di attività e che comunque non durò a lungo. Incapace di interpretare i nuovi fermenti risorgimentali, troppo debole per compiere scelte definite, Luigi Duse vide presto declinare la sua fortuna, insieme a quella dei suoi quattro figli e relative consorti, tutti costretti, sebbene talvolta nolenti, ad abbracciare il mestiere paterno e a seguire, nel bene e nel male, le sorti della ditta di famiglia. Dei figli, Eugenio, Giorgio, Alessandro e Enrico, forse fu proprio il padre di Eleonora a essere il più svogliato e il meno dotato per l'arte. Alessandro avrebbe voluto fare il pittore ma, privo di una forte personalità, non seppe opporsi al volere paterno. Suo malgrado divenne così attore, senza mai farsi notare e senza provare alcuno slancio per una professione di cui avvertiva piuttosto la fatica senza riceverne in cambio alcuna soddisfazione. Fu un attore mediocre che – come scrive Paolo Albonetti, autore delle biografie di Luigi e di Alessandro – da «primo attore giovane distratto e poco convincente» divenne «brillante e caratterista» riprendendo «il ruolo (e la lezione) del padre senza averne le qualità». Terminò poi la sua carriera recitando come «generico 'al traino' della figlia Eleonora» quando l'astro della giova-

ne attrice cominciò a brillare e a permetterle di chiedere contratti di scrittura che prevedessero, insieme alla sua, anche quella del padre, accolto in compagnia come ultimo dei generici. Padre e figlia continuarono a lavorare insieme, con impieghi artisticamente sbilanciati per qualità e gerarchia teatrale, fino a quando, nel 1883, Alessandro, rassicurato dal sempre più promettente successo di Eleonora, si distaccò finalmente dalla figlia, dalla compagnia di Cesare Rossi (l'ultima da lui frequentata) e, definitivamente, dal teatro. Si stabilì permanentemente a Venezia, mantenuto da Eleonora che gli garantì una vecchiaia priva di affanni economici che invece ne avevano contrassegnato l'esistenza di attore modesto in compagnie di provincia. Non altrettanto era riuscito a fare lui con la figlia che fu costretta a vivere, insieme alla famiglia, un'infanzia e un'adolescenza randagie, contrassegnate da emarginazione, fame, stenti e miserie, non solo materiali ma anche, evidentemente, artistiche. Capitava così ai figli di chi poteva permettersi di recitare solo in compagnie girovaghe e di terz'ordine.

In quegli anni di estrema e soffocante povertà, economica ed esistenziale, l'adolescente Eleonora probabilmente meditò un riscatto: non banalmente sociale, ma d'arte. Pensò a qualcosa che potesse appagare il suo spirito, forte, ma mortificato dalle misere condizioni di vita. Ne parlò, ormai adulta e famosa, a Gabriele D'Annunzio che ne immortalò le parole in alcune delle più belle pagine del suo romanzo *Il fuoco*. Non trovò, inevitabilmente, punti di appoggio nei suoi compagni di scena, troppo inferiori a lei per qualità e nobiltà di aspirazioni, ma forse nell'umana, generosa e accogliente sensibilità della madre, Angelica Cappelletto. La perse però molto presto. Angelica morì di tubercolosi nel 1875. Eleonora aveva appena diciassette anni, la madre quarantadue. Neppure lei era stata una buona attrice. Neppure da lei Eleonora imparò a recitare. Da alcuni frammentari appunti autobiografici, vergati da Eleonora Duse in tarda età su foglietti sparsi,¹ traspare però come dalla madre abbia appreso qualcosa di più: la possibilità di guardare la vita, con pietà, umanità, sentimento e partecipazione. Un insegnamento che non dimenticò e che portò con sé trasferendolo nella sua arte.

I profili qui pubblicati non sono di recente stesura. Già da qualche anno sono consultabili nel nostro database. Li abbiamo però rivisti e aggiornati in funzione del nuovo formato editoriale, asciugandoli dei numerosi dati, comunque consultabili on line, dopo aver effettuato la registrazione, all'indirizzo web: amati.unifi.it. Nel sito di AMAtI sono leggibili inoltre le biografie artistiche di altri membri della famiglia Duse qui non contemplati, a partire da quelle degli zii di Eleonora, Eugenio, Giorgio, Enrico e di alcuni dei suoi cugini di primo o secondo grado, di cui la più famosa fu, come noto, la prima attrice Italia Vitaliani.

1. Cfr. E. DUSE, *Frammento autobiografico*, «Biblioteca teatrale», n.s., 1996, 39, pp. 121-156.

PAOLO ALBONETTI

LUIGI DUSE

(Chioggia, 15 gennaio 1792–Padova 25 gennaio 1854)

Sintesi

Capostipite della numerosa famiglia teatrale Duse, a cui appartiene anche la nipote Eleonora, fu una figura di rilievo del teatro popolare del Nord Italia, e in particolare del Veneto, nella prima metà del XIX secolo. Primo attore e caratterista di formazione accademica, capocomico per quasi tutta la carriera, proprietario di un teatro, la sua memoria resta indissolubilmente legata alla maschera di Giacometo, da lui creata e interpretata e con lui sostanzialmente morta. Questa maschera, dai tratti simili a Stenterello e a Meneghino, fu protagonista sia di commedie ideate appositamente che di adattamenti e parodie della produzione drammatica del tempo. La fortuna che questi spettacoli riscossero a Padova e a Venezia fu a volte superiore a quella delle compagnie primarie presenti sulle stesse piazze. Accanto a questi, d'obbligo ricordare gli adattamenti di Goldoni della compagnia Duse, tra *Commedia dell'Arte* e spettacolo d'attrazione romantico, nella storia della fortuna del drammaturgo sulle scene italiane.

Biografia

Nasce a Chioggia da una antica famiglia di mercanti il 15 gennaio 1792 e qui consegue il diploma di contabile. Nel 1813 si trasferisce a Padova trovando lavoro come cassiere del locale Monte di Pietà. Qui Luigi entra in contatto con il vivace ambiente culturale e spettacolare di una città in cui gli studenti dell'ateneo contribuiscono sia all'attività dei teatrini di dilettanti sia a quella delle sale professionali. Si associa alla Filodrammatica padovana, fondata e diretta prima da Simeone Antonio Sografi e quindi, dopo la morte del commediografo nel 1818, da un altro drammaturgo ed ex attore professionista: Giacomo Bonfio. Luigi Duse è impiegato con successo sia come primo attore

che come caratterista della compagnia. Il successo di pubblico porta a qualificarlo come un semiprofessionista che recita davanti a platee abbastanza consistenti e vivaci, come quella che frequentava il teatro Poli, sala a pagamento anche se impiegata dalle filodrammatiche.

Il passaggio da Padova della compagnia di Angelo Rosa nel 1822 segna il suo ingresso ufficiale nel professionismo di giro. È scritturato per un triennio dalla ditta come primo attore giovane. Prima della scadenza del contratto lascia Rosa e ritorna a Padova. Qui forma una compagnia intitolata al suo cognome che si esibisce inizialmente nell'appena edificato teatro Diurno, un'arena destinata al pubblico popolare e frequentata assiduamente dagli studenti. Già nel 1825 il successo consente a Luigi di effettuare inoltre un ciclo estivo di otto serate nel teatro Nuovo, il lirico più importante della città, che lo ospiterà frequentemente negli anni successivi. Il repertorio è popolare e la tecnica di allestimento decisamente arretrata: ancora nel 1828-1829 nella compagnia Duse accanto ai ruoli moderni sono presenti le maschere di Arlecchino, Meneghino, Pantalone, Stenterello e Brighella, a cui si aggiunge una nuova, creata e interpretata dal Duse stesso: quella di Giacometo Spasemi.

Luigi, forse anche a causa di una certa pinguedine che lo rende inadatto al ruolo di primo attore, elabora la sua creazione sull'esempio delle altre maschere di recente introduzione (Stenterello, Meneghino, Gianduia) e la inserisce all'interno dei generi più svariati del poliedrico repertorio della compagnia che spazia da Goldoni e Nota, a Iffland, ai drammi ad effetto, alle azioni spettacolose, alle parodie, alle farse. Giacometo, vestito con un anacronistico abito settecentesco, partecipa all'azione commentandola e spesso infrange la quarta parete avviando un dialogo col pubblico. La notorietà acquisita da Luigi e dalla sua compagnia porta il capocomico a proporre giri di rappresentazioni a Venezia in occasione del Carnevale. Gli introiti ottenuti consentono a Luigi di avviare a Padova, davanti al centrale caffè Pedrocchi, la costruzione di una nuova arena di circa mille posti intitolata a suo nome. La sala soppianta in breve tempo il teatro Diurno divenendo lo spazio più importante destinato alla prosa e agli spettacoli minori e viene affittata dal proprietario quando la compagnia Duse recita fuori città.

I confini fra l'attore e la maschera da lui creata, già labili, tendono progressivamente ad annullarsi: a fine spettacolo, ancora vestito del costume di scena, Luigi improvvisa discorsi in cui senza pudori parla dei suoi debiti e delle scadenze di pagamento, invitando scherzosamente il pubblico anche alle recite successive. Analogamente, all'apertura pomeridiana, dal balcone sopra l'ingresso Luigi-Giacometo incoraggia il pubblico a entrare e scambia battute con gli astanti. Gli studenti lo amano, individuando probabilmente nel suo teatro una sorta di zona affrancata dalle rigide e frustanti norme di fruizione spettacolare imposte dal governo austriaco. La cronaca dei teatri padovani racconta

infatti dell'insofferenza e ribellione degli universitari verso le disposizioni del regolamento per i teatri: una ribellione ancora di tipo goliardico, ma che la stolidità mancata di elasticità dei funzionari di polizia sta lentamente trasformando in vero odio verso la potenza occupante.

Se nei teatri imperialregi non si può applaudire più di due volte, da Giacometto si può urlare la propria approvazione e disapprovazione. Contro la programmazione blindata del Nuovo e degli Obizzi, al Duse è possibile richiedere lo spettacolo del giorno dopo o imporre addirittura al capocomico di sostituire la rappresentazione in corso con un pezzo forte del suo repertorio. In una sorta di carnevale permanente gli studenti rovesciano in parodia l'etichetta richiesta al pubblico dell'opera; acquistano generi alimentari per pagare l'ingresso in natura, come i contadini; omaggiano Giacometto, invece che con fiori, con piogge di ortaggi freschi che il capocomico apprezza come utili per la cena. In questi giochi è centrale la golosità, la continua disponibilità a un assaggio, a uno spuntino, tratto pertinente di Giacometto-Duse anche fuori di scena: una nota di materialità ingenua e immediata contro l'ipocrisia dell'artista compassato e magniloquente.

La compagnia Duse, con il suo repertorio di attrazione in cui la presenza di Giacometto si accompagna all'esibizione di corpi di ballo, pantomime e numeri canori, diventa anche una presenza fissa del panorama teatrale veneziano dove recita – sottraendo pubblico alle compagnie primarie come la Mascherpa, la Robotti e la Reale Sarda – nel decaduto San Samuele ma anche all'Apollo (l'antico San Luca) e meno frequentemente al Gallo (l'antico San Benedetto), due tra le sale più importanti della città. Le sue capacità colpiscono anche la grande scrittrice romantica George Sand che forse vede nei suoi spettacoli tracce, se non esempi, di quella fantastica e mitizzata Commedia dell'Arte che lei e suo figlio Maurice teorizzeranno. La compagnia effettua inoltre frequenti tournées per buona parte dell'Italia del Nord, dalla Dalmazia all'Emilia. Il buon andamento degli affari spinge Luigi a investire parte dei guadagni in opere di miglioramento del suo teatro, sprovvisto di servizi igienici e inadatto, con la sua configurazione a cielo aperto, a ospitare le sempre più frequenti rappresentazioni invernali. Nel dicembre 1846 il teatro, provvisto di una copertura sommaria, ristrutturato con l'ampliamento delle gallerie a scapito dei palchi singoli, e dotato in platea di scanni da chiesa che sostituiscono le scomodissime panche, è riaperto dalla compagnia Duse con la parodia *Gigi XI*, cavallo di battaglia con cui il capocomico ha trionfato anche a Venezia.

In questi anni di fortuna Luigi ha dotato Giacometto di un repertorio originale che affianca, senza eliminarle, le parodie e gli adattamenti; *L'imbrogio de le tre mugier* di Bonfio – proposto nella stagione 1832-1833 e replicato a lungo sia a Padova che a Venezia – è il primo grande successo di questa nuova maniera, la prima delle opere in cui Giacometto è protagonista assoluto della

scena. Oltre che di altre commedie dedicate alla maschera Bonfio è anche il *ghost-writer* di molte delle allocuzioni finali e dei congedi di Luigi. Fra i due si istituisce un rapporto privilegiato drammaturgo-attore che non esclude però l'immissione nel repertorio della maschera di commedie e farse scritte da altri autori. La fortuna di Giacometo non porta l'attore a eliminare dal repertorio i drammi ad effetto, le azioni spettacolose e alcuni allestimenti di Goldoni in cui abbandona la maschera per recitare nel ruolo di caratterista. Luigi, nonostante i tratti *naïfs* della maschera che importa nella vita quotidiana, è un impresario accorto e capace anche di una certa durezza. Progressivamente integra i figli e le nuore nella compagnia familiare, ai danni dei precedenti scritturati, garantendosi così sia minori uscite dal bilancio dell'impresa, sia una maggiore capacità di comando. L'interesse della ditta di famiglia prevale sulla volontà individuale: Alessandro, aspirante pittore, deve abbandonare gli studi e rassegnarsi a essere primo attore nella compagnia del padre.

La fortuna della compagnia Duse termina repentinamente con i moti del 1848-1849. Con la conclusione della Prima guerra d'indipendenza l'atmosfera di Padova è profondamente cambiata. I voltafaccia dei vari governi, la guerra disastrosa e infine la repressione sanguinosa attuata dagli austriaci hanno imposto agli studenti una dolorosa maturazione. Chi è rimasto in città porta il lutto per gli amici caduti in combattimento, fucilati o incarcerati dalle truppe d'occupazione, costretti all'esilio verso il Piemonte. Per due anni gli universitari disertano i teatri, e coinvolgono in questa silenziosa protesta anche i cittadini padovani. Fino a tutto il 1852 – nonostante gli sforzi del governo lombardo-veneto di allestire spettacoli sontuosi per dimostrare che tutto è tornato alla normalità – gli incassi degli stessi teatri lirici sono inconsistenti. Quando gli studenti si decidono a tornare a teatro anche i loro gusti sono cambiati: vogliono opere di autori italiani, manifesti della loro identità linguistica e culturale; i drammi francesi, dopo che le truppe di Napoleone III hanno spazzato via la Repubblica Romana, sono fischiati impietosamente. Duse paga inoltre, paradossalmente, il suo buonsenso, la sua moderazione che in una situazione di forte contrapposizione non può non apparire pusillanime e ambigua. Preso di mira per aver accennato con ironia alla resistenza veneziana nelle recite padovane, commette successivamente l'errore, dopo aver aderito alla Società patriottica dello Stivale, di mostrarsi eccessivamente tiepido nei confronti della causa nazionale, di scherzare sulla situazione del momento.

Una leggerezza fatale che gli aliena buona parte del pubblico e in qualche misura gli stessi proprietari dei teatri: a Venezia non gli viene infatti confermato l'ingaggio per le sale abituali e il capocomico è costretto a ripiegare nel biennio 1852-1853 su uno spazio di ultimo ordine (comunque disertato dal pubblico), il teatro dell'Accademia dei Fedeli, poi Goldoni, a S. Basilio alle Zattere, uno stanzone ricavato da antichi impianti manifatturieri. La com-

pagnia ormai lavora in perdita, dissipando i risparmi di Luigi che è costretto a ritirarsi a Padova e agire esclusivamente sulla ribalta del suo teatro. Ma, ad aggravare la situazione, il teatro Duse, nonostante i miglioramenti del 1846, è inadeguato al funzionamento continuativo nella stagione invernale. Mentre i debiti si accrescono il capocomico nel 1853, in occasione di una visita della Ristori, elabora un progetto di rilancio della sala. Ristrutturata e dotata di un buon impianto di riscaldamento e di poltrone, doveva essere intitolata all'attrice (icona del patriottismo) e inaugurata con un suo corso di recite. Nonostante la disponibilità della Ristori le difficoltà finanziarie e di salute non consentono a Luigi di sviluppare in tempo questo progetto. Muore infatti d'idropisia il 25 gennaio 1854 a Padova.

Con la sua morte l'eredità passata ai figli inizia lentamente a disgregarsi. Un giro di recite straordinarie della Ristori al Duse e l'avvedutezza del figlio Giorgio – ora conduttore della compagnia familiare che viene intitolata saggiamente a Goldoni – ricuciono i rapporti con il pubblico. La compagnia riprende a girare anche a Venezia, riscuotendo un certo successo; l'unico fallimento di Giorgio riguarda un importante lascito del padre: Luigi lo aveva designato come successore alla maschera di Giacometo, ma Giorgio si rivela privo delle capacità del genitore. La maschera è abbandonata e muore con il suo creatore. Gli incassi della ditta non sono però sufficienti a risollevare il teatro. I piccoli interventi di miglioramento hanno poco effetto sulla decrepita struttura lignea dell'edificio e il degrado del teatro comporta un parallelo scadimento delle compagnie che lo affittano. Nel 1859 il Duse viene chiuso e venduto a una società di impresari che lo riapre nel 1862 col nome di Sociale. Nel 1861 muore Giorgio, seguito l'anno successivo da sua moglie Alceste, prima donna e stella della compagnia, che si scioglie. I Duse si disperdono nel mondo delle compagnie dei guitti.

Molti anni dopo Eleonora, figlia di Alessandro, inizia a manifestare la sua grandezza. Nell'ottica dei critici che si occupano di lei la luce dell'attrice non può che riflettere sui suoi parenti, e inevitabilmente su Luigi. Dalla fantasia di Paulo Fambri, che lo riscopre parlando nel 1897 di Giacinto Gallina, e dalla ricostruzione più obiettiva ma sempre imprecisa di Rasi nasce un Luigi immaginario, in funzione della nipote: il nonno di Eleonora Duse, fondatore di filodrammatiche, riformatore del teatro e fautore della riscoperta di Goldoni. Rasi propone di reintitolare al nome del fondatore il teatro padovano, diventato Garibaldi in occasione di una visita dell'eroe dei due mondi. Ma la gloria indiretta non basta a ricostruire una memoria perduta. Luigi resta nel limbo dei minori, un dimenticato, e il teatro di Padova continua la sua vita senza riportare memoria del fondatore. Lentamente la sala declina, con l'avvento del cinematografo, fino a chiudere nel 1940. Nel 1968 il teatro è abbattuto per far

posto a un supermercato. Scompare così l'ultimo monumento dell'attività e della fortuna di Luigi, illustre attore e capocomico romantico.

Famiglia

Luigi è il capostipite di una numerosa famiglia di attori. I figli avuti dalla moglie padovana Elisabetta Barbini recitano tutti con lui nella compagnia: il primogenito Eugenio, che svolge gli incarichi di generico, suggeritore e bigliettaio; Giorgio, il mammo, il figlio di maggiore talento che succederà a Luigi nella conduzione dell'impresa e che il padre avrebbe voluto erede della maschera di Giacometto; Vincenzo, più noto come Alessandro, primo attore; Enrico, primo attore giovane. Anche le nuore Cecilia Bellotti, moglie di Eugenio, e Alceste Maggi, moglie di Giorgio, fanno parte della compagnia di Luigi. Alceste è prima attrice e cantante di grandi capacità, Cecilia prima attrice giovane al suo fianco. Nella terza generazione della famiglia Duse spicca Eleonora, figlia di Alessandro, l'attrice più importante a cavallo fra i due secoli, a cui possiamo accostare la cugina Italia Vitaliani (imparentata con i Duse per parte della madre Elisa, figlia di Giorgio), importante prima attrice nello stesso periodo e in seguito insegnante statale di recitazione. Gli altri Duse, della terza e della quarta generazione, non sono paragonabili a queste due attrici, ma comunque, partendo dal livello infimo in cui i Duse sprofondarono dopo lo sbandamento della compagnia familiare, spesso arrivarono nel corso della loro carriera ad acquisire un buon nome fra gli interpreti della loro epoca ottenendo ingaggi da ditte importanti. Alcuni di loro sono ricordati anche come interpreti cinematografici: Luigi (junior) e Carlo, figli di Eugenio e, nella generazione successiva, Eugenio (junior) e Carlo (junior), figli di Luigi junior.

Formazione

Alcune fonti sostengono che Luigi avesse recitato da dilettante già a Chioggia, ma è giusto considerare il suo primo vero maestro Simeone Antonio Sografi, direttore della Società filodrammatica padovana, uno dei più brillanti commediografi del teatro italiano a cavallo fra Sette e Ottocento, un vero uomo di palcoscenico, apprezzato attore dilettante in gioventù e, in seguito, uno degli autori più richiesti sia dal teatro di prosa sia da quello lirico. Il suo successore Giacomo Bonfio, con cui Luigi stabilisce una duratura amicizia che riverbera anche nel rapporto professionale privilegiato dei due, è stato sicuramente importante per la formazione dell'attore. Presenza di spicco nell'ambiente teatrale padovano dell'epoca, Bonfio accoppiava discrete doti letterarie a una consoli-

data esperienza di attore di mestiere. Ritiratosi dalla professione per succedere a Sografi, era considerato un buon primo attore, aggiornato nella recitazione, anche se un po' freddo. Bonfio garantisce inoltre, assumendone la guida, la continuità della scuola: antico allievo di Simeone Antonio, aveva mantenuto con lui rapporti di grande amicizia ed è il legatario degli inediti dell'autore.

Il rapido passaggio di Luigi dalla posizione di scritturato a quella di conduttore spinge a ritenere che il suo capocomico Angelo Rosa non sia stato particolarmente rilevante nel perfezionamento di Luigi; sappiamo comunque che era un primo attore giudicato dalla critica (qualche anno prima) abbastanza capace, anche se con una pericolosa tendenza alla cantilena nella recitazione in versi. Questi tre personaggi (Sografi, Bonfio e Rosa) che avevano recitato con successo come primi attori possono essere stati esempi per Luigi nella prima parte della sua carriera, quando interpretava questo ruolo. Più difficile stabilire quali siano stati gli eventuali modelli considerati per la creazione della maschera di Giacometo, anche se sicuramente la presenza nell'organico della sua compagnia di varie maschere deve avere dato a Duse degli ottimi spunti per elaborare la propria creazione (in particolare è presumibile che siano state ricalcate le due maschere più recenti e borghesi, analoghe a Giacometo sia per repertorio che per modalità di interazione con gli altri attori, cioè Stenterello e Meneghino).

Interpretazioni/Stile

Simeone Antonio Sografi e Giacomo Bonfio formano Luigi come primo attore e caratterista su un repertorio eclettico che spazia dalle loro opere a Goldoni, a Alfieri, a Nota, al dramma romantico di importazione. È il repertorio d'uso delle compagnie dell'epoca, lo stesso adottato da Rosa e quindi da Luigi come capocomico. Si sceglie di rispondere al gusto del pubblico e al suo desiderio di novità affiancando testi di valore ad azioni spettacolose, farse, drammi lacrimosi e spettacoli in cui ancora sono presenti le maschere della Commedia dell'Arte. Una volta introdotta la maschera di Giacometo, Luigi la impiega con varie modalità. Inserisce la maschera come elemento di colore e commento all'interno di adattamenti di drammi lacrimosi (ad esempio il sipario del teatro Duse mostra accanto a Luigi come Giacometo gli altri membri della compagnia nei costumi dei personaggi della *Figlia del reggimento* di Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges e Jean-Francois-Alfred Bayard). Utilizza testi comici (commedie, farse, scherzi) scritti appositamente per la maschera da Bonfio, Alessandro Zanchi e altri autori (fra questi si possono ricordare *L'imbrogio de le tre mugier* di Bonfio, il primo grande successo della maschera, e *I due Giacometi*, che Luigi mette in scena indossando la maschera contempora-

neamente al figlio Giorgio). Infine allestisce, riservandosi la parte principale di Giacometo, parodie dei successi degli autori e degli attori dell'epoca (l'interpretazione più famosa tra queste è quella di *Gigi Undese*, testo scritto da Luigi stesso e realizzato in contemporanea al *Luigi XI* di Casimir Delavigne messo in scena da Gustavo Modena). Appaiono evidenti le analogie con i repertori degli interpreti di Stenterello e Meneghino.

Esiste una tradizione su Luigi che lo vuole fedele allestitore goldoniano, ma è sostanzialmente falsa: è vero che Goldoni è un autore presente nel repertorio di tutta la sua carriera, ma le messinscene di Luigi, anche se intriganti, non sembrano molto in sintonia con le indicazioni del drammaturgo. Nel 1833 mette in scena *Il bugiardo* – con gara delle maschere Pantalone, Giacometo, Brighella e Dottor Balanzone – e nello stesso anno propone un'edizione particolarmente fortunata (riproposta ancora nel 1836) di *Le baruffe chiozzotte* in cui l'elemento di attrazione è costituito da un corpo di ballo aggregato alla compagnia (nella primavera del 1834 questo spettacolo è appunto la beneficiata di congedo dei ballerini). Anche il titolo della sua messinscena de *La bottega del caffè* (*Il maldicente alla Bottega del caffè*) è spia di una lettura che centra lo spettacolo sulla parte di Don Marzio (interpretato presumibilmente dal caratterista Luigi); palese risulta l'allusione al contemporaneo successo di Francesco Augusto Bon che determina l'aggiornamento' del titolo di *L'uomo di mondo* in *Ludro e Ludretta*.

Altrettanto falsa l'asserzione che la progressiva adozione di Goldoni abbia comportato l'abbandono del repertorio di cassetta: il cartellone della compagnia del 1843 propone il ragguardevole numero di diciassette commedie goldoniane, a cui si possono affiancare una commedia per ciascuno di Bon e Giraud; ma a fare da contrappeso abbiamo quarantuno titoli che spaziano dal dramma romantico a forti tinte, alla farsa, al *vaudeville*, all'azione spettacolosa. Una offerta multiforme in cui i classici del repertorio delle compagnie di giro (*La figlia del reggimento*, *Roberto il diavolo*, *Bianca e Fernando*, *Venti anni di vita di un giocatore*, *La pianella*, *Una commedia per la posta*, *I denari della laurea*) convivono accanto a lavori pressoché sconosciuti.

Affiancando quanto sappiamo sul repertorio ad altre testimonianze è possibile valutare lo stile di Luigi. Nessuna fonte dà indicazioni precise sulle sue qualità come primo attore, nonostante abbia ricoperto con successo questo ruolo, accanto a quello di caratterista, sia come dilettante che come professionista. All'attore, di cui si accenna talvolta alle doti nelle parti di carattere, resta attaccata indissolubilmente la maschera di Giacometo, e a questa si riferiscono le «celie, i lazzi, le immagini briosamente balzane» di cui parla Eugenio Ferdinando Palmieri e i dialoghi col pubblico «semplicioni, bonaccioni, senza

una scurrilità».¹ Queste osservazioni portano a pensare che, rispondendo adeguatamente alla censura dell'epoca, Luigi proponesse con la sua maschera una comicità leggera e movimentata da cui erano tagliati sia gli spunti osceni che la polemica politico-sociale, e centrasse il carattere del suo personaggio su una allegra bonarietà.² Una testimonianza più significativa sullo stile di Luigi viene data dalla scrittrice George Sand, madre e collaboratrice del Maurice autore di *Masques et buffons* che, istituito un parallelo fra Giacometo e la maschera francese di Gilles, dice che la precisione e la sobrietà di Luigi lo rendono un attore equiparabile al mimo Debureau (il grande Pierrot del primo Ottocento francese) e forse addirittura più completo, perché «parlant et disant à merveille».³

Luigi affianca alla sua abilità di attore la sagacia organizzativa del capocomico di successo: sa individuare e proporre un repertorio di attrazione che appaga il gusto del pubblico romantico per il fantastico, coinvolge gli spettatori assottigliando i confini fra sé stesso e la maschera e dialogando con loro a scena aperta: ad esempio, a conclusione dello spettacolo, improvvisa commiati in dialetto veneto in cui parla della sua vita privata e preannuncia scherzosamente il programma della sera successiva. Conquista la simpatia degli habitués accettando sia gli omaggi scherzosi degli studenti che i loro suggerimenti, fino al punto di essere disposto a sostituire lo spettacolo in corso con i pezzi forti del suo repertorio quando viene manifestato dissenso, una pratica diffusa fra le compagnie di giro, ma a cui Luigi riesce a dare un sapore speciale. Invece di interrompere la rappresentazione, calare il sipario e scusarsi col pubblico annunciando il titolo di ripiego, il capocomico inizia a interloquire con gli spettatori. Uscendo di parte a sipario aperto, con il resto della compagnia che fa fronte con lui, difende la messinscena documentando l'impegno che è stato messo nell'allestimento e solo dopo un lungo gioco di scambi di battute, accetta di passare a un altro titolo esigendo che sia il pubblico a indicarlo.

REPERTORIO

Per il dettaglio degli spettacoli interpretati da Luigi Duse, per la consultazione delle fonti relative alla carriera e per l'iconografia si rinvia al profilo completo edito in Archivio Multimediale degli Attori Italiani: amati.unifi.it.

1. E.F. PALMIERI, *Del teatro in dialetto*, a cura di G.A. CIBOTTO, Venezia, Edizioni del Ruzante, 1976, p. 29.

2. Luigi Rasi lo definisce «gioviolone veneziano» (L. RASI, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Bocca-Lumachi, 1897, vol. IV, p. 198).

3. G. SAND, *Histoire de ma vie*, Paris, Calmann Lévy, 1876.

FONTI, RECENSIONI E STUDI CRITICI

Manoscritti:

Atto di nascita di Eduardo Celestino Luigi Duse, Asolo, Archivio prepositurale, *Registro degli atti di nascita della chiesa di Santa Maria Assunta*, 16 ottobre 1857.

A stampa:

- G. VEDOVA, *Biografia degli scrittori padovani*, Padova, Minerva, 1832-1836.
- G. SAND, *Histoire de ma vie*, Paris, Calmann-Lévy, 1876, 4 voll.
- P. FAMBRI, *Giacinto Gallina*, «Nuova antologia», LXVIII, 1897, 6, pp. 193-231.
- G. PRIMOLI, *La Duse*, «Revue de Paris», 1° giugno 1897.
- L. RASI, *I Comici italiani. Biografia, Bibliografia, Iconografia*, Firenze, Bocca-Lumachi, 1897, vol. I, pp. 799-810.
- C. BULLO, *Eleonora Duse e suo nonno*, Venezia, tip. Patriarcale già Cordella, 1897.
- C. MUSATTI, *Il nonno della Duse e Carlo Goldoni*, «Rivista teatrale italiana», VII, 1907-1908, 12, pp. 97-100.
- B. BRUNELLI, *I teatri di Padova dalle origini alla fine del secolo XIX*, Padova, Draghi, 1921.
- C. ANTONA TRAVERSI, *Eleonora Duse, sua vita, sua gloria, suo martirio*, Pisa, Successori Nistri Lischi editori, 1926.
- M. SERAO, *Ricordi personali sulla famiglia della Duse*, «Gazzetta del popolo», 23 luglio 1927.
- B. BRUNELLI, *Il centenario di un teatro padovano. Il teatro Duse, oggi Garibaldi*, Padova, Antoniana, 1934.
- O. SIGNORELLI, *Eleonora Duse*, Roma, Signorelli, 1938.
- N. LEONELLI, *Attori tragici, attori comici*, Roma, Tosi, 1940-1944, vol. I, pp. 343-344.
- A. CASELLA, *Duse (famiglia)*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le maschere, 1957, vol. IV, coll. 1192-94.
- L. FERRANTE, *I comici goldoniani (1721-1960)*, Bologna, Cappelli, 1961.
- L. RIDENTI, *La Duse minore*, Roma, Casini, 1966.
- N. MANGINI, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974.
- N. MANGINI, *Note sulla famiglia Duse e sul debutto di Eleonora a Venezia*, «Archivio veneto», s. V, CVI, 1974, to. CIII, fasc. 138, pp. 118-129.
- Eleonora Duse e il suo tempo. 1858-1924*, catalogo della mostra a cura di G. GUERRIERI, Treviso, Canova, [1974].
- D. PERINI, *Precisazione*, «Il vigevanese», III, 1975, 12, p. 4.

A. LIBONATI, *La tradizione comica goldoniana (1850-1910)*, tesi di laurea in Storia dello spettacolo, Università degli studi di Firenze, Facoltà di Lettere e filosofia, a.a. 1976-1977 (relatore prof. Ludovico Zorzi).

E.F. PALMIERI, *Del teatro in dialetto. Saggi e cronache*, a cura di G.A. CIBOTTO, Venezia, Edizioni del Ruzante, 1976.

G. GUERRIERI, *Eleonora Duse tra storia e leggenda*, in ID., *Eleonora Duse. Nove saggi*, a cura di L. VITO, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 154-233.

W. WEAVER, *Eleonora Duse*, Milano, Bompiani, 1985.

G. PONTIERO, *Eleonora Duse: In Life and Art*, Frankfurt am Main-Bern-New York, Peter Lang, 1986.

L. RASI, *La Duse (1901)*, a cura di M. SCHINO, Roma, Bulzoni, 1986.

A. TACCHI, *Per un dizionario biografico: teatri, attori e compagnie a Firenze 1800-1815*, tesi di laurea in Storia dello spettacolo, Università degli studi di Firenze, Facoltà di Lettere e filosofia, a.a. 1986-1987, 2 voll. (relatore prof. Siro Ferrone).

F. MANCINI-M.T. MURARO-E. POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, III. *Padova, Rovigo e il loro territorio*, Venezia, Regione del Veneto, Giunta regionale-Corbo e Fiore, 1988.

R. ASCARELLI, *Duse, Luigi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1993, vol. XLII, pp. 222-224.

E. DUSE, *Frammento autobiografico*, «Biblioteca teatrale», n.s., 1996, 39, pp. 121-156.

L. MALAVASI, *Di madre in figlia*, in *Per Eleonora Duse: omaggio nel centocinquantunesimo dalla nascita*, a cura di L. GIORDANO, Vigevano, Società storica vigevese, 2008, pp. 160-171.

M.P. PAGANI, *Le compagnie dei Duse in Lomellina*, in *Per Eleonora Duse: omaggio nel centocinquantunesimo dalla nascita*, a cura di L. GIORDANO, Vigevano, Società storica vigevese, 2008, pp. 34-47.

M.P. PAGANI, *Un treno per Eleonora Duse*, Vigevano, Società storica vigevese, 2008.

M. SCHINO, *Il teatro di Eleonora Duse*, Roma, Bulzoni, 2008.

Voci e anime, corpi e scritture. Atti del convegno internazionale su Eleonora Duse (Venezia, 1-4 ottobre 2008), a cura di P. PUPPA e M.I. BIGGI, Roma, Bulzoni, 2009.

M. SCHINO, *Eleonora Duse. Storia e immagini di una rivoluzione teatrale*, Roma, Carocci, 2023.

PAOLO ALBONETTI

ALESSANDRO VINCENZO DUSE
(Chioggia [?], 1820 circa-Venezia, 11 gennaio 1892)

Sintesi

Terzo figlio di Luigi Duse e Elisabetta Barbini, Alessandro (o Vincenzo, il nome di battesimo è incerto) è un uomo costretto dall'estrazione familiare a diventare un attore mediocre senza amare il mestiere. Primo attore giovane distratto e poco convincente, poi brillante e caratterista che riprende il ruolo (e la lezione) del padre senza averne le qualità, infine generico 'al traino' della figlia Eleonora. La carriera di Alessandro è una non-carriera: come attore, invece di progredire verso i ruoli primari, più prestigiosi e meglio pagati, sprofonda progressivamente verso le anonime ultime parti. La notevole, possiamo dire anomala, consistenza delle notizie sulla sua biografia – per noi preziosa nel mostrarci la crudezza dell'esistenza delle compagnie di giro minime dell'Ottocento – si deve al prestigio immenso della figlia e alla curiosità di un vastissimo pubblico sulle origini dell'attrice.

Biografia

Nasce verso il 1820 da Luigi ed Elisabetta Barbini, forse a Chioggia, città d'origine della famiglia Duse. Incerto è anche il nome di battesimo dell'attore che si firma usualmente Alessandro, come risulta negli elenchi di compagnia e all'atto di morte. Nell'atto di battesimo della figlia Eleonora è invece indicato come Vincenzo. Dal certificato di morte Alessandro (scegliamo per semplicità il nome più frequentemente usato) risulterebbe nato nel 1822, ma poiché il documento fu compilato sulla base delle dichiarazioni di conoscenti occasionali (la figlia era in quel momento in tournée all'estero) non sappiamo quanto questo dato sia attendibile.

All'epoca della nascita di Alessandro il padre ha già acquisito una discreta notorietà come attore dilettante e, nel 1822, passa al professionismo teatrale abbandonando la precedente occupazione (impiegato del Monte di pietà di Pa-

dova). Sulla spinta del successo l'attore intraprende già verso il 1823 l'attività di capocomico e in seguito quella di impresario teatrale. In breve l'aumentato volume di affari e la volontà di economizzare sui costi di gestione spingono Luigi a impiegare i figli nella compagnia imponendo loro l'abbandono degli studi. Alessandro, per un certo periodo, si sottrae a questo destino di figlio d'arte: nel 1837 frequenta l'Accademia di Belle Arti di Bologna e nel 1839 quella di Venezia. Già nel 1833 risulta iscritto nell'elenco delle parti ingenuie della compagnia e nei primi anni Quaranta, forse anche per le doti non eccelse dimostrate come disegnatore, deve entrare stabilmente nella compagnia del padre, impiegato come primo attore giovane.

Come attore Alessandro non dimostra qualità particolari. Anche se la sua fisionomia appare abbastanza adeguata al ruolo affrontato – in cui avrebbe dato accettabili risultati come innamorato 'focoso' – Alessandro non prova una particolare passione per il mestiere che svolge probabilmente per necessità e senza grande cura. Il ruolo di primo attore giovane passa a suo fratello Enrico e Alessandro viene preferibilmente impiegato con altre mansioni, come risulta dalla sua posizione relativamente arretrata negli elenchi di compagnia. In data imprecisata (ma anteriore al 1858, data di nascita della figlia Eleonora) sposa Angelica Cappelletto, figlia di contadini o di piccoli borghesi vicentini, che viene in seguito scritturata nella compagnia di famiglia.

Nel 1854 Luigi, considerato un 'austriacante', muore lasciando in eredità ai figli una compagnia malvista e in declino e una sala con un'ottima ubicazione ma bisognosa di restauri e adeguamenti strutturali. Alessandro e i fratelli Giorgio e Eugenio si associano nella gestione dell'impresa di famiglia: la compagnia, ribattezzata opportunamente Carlo Goldoni, inizia a riproporsi sulle scene veneziane. Nel 1855 Alessandro forse è impiegato di nuovo come primo attore giovane (ma l'età parrebbe non consentirlo) o per parti di primo attore dopo la scelta del titolare principale del ruolo. Il passaggio a primo attore assoluto, naturale sviluppo nella carriera di un interprete ottocentesco, non sembra verificarsi: quando nel 1859 Enrico si unisce ai fratelli il ruolo di primo attor giovane torna a lui.

I fratelli Duse non riescono a realizzare profitti sufficientemente alti per riqualificare il teatro di famiglia (venduto nel 1859), ma gestiscono abbastanza bene la Carlo Goldoni. La compagnia, nel cui repertorio vi sono drammoni romantici, farse e azioni spettacolose affiancati alle opere dell'autore a cui è intitolata, è adatta a un pubblico popolare e regionale. Questa connotazione popolare determina la fortuna della compagnia nel 1859, allo scoppio della Seconda guerra d'indipendenza, poiché è la sola impresa a cui i patrioti veneziani consentono di lavorare durante il conflitto.

Nell'estate del 1860 muore Giorgio, il conduttore della compagnia e l'interprete maschile più apprezzato dal pubblico. L'evento altera gli equilibri in-

terni della formazione e Eugenio, sposato con la prima attrice giovane Cecilia Bellotti, si dissocia dall'impresa. Alessandro e Enrico si ritrovano a condurre la ditta di famiglia a fianco della vedova di Giorgio, Alceste Maggi. Alessandro è impiegato a questa altezza temporale come brillante. Nel 1862 muore anche Alceste e con lei la compagnia perde l'elemento migliore, alla cui abilità e versatilità deve la maggior parte del successo. I due fratelli tentano affannosamente di mantenere in piedi l'impresa associandosi con l'attore Giuseppe Lagunaz e scritturando in qualità di conduttore il primo attore Giacomo Landozzi, interprete di discreta fama. Nel 1863 l'incarico di conduttore passa a Luigi Aliprandi e l'anno successivo a Lagunaz; i nomi dell'organico si fanno sempre più oscuri e la fortuna della compagnia, ora nota come Duse-Lagunaz, è sempre più scarsa. Forse all'altezza della Terza guerra d'indipendenza, nel 1866, la compagnia si scioglie definitivamente. Poiché l'antica Lombardia delle compagnie di giro, la regione teatrale che aveva il suo centro propulsivo in Venezia, appare ormai dissolta, Enrico va a cercare fortuna come capocomico nell'Italia meridionale. Alessandro non lo segue e inizia per lui, la moglie e la figlia un periodo di peregrinazioni in formazioni assolutamente infime.

Sono anni difficili da ricostruire. Per un certo periodo la moglie Angelica, anche se davanti alle platee poco esigenti delle arene, riesce a guadagnarsi un certo consenso come prima attrice, testimoniato dagli avvisi delle rappresentazioni, dagli addii al pubblico e dai ritratti conservati dalla figlia. In questo periodo Alessandro si è associato con i due primi attori Cesare Rosaspina e Enrico Silvano ed è passato al ruolo di caratterista. Purtroppo, a partire dai primi anni Settanta, Angelica si ammala; i sintomi si rivelano presto quelli della tisi e l'attrice smette di recitare. Viene ricoverata in sanatorio dove muore dopo pochi anni (15 settembre 1875). Alessandro resta da solo con la figlia che inizia a segnalarsi come attrice nel 1872 proprio sostituendo la madre malata.

Alessandro è solo un accompagnatore, non un sostegno, nei primi passi della carriera della figlia. Prostrato dalla perdita della moglie, amareggiato per la mancanza di aiuto da parte dei parenti non attori, senza più motivazioni a recitare né peso contrattuale che lo possa fare partecipare come associato a una impresa, declina verso la qualifica di generico, scritturato a fianco di Eleonora. I due sono nella compagnia Benincasa nel 1874, nel 1875 passano in quella di Luigi Pezzana e Icilio Brunetti, quindi per il '77-'78 sono ingaggiati dalla Dondini-Piamonti-Drago e infine nel 1878-1879 sono scritturati dalla società di Francesco Ciotti ed Enrico Belli Blanes. La compagnia passa a Napoli, dove la carriera di Eleonora decolla grazie all'incontro con Giovanni Emanuel e Giacinta Pezzana e all'ingaggio come prima attrice giovane nella stabile del teatro dei Fiorentini per il 1879-1880. Alessandro appare sempre più passivo rispetto alle iniziative della figlia.

Nella quaresima del 1880 Alessandro segue Eleonora scritturata nell'importante compagnia di Cesare Rossi che sta realizzando, sotto il limitato auspicio del municipio di Torino, l'esperimento di una semi-stabile. Fa parte della compagnia fino al carnevale 1883 finché, con la figlia ormai 'diva' consacrata, decide di dare l'addio alle scene e ritirarsi a vivere a Venezia, sostenuto fino alla fine dei suoi giorni da un vitalizio che gli passa Eleonora. È un tranquillo pensionato che trascorre le sue giornate dedicandosi alla pittura, l'attività che era stato costretto ad abbandonare in gioventù, disegnando bozzetti delle statue di quell'Accademia che aveva frequentato una cinquantina d'anni prima. I suoi ultimi anni scorrono serenamente, turbati solo dalla rottura del matrimonio di Eleonora nel 1885. Orgoglioso di una figlia così importante Alessandro si concede alle interviste dei giornalisti che vogliono sapere qualcosa delle origini familiari dell'attrice, contribuendo alla mitizzazione del padre Giacomo e della sua compagnia, ritratta con tinte molto più importanti ed eroiche di quelle rispondenti alla realtà. Muore nella città lagunare l'11 gennaio 1892.

Famiglia

Alessandro è figlio di Luigi, un ex attore dilettante che passa al professionismo teatrale nel primo Ottocento riscontrando un successo tale di pubblico da indurlo a coinvolgere anche i figli nella compagnia. Ha così origine una delle più estese dinastie 'd'arte' italiane. Per Alessandro gli anni felici della ditta di famiglia, prima del 1848, costituiscono una sorta di paradiso perduto a cui guarda con nostalgia nelle lettere al fratello Enrico e che idealizza nei resoconti che fornisce a chi cerca notizie sulle origini familiari della figlia Eleonora. In realtà la compagnia familiare di Luigi Duse, pur realizzando buoni incassi nell'area veneta, è un'impresa con forti tratti locali che si rivolge preferenzialmente a un pubblico popolare, non dissimile da quello che assiste agli spettacoli degli Stenterelli e dei Meneghini in altre parti d'Italia.

L'attrazione principale è Luigi, buon caratterista amato particolarmente nei panni di Giacomo, maschera da lui creata e interpretata. Suo figlio Giorgio, specializzato nelle parti comiche di mamo, ha iniziato a recitare da giovanissimo ed è il successore designato di Luigi nella maschera di Giacomo. Enrico, il più giovane dei tre fratelli di Alessandro, dimostra buone doti di primo attore giovane che lo spingono a un certo punto ad abbandonare l'impresa paterna per cercare impiego in compagnie più importanti. Eugenio, il primogenito, si limita invece ad alternare particine da generico con l'adempimento di varie mansioni tecnico-amministrative. La moglie di Giorgio, Alceste Maggi, è una versatile e apprezzata prima attrice, mentre a quella di Eugenio, Cecilia Bellotti, sono affidate le parti di prima attrice giovane.

Quasi sicuramente Angelica Cappelletto, la moglie di Alessandro, non ha fatto parte della compagnia di Luigi. Nel 1858, quando nasce la figlia Eleonora, è a Vigevano con il marito e il resto della Carlo Goldoni di Giorgio Duse e C. La troviamo segnalata per la prima volta in un elenco del 1857 di questa compagnia dove, dimostrando discrete potenzialità (che non rispondono all'immagine normalmente tramandata di lei) nel 1861 è già approdata al ruolo di serva. Nella compagnia che Alessandro costituisce con Enrico Silvano e Cesare Rosaspina nel 1871 le viene affidato l'incarico più importante di prima attrice.

Dei nipoti di Alessandro segnaliamo solo Elisa, figlia di Giorgio, che Alessandro assiste per un breve periodo dopo la morte dei genitori. Non abbiamo infatti testimonianza di rapporti con i figli di Eugenio e i loro discendenti. Dalla fine degli anni Sessanta la vita affettiva di Alessandro si stringe attorno alla moglie e alla figlia, di cui segue con passione il progressivo maturare dalle parti minori in infime e sconosciute compagnie a prima attrice di fama internazionale. Eleonora attrae l'attenzione del pubblico e dei critici della sua epoca, emblema di una nuova specie d'attore che si distacca sia dalla tradizione comica in dissoluzione, sia dal ben rodato sistema dei ruoli che garantisce il funzionamento delle compagnie primarie.

La fama di Eleonora ha come conseguenza che i vari parenti non attori – buoni borghesi dediti al commercio e all'avvocatura – si dimostrano, con i giornalisti, provvidi di notizie aneddotiche sul simpatico e bravo Luigi, su Alessandro e sugli altri componenti della famiglia. Tanto pronti a raccontare storielle quanto poco lo erano stati ad aiutare i 'guitti' negli anni più difficili. Il carattere buono fino al limite della pusillanimità fa evitare a Alessandro polemiche con i parenti ritrovati. Sappiamo però da una testimonianza indiretta della figlia che, poco dopo la morte di Angelica, rifiuta una eredità familiare che arriva troppo tardi per salvare la moglie e manifesta un certo rancore verso chi non lo ha aiutato. Appare significativo che, dopo il suo ritiro dalle scene, scelga come soggiorno Venezia, città dove ha frequentato nell'adolescenza l'Accademia di Belle Arti, evitando sia Chioggia, la 'patria avita' della famiglia Duse, che Padova, dove le case e il teatro Luigi Duse, costruito dal padre, sono stati da tempo venduti (la sala è ormai intitolata a Giuseppe Garibaldi). Il ricordo della scarsa disponibilità dei parenti clodiensi negli anni peggiori è leggibile nella risposta di Alessandro (scritta probabilmente nel 1885) a una delle tante lettere con cui il fratello Enrico lo tormenta in cerca di soldi: «non dimenticarti in caso disperato [...] che a Chioggia hai dei parenti che potrebbero aiutarti»¹.

1. *Eleonora Duse e il suo tempo. 1858-1924*, a cura di G. GUERRIERI, Treviso, Canova, [1974], p. 23.

Formazione

Alessandro viene istruito dal padre Luigi che aveva debuttato nel professionismo come primo attore giovane. In maniera indiretta l'apprendistato del giovane Duse si svolge anche sulla base di quanto il padre ha ricavato dall'insegnamento di Simeone Antonio Sografi, il fervido drammaturgo presidente della Filodrammatica padovana in cui si era formato. Alessandro può inoltre confrontarsi con uno dei migliori amici e collaboratori del padre, Giacomo Bonfio, successore di Sografi alla guida della società che in gioventù era stato un professionista di un certo successo. Dagli ignoti interpreti che hanno ricoperto, nel corso degli anni, l'incarico di primo attore nella compagnia familiare Alessandro può avere imparato un po' di mestiere, nel senso più trito del termine. Da questa miscela di tradizione veneta e apporti colti Alessandro non ricava peraltro nessun frutto significativo e nel corso degli anni è costretto a cambiare ruolo, senza dover cercare altri modelli a cui ispirarsi. Appare infatti probabile che, quando assume in seguito il ruolo di brillante e infine quello di caratterista, l'esempio migliore per lui resti sempre Luigi, apprezzato interprete di parti di carattere.

Interpretazioni/Stile

Sulle doti di Alessandro ci restano un giudizio inverificabile di Paulo Fambri, «era forte nei *Florindi*, amanti smorfiosi, e più nei *Lelii*, amanti spavaldi»², e un aneddoto di segno opposto riferito dal cugino Silvio Duse: in un dramma dell'Avelloni Alessandro rende così male una battuta ad effetto da spingere il padre a urlargli «asino!» dal palco di proscenio da dove assisteva allo spettacolo.³ La chiave per dare un senso coerente a queste notizie contraddittorie ci è fornita, forse, dallo spettacolo scelto da Alessandro per una sua beneficiata nel 1860: *La bona mare* di Carlo Goldoni. In questa commedia appare molto probabile che il personaggio interpretato da Alessandro, per la sua importanza nella trama, fosse il giovane Nicoletto. Si tratta di una parte comica, un figlio maschio viziato che accoppia tratti di spavalderia teppistica ad altri ingenui: nel Settecento può essere affidata all'innamorato, ma nell'economia ottocentesca dei ruoli appare poco dignitosa per il primo attor giovane e da affidare piuttosto al mamo o al brillante. E in effetti in un elenco di poco successivo a questa data ad Alessandro è proprio affidato il ruolo del brillante.

2. P. FAMBRI, *Giacinto Gallina*, «Nuova Antologia», LXVIII, fasc. VI, 16 marzo 1897, p. 94.

3. Cfr. C. BULLO, *Eleonora Duse e suo nonno*, Venezia, tip. Patriarcale già Cordella, 1897.

Una ricostruzione abbastanza plausibile del percorso con cui Alessandro arriva a definire il proprio stile può essere quindi questa: esordisce come primo attore giovane, ma non riesce a calarsi pienamente nel ruolo, ottenendo risultati mediocri. Forse risulta involontariamente comico. Decide perciò di giocare su questa comicità, accentuandola, e diventa un brillante particolarmente apprezzato proprio nelle parti caricaturali di attor giovane focoso. Non sappiamo altro del suo repertorio; da una notizia confusa si può dedurre che abbia interpretato anche la maschera di Giacometo, dopo il padre Luigi e il fratello Giorgio.

Appare possibile, anche se non dimostrabile, che dopo essere stato uno scendente primo attore giovane, Alessandro si sia rivelato un accettabile brillante. In seguito passa, per il naturale avanzare dell'età, al ruolo di caratterista, ma l'accavallarsi di stenti e dispiaceri lo sfianca e demotiva completamente; non resta alcuna testimonianza, sia pure indiretta, del suo repertorio di questo periodo. L'attore che accompagna Eleonora nella compagnia di Cesare Rossi è un vecchio stanco dalla faccia ridotta a una ragnatela di rughe a cui vengono affidate parti di generico di importanza secondaria, ben felice quando la figlia gliene dà la possibilità di abbandonare un mondo per cui probabilmente da anni non sente più alcuna attrazione.

REPERTORIO

Per il dettaglio degli spettacoli interpretati da Alessandro Vincenzo Duse, per la consultazione delle fonti relative alla carriera e per l'iconografia si rinvia al profilo completo edito in Archivio Multimediale degli Attori Italiani: amati.unifi.it.

FONTI RECENSIONI E STUDI CRITICI

Manoscritti:

Lettera di Giorgio Duse alla Direzione dei pubblici spettacoli di Parma, Treviso, 16 agosto 1857, Parma, Istituzione Casa della Musica, Archivio storico del teatro Regio, *Carteggio 1858/2*, fasc. iv. *Rappresentazioni*, sottofasc. 2. *Compagnie drammatiche*, sottofasc. 2.3. *Drammatica Compagnia Goldoni*.

Atto di nascita e battesimo di Eleonora Duse, Vigevano, Archivio del Duomo, *Registro degli atti di nascita e di battesimo della parrocchia di S. Ambrogio*, 3 ottobre 1858.

Lettera di Eleonora Duse a Alessandro Duse, Torino, 14 febbraio 1882, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, *Archivio Duse*, ora pubblicata in *Ma Pupa, Henriette. Le lettere di Eleonora Duse alla figlia*, a cura di M.I. BIGGI, Venezia, Marsilio, 2010, p. 341 n.

A stampa:

G. VEDOVA, *Biografia degli scrittori padovani*, Padova, Minerva, 1832-1836.

G. SAND, *Histoire de ma vie*, Paris, Calmann-Lévy, 1876, 4 voll.

P. FAMBRI, *Giacinto Gallina*, «Nuova antologia», LXVIII, 1897, 4, pp. 193-231.

G. PRIMOLI, *La Duse*, «Revue de Paris», 1° giugno 1897.

L. RASI, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Bocca-Lumachi, 1897, vol. I, pp. 799-810.

C. BULLO, *Eleonora Duse e suo nonno*, Venezia, tip. Patriarcale già Cordella, 1897.

C. MUSATTI, *Il nonno della Duse e Carlo Goldoni*, «Rivista teatrale italiana», VII, 1907-1908, 12, pp. 97-100.

B. BRUNELLI, *I teatri di Padova dalle origini alla fine del secolo XIX*, Padova, Draghi, 1921.

C. ANTONA TRAVERSI, *Eleonora Duse, sua vita, sua gloria, suo martirio*, Pisa, Successori Nistri Lischi editori, 1926.

M. SERAO, *Ricordi personali sulla famiglia della Duse*, «Gazzetta del popolo», 23 luglio 1927.

B. BRUNELLI, *Il centenario di un teatro padovano. Il teatro Duse, oggi Garibaldi*, Padova, Antoniana, 1934.

O. SIGNORELLI, *Eleonora Duse*, Roma, Signorelli, 1938.

N. LEONELLI, *Attori tragici, attori comici*, Roma, Tosi, 1940-1944, vol. I, p. 325.

A. CASELLA, *Duse (famiglia)*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le maschere, 1957, vol. IV, coll. 1192-1194.

L. FERRANTE, *I comici goldoniani (1721-1960)*, Bologna, Cappelli, 1961.

L. RIDENTI, *La Duse minore*, Roma, Casini, 1966.

N. MANGINI, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974.

N. MANGINI, *Note sulla famiglia Duse e sul debutto di Eleonora a Venezia*, «Archivio veneto», CVI, s. V, 1974, to. CIII, fasc. 138, pp. 118-129.

Eleonora Duse e il suo tempo. 1858-1924, catalogo della mostra a cura di G. GUERRIERI, Treviso, Canova, [1974].

D. PERINI, *Precisazione*, «Il vigevanese», III, 1975, 12, p. 4.

A. LIBONATI, *La tradizione comica goldoniana (1850-1910)*, tesi di laurea in Storia dello spettacolo, Università degli studi di Firenze, Facoltà di Lettere e filosofia, a.a. 1976-1977 (relatore prof. Ludovico Zorzi).

E.F. PALMIERI, *Del teatro in dialetto. Saggi e cronache*, a cura di G.A. CIBOTTO, Venezia, Edizioni del Ruzante, 1976.

G. GUERRIERI, *Eleonora Duse tra storia e leggenda*, in ID., *Eleonora Duse. Nove saggi*, a cura di L. VITO, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 154-233.

W. WEAVER, *Eleonora Duse*, Milano, Bompiani, 1985.

G. PONTIERO, *Eleonora Duse: In Life and Art*, Frankfurt am Main-Bern-New York, Peter Lang, 1986.

L. RASI, *La Duse* (1901), a cura di M. SCHINO, Roma, Bulzoni, 1986.

A. TACCHI, *Per un dizionario biografico: teatri, attori e compagnie a Firenze 1800-1815*, tesi di laurea in Storia dello spettacolo, Università degli studi di Firenze, Facoltà di Lettere e filosofia, a.a. 1986-1987, 2 voll. (relatore prof. Siro Ferrone).

F. MANCINI-M.T. MURARO-E. POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, III. *Padova, Rovigo e il loro territorio*, Venezia, Regione del Veneto, Giunta regionale-Corbo e Fiore, 1988.

E. DUSE, *Frammento autobiografico*, «Biblioteca teatrale», n.s., 1996, 39, pp. 121-156.

L. MALAVASI, *Di madre in figlia*, in *Per Eleonora Duse: omaggio nel centocinquantesimo della nascita*, a cura di L. GIORDANO, Vigevano, Società storica vigevanese, 2008, pp. 160-171.

M.P. PAGANI, *Le compagnie dei Duse in Lomellina*, in *Per Eleonora Duse: omaggio nel centocinquantesimo della nascita*, a cura di L. GIORDANO, Vigevano, Società storica vigevanese, 2008, pp. 34-47.

M.P. PAGANI, *Un treno per Eleonora Duse*, Vigevano, Società storica vigevanese, 2008.

M. SCHINO, *Il teatro di Eleonora Duse*, Roma, Bulzoni, 2008.

Voci e anime, corpi e scritture. Atti del convegno internazionale su Eleonora Duse (Venezia, 1-4 ottobre 2008), a cura di P. PUPPA e M.I. BIGGI, Roma, Bulzoni, 2009.

Appendice. Lettere del padre di Eleonora, Alessandro Duse al fratello Enrico, in *Ma Pupa, Henriette. Le lettere di Eleonora Duse alla figlia*, a cura di M.I. BIGGI, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 339-345.

T. MEGALE, *Martino Cafiero, Eleonora Duse e i sentieri teatrali che si biforcano*, in M. CAFIERO, *Volere, potere. Contro Eleonora Duse*, a cura di T. M. e E. LENZI, Roma, tab edizioni, 2022, pp. 11-102.

M. SCHINO, *Eleonora Duse. Storia e immagini di una rivoluzione teatrale*, Roma, Carocci, 2023.

M. MONTAGNIN, *Quei gemelli Duse nati ad Asolo*, «La vita del popolo», 29 marzo 2024.

MARIA PIA PAGANI

ANGELICA CAPPELLETTO DUSE

(Vicenza, 26 luglio 1833–Ancona, 15 settembre 1875)

Sintesi

Angelica Cappelletto è moglie di Alessandro Vincenzo Duse e madre della celebre Eleonora. Recita in compagnie drammatiche secondarie senza distinguersi per particolari doti nell'esercizio della professione.

Biografia

Di origine vicentina, più giovane del marito Alessandro Vincenzo Duse di una decina d'anni, Angelica Cappelletto diventa attrice con il matrimonio.

Un interessante contributo sulle sue origini giunge da Domenico Perini, che nel giugno 1975 sulle pagine del quindicinale «Il vigevanese» trascrive il suo atto di nascita e di battesimo conservato presso l'Archivio della parrocchia di Santo Stefano a Vicenza: «Angelica Anna Cappelletto [...], figlia di Gioacchino del fu Giacomo e di Teresa Pastorello [...] nacque a Vicenza in parrocchia Santo Stefano il 26 luglio del 1833 e fu battezzata il 31 dello stesso mese, padrino al Sacro Fonte il sig. Gaetano Zuccato».¹ Al momento della nascita di Angelica i suoi genitori, coniugati il 30 novembre 1817 ed entrambi di religione cattolica, erano domiciliati in contrà Ca' Nove al n. 927. Dallo stesso documento risulta inoltre che Gioacchino esercitava la professione di «postiglione, noleggiatore».²

Le circostanze dell'incontro e del successivo matrimonio di Angelica con Alessandro Vincenzo Duse non sono note. Il primogenito della coppia muore subito dopo il parto. È ragionevole ipotizzare che fosse al seguito della compagnia di famiglia quando vennero alla luce ad Asolo, il 16 ottobre 1857, i

1. D. PERINI, *Precisazione*, «Il vigevanese», III, 1975, 12, p. 4.

2. *Ibid.*

gemelli figli di Eugenio Duse e Cecilia Bellotti. Dei due neonati, uno morì subito dopo la nascita e – con ogni probabilità – fu seppellito nel cimitero di Sant’Anna. L’altro venne battezzato nella chiesa di Santa Maria Assunta con il nome di Eduardo Celestino Luigi Duse, e padrini furono gli zii Giorgio e Alessandro Duse.³ Il 3 ottobre 1858, a Vigevano, Angelica Cappelletto dà alla luce Eleonora. Sull’atto di nascita e di battesimo della figlia, riportato sul registro conservato presso la parrocchia di Sant’Ambrogio, è definita «benestante».⁴ Tale qualifica, che vorrebbe sottolineare la non appartenenza della donna all’ambiente del teatro, forse cela anche il desiderio di evitare un suo possibile discredito sociale. In realtà un elenco di compagnia, unito a una lettera autografa di Giorgio Duse (Treviso, 16 agosto 1857) attesta che, già prima della nascita di Eleonora, ella lavorava come attrice per la compagnia Carlo Goldoni di Giorgio Duse e C. in qualità di «altra amorosa e servetta».⁵

Assume invece un ruolo notevolmente più importante, quello di prima attrice, nella compagnia che il marito costituisce con Enrico Silvano e Cesare Rosaspina nel 1871. È possibile che nel frattempo avesse dimostrato adeguate potenzialità artistiche.

Madre attenta e premurosa, muore di tubercolosi nel 1875 mentre la figlia è ancora adolescente. I ricordi più intensi che Eleonora – solitamente poco incline a parlare della sua famiglia – ha lasciato della madre sono ravvisabili nel romanzo dannunziano *Il fuoco* e nel *Frammento autobiografico*: «Da dove venivi? Da un povero grande cuore di donna. Da una manina di Mamma la tua, che t’aveva tenuta nei primissimi anni, stretta, stretta, accanto a Lei, sempre. Te ne andavi con Lei, a zonzo a zonzo, a frusto a frusto, di casa in casa, la mamma guidando la bimba, la bimba guidando la mamma. L’una malata, l’altra vedendo soffrire, senza comprendere il perché di tanto patire [...] a volte, nei tempi di sosta della incomprensibile sorte unite eccole unite – il magro desinare contato a soldo a soldo, mangiato in silenzio: ne avanza a bastanza? – e si partiva, attore»;⁶ «sola mia madre aveva pietà della mia pena e pativa il mio stesso

3. Atto di nascita e battesimo di Luigi Duse, Asolo, Archivio prepositurale, *Registro degli atti di nascita della chiesa di Santa Maria Assunta*, 16 ottobre 1857.

4. Atto di nascita e battesimo di Eleonora Duse, Vigevano, Archivio del Duomo, *Registro degli atti di nascita e di battesimo della parrocchia di S. Ambrogio*, 3 ottobre 1858.

5. Personale artistico della comica compagnia Carlo Goldoni di proprietà dell’artista Giorgio Duse e C. (Treviso, Tipi Longo). Elenco a stampa unito a una lettera autografa di Giorgio Duse da Treviso, datata 16 agosto 1857, alla Direzione dei pubblici spettacoli di Parma (Parma, Istituzione Casa della Musica, Archivio storico del teatro Regio, *Carteggio 1858/2*, fasc. iv. *Rappresentazioni*, sottofasc. 2. *Compagnie drammatiche*, sottofasc. 2.3. *Drammatica Compagnia Goldoni*).

6. E. DUSE, *Frammento autobiografico*, «Biblioteca teatrale», 1996, 39, pp. 125-126 nn.

tormento e sapeva tenermi fra le sue braccia, calmare il mio orribile tremito, piangere con me, consolarmi. Benedetta! Benedetta!».⁷

Angelica Cappelletto compare nelle rare foto d'infanzia di Eleonora ed è menzionata nei diari di Enrichetta Marchetti Bullough (Venezia, Fondazione Giorgio Cini).⁸

Famiglia

Angelica Cappelletto è moglie di Alessandro Vincenzo Duse (1820 circa-1892), a sua volta figlio di Luigi Duse (1792-1854) fondatore di una delle più numerose famiglie d'arte italiane, il cui apice è costituito dalla figlia dei coniugi Duse, Eleonora, nata il 3 ottobre 1858 a Vigevano.

Formazione

Angelica Cappelletto non è figlia d'arte: la sua carriera teatrale comincia con le nozze con Alessandro Vincenzo Duse. Insieme al marito e ai cognati milita in compagnie secondarie fino alla morte. La famiglia Duse, che all'epoca poteva vantare già una buona tradizione nell'arte drammatica soprattutto grazie a Luigi Duse, padre di Alessandro, può considerarsi quindi il principale punto di riferimento per il suo apprendistato e per il successivo cammino nella professione teatrale.

Interpretazioni/Stile

Priva di una spiccata vocazione artistica, Angelica Cappelletto accetta di svolgere il mestiere d'attrice imparentandosi con i Duse, ma non si distingue particolarmente per le sue doti interpretative. Seguendo sempre il marito Alessandro Vincenzo, recita in teatri di provincia. Al momento della nascita di Eleonora figura scritturata come «altra amorosa e servetta»⁹ nella Compagnia Carlo Goldoni di Giorgio Duse e C.

7. G. D'ANNUNZIO, *Il fuoco*, introduzione di M.P. PAGANI, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana, 2024, p. 277.

8. *Ma Pupa, Henriette. Le lettere di Eleonora Duse alla figlia*, a cura di M.I. BIGGI, Venezia, Marsilio, 2010.

9. Personale artistico della Drammatica comica compagnia Carlo Goldoni diretta dall'artista Giorgio Duse e C. (Trieste, Tipi Weis). Elenco a stampa unito a una lettera autografa di

Nelle biografie dusiane viene spesso sottolineata una certa 'riluttanza' e 'passività' di Angelica Cappelletto nello svolgimento della professione artistica, atteggiamento che non le impedì di assumere il principale ruolo teatrale femminile, quello di prima attrice, nella compagnia fondata dal marito con Enrico Silvano e Cesare Rosaspina nel 1871.

Nel suo repertorio rientrano farse, commedie goldoniane e in dialetto veneziano. La sua attività si interrompe prematuramente a causa della tubercolosi che la porta alla morte.

REPERTORIO

Per il dettaglio degli spettacoli interpretati da Angelica Cappelletto, per la consultazione delle fonti relative alla carriera e per l'iconografia si rinvia al profilo completo edito in Archivio Multimediale degli Attori Italiani: amati.unifi.it.

FONTI RECENSIONI E STUDI CRITICI

Manoscritti:

Lettera di Giorgio Duse alla Direzione dei pubblici spettacoli di Parma, Treviso, 16 agosto 1857, Parma, Istituzione Casa della Musica, Archivio storico del teatro Regio, *Carteggio 1858/2*, fasc. iv. *Rappresentazioni*, sottofasc. 2. *Compagnie drammatiche*, sottofasc. 2.3. *Drammatica Compagnia Goldoni*.

Atto di nascita e battesimo di Eduardo Celestino Luigi Duse, Asolo, Archivio prepositurale di Asolo, *Registro degli atti di nascita della chiesa di Santa Maria Assunta*, 16 ottobre 1857.

Atto di nascita e battesimo di Eleonora Duse, Vigevano, Archivio del Duomo, *Registro degli atti di nascita e di battesimo della parrocchia di S. Ambrogio*, 3 ottobre 1858.

Lettera di Giorgio Duse alla Commissione del Reale teatro di Parma, Trieste, 9 gennaio 1858, Istituzione Casa della Musica, Archivio storico del teatro Regio, *Carteggio 1858/2*, fasc. iv. *Rappresentazioni*, sottofasc. 2. *Compagnie drammatiche*, sottofasc. 2.3. *Drammatica Compagnia Goldoni*.

Giorgio Duse da Trieste, datata 9 gennaio 1858, alla Commissione del Reale teatro di Parma (Parma, Istituzione Casa della Musica, Archivio storico del teatro Regio, *Carteggio 1858/2*, fasc. iv. *Rappresentazioni*, sottofasc. 2. *Compagnie drammatiche*, sottofasc. 2.3. *Drammatica Compagnia Goldoni*).

A stampa:

L. FERRANTE, *I comici goldoniani (1721-1960)*, Bologna, Cappelli, 1961.

L. RIDENTI, *La Duse minore*, Roma, Casini, 1966.

N. MANGINI, *Note sulla famiglia Duse e sul debutto di Eleonora a Venezia*, «Archivio veneto», CVI, v serie, 1974, to. CIII, 138, pp. 118-129.

Eleonora Duse e il suo tempo. 1858-1924, catalogo della mostra a cura di G. GUERRIERI, Treviso, Canova, [1974].

D. PERINI, *Precisazione*, «Il vigevanese», III, 1975, 12, p. 4.

E. DUSE, *Frammento autobiografico*, «Biblioteca teatrale», 1996, 39, pp. 121-156.

L. MALAVASI, *Di madre in figlia*, in *Per Eleonora Duse: omaggio nel centocinquantesimo dalla nascita*, a cura di L. GIORDANO, Vigevano, Società storica vigevanese, 2008, pp. 160-171.

M.P. PAGANI, *Le compagnie dei Duse in Lomellina*, in *Per Eleonora Duse: omaggio nel centocinquantesimo dalla nascita*, a cura di L. GIORDANO, Vigevano, Società storica vigevanese, 2008, pp. 34-47.

M.P. PAGANI, *Un treno per Eleonora Duse*, Vigevano, Società storica vigevanese, 2008.

M. SCHINO, *Il teatro di Eleonora Duse*, Roma, Bulzoni, 2008.

Voci e anime, corpi e scritture. Atti del convegno internazionale su Eleonora Duse (Venezia, 1-4 ottobre 2008), a cura di P. PUPPA e M.I. BIGGI, Roma, Bulzoni, 2009.

Ma Pupa, Henriette. Le lettere di Eleonora Duse alla figlia, a cura di M.I. BIGGI, Venezia, Marsilio, 2010.

M. SCHINO, *Eleonora Duse. Storia e immagini di una rivoluzione teatrale*, Roma, Carocci, 2023.

M. MONTAGNIN, *Quei gemelli Duse nati ad Asolo*, «La vita del popolo», 29 marzo 2024.

G. D'ANNUNZIO, *Il fuoco*, introd. di M.P. PAGANI, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana, 2024.

SUMMARIES

DOSSIER ADELAIDE RISTORI. PARTE SECONDA

DONATELLA MEZZANI

Il Fondo Adelaide Ristori al Museo Biblioteca dell'Attore di Genova

The Adelaide Ristori Archive has been kept at the Museo Biblioteca dell'Attore in Genoa since 1967, after the donation of Irma Castren Capranica del Grillo. In the same year this archival collection was officially acknowledged as cultural heritage for its great historical interest and therefore subjected to a bond of protection. This essay begins with a brief history of the previous archival organization attempts, none of which was completed nor conducted following scientific and consistent basis. Donatella Mezzani, who supervised the archival interventions (including its reorganization and filing, currently available online), supported by the Archival and Bibliographic Superintendence of Liguria, goes on to describe the methodology and criteria adopted. The archival series in which the documentary heritage is currently structured are then briefly outlined, indicating the consistency, dating and state of conservation of the material supports. Some particularly interesting papers are also mentioned and related to the biography and professional path of the great Italian actress. The Adelaide Ristori Archive is extremely rich in terms of volume and completeness of information: Besides, it is a valuable source for different research perspectives and has both some of the specific characteristics of business records and the hybrid and individual ones of family and personal archives. It is undoubtedly a privileged 'witness' of Adelaide Ristori's life, of her family and her *entourage*: a unique parable, always divided between life and art.

Keywords: business and personal archives, company archives, archival processing, historical sources for theatre.

DRAMMATURGIA D'ATTRICE

EMANUELA CHICHIRICÒ

Per una filologia del copione: Adelaide Ristori e 'Lady Macbeth'

Adelaide Ristori's *Macbeth* is an interesting object for a study in the field of theatrical philology. In Ristori's Archive at Museo Biblioteca dell'Attore in Genoa there are in fact many unpublished and little-valued materials which can be profitably used for the reconstructions of the metamorphosis of Ristori's *Macbeth* over the 30 years that elapse between its complex (and still obscure) creation and its last performance.

SUMMARIES

In fact, among the more than five hundred different dramaturgical writings kept in the Ristori Archive there is a vast section dedicated to *Macbeth* and its rewritings that meticulously documents the various phases of the work's life. These materials, usually accompanied by epistolary, autobiographical, critical and iconographic documents, are here placed at the centre of the investigation, organised and interrogated with the tools of textual philology. The study of the literary materials relating to *Macbeth* provides a solid basis for the reconstruction of the scenic writing of the play and thus of Ristori's work on the script, her cultural interests, the organisational system of her company and the network of international relations that sustained the editorial and compositional dynamics of her performances.

Keywords: Adelaide Ristori, philology, *Macbeth*, script.

GIACOMO DELLA FERRERA

La composizione di 'Camma' nel carteggio tra Adelaide Ristori, Giuseppe Montanelli e Laretta Cipriani Parra

Among Adelaide Ristori's great successes, *Camma*, premiered in Paris on April 23rd, 1857, was written for her by Giuseppe Montanelli. From the perspective of a dramaturgical investigation into how a *Grande Attrice* chose and construct her repertoire, the correspondence between Montanelli and Ristori is an important case study: the author sends the various acts of the tragedy, as they were completed, to the actress, who gradually comments on their value and offers suggestions for their better stage success, well aware of the strategies to best enhance her own abilities and the expectations of the audience. Ristori's answers, always lucid, focused and decisive, allow us to recognize to what extent a *Grande Attrice* would intervene on a text, tailor-made for her, considering her strengths and abilities. Thus, this essay is about the compositional strategies of the textual score and is based on an in-depth reading of the correspondence, investigated especially with regard to the actress's interventions, whose actual realisation and success are then compared with the final script and the review of the tragedy's outcome with audiences and critics.

Keywords: *Camma*, Giuseppe Montanelli, correspondence, repertoire.

MARIAGABRIELLA CAMBIAGHI

Adelaide Ristori ed Ernest Legouvé. La via francese alla carriera internazionale

This essay aims to focus on the professional relationship between Adelaide Ristori and Ernest Legouvé as an example of the collaboration between an actress and a playwright within a prestigious international context. It investigates, for the first time in an organized manner, the partnership between the French playwright and the actress during the production of *Béatrix ou la Madone de l'art*. This play was specifically

SUMMARIES

composed by Legouvé for Ristori, who debuted in French in 1861. The study relies on documents stored in the Ristori Archive at the Museo Biblioteca dell'Attore in Genoa, with particular attention to a group of unpublished letters from Legouvé to the actress regarding the preparation and rehearsals of the performance. Ristori's annotated script for *Béatrix*, her notebooks and letters are also analysed. By relating these materials with reviews from the Parisian press, this study identifies this production as a stylistic turning point in the work of the *Grande Attrice*.

Keywords: Ristori, Béatrix, Legouvé, French acting.

SULLA SCENA

PAOLA RANZINI

Adelaide Ristori. Ritratto dell'artista in commedia

In retracing the genesis of her work in the *Artistic Studies* (1887), Adelaide Ristori dwells on the creative process of tragedy characters. But Adelaide Ristori was particularly admired by contemporary audiences and critics in her interpretations of comedy characters. In 1854, in an article published in «Dramma», there is a remark explicit in this regard: «would have been wrong who believed that Mrs Ristori never steps down from the throne of Melpomene [...]. The Zelinda's or Pamela's apron – that suits her so well – will convince him of his mistake». The French press explains this ability to excel in both the tragic and comic registers by attributing it to the tradition of Italian actors, very different from that of French actors. This study, analyzing the documentation, often unpublished, conserved at the *Fondo Ristori* of the Museo Biblioteca dell'Attore in Genoa, about the construction of the comic characters, focuses on the type that was particularly frequented by the *Grande Attrice*. It was thus possible to highlight her convictions, in the critical and aesthetic, that inspired the repertoire choices and the methods of stage performance of the comic characters interpreted by Ristori, identifying continuity and breaking points with her interpretation of tragic characters.

Keywords: repertoire (formation of), comedy, comic roles, character (creative process of).

GIULIA TADDEO

«Une grande danseuse»: corpo e movimento nella 'Medea' di Adelaide Ristori

Commenting on Adelaide Ristori's interpretation of Medea in 1858, Théophile Gautier drew a comparison with the Austrian dancer Fanny Elssler. According to Gautier, Ristori as Medea revealed her talent as a dancer, which could flourish to the fullest extent if measured in roles – he wrote – such as those of Fenella, Nina or Sonnambula. This essay follows Gautier's track, by questioning, on the one hand, the dancing dimension of Ristori's acting and, on the other, by opening to the reflections of the Danish choreographer and *maître de ballet* August Bournonville, also a precious witness of the art

SUMMARIES

of Ristori. It proceeds through several stages: at first, the elements that characterize the physical score of *Medea* are brought to light; in a second moment, Ristori's gestures and movements on stage are read through the words of Gautier and Bournonville. Finally, the interpretation of Medea is reconsidered in relation to that sort of doubling in the recitation of Adelaide Ristori, for which the characters are built by skilfully measuring the adherence to a certain line of interpretation and the detachment from it.

Keywords: Medea, dancer-actress, Théophile Gautier, Carlo Blasis, August Bournonville.

TERESA MEGALE

'Essere, o non essere' in scena. Sull'orma creativa di Adelaide Ristori

From an original perspective, this essay delves into the significance of Adelaide Ristori's entrances and exits from the stage, the value that the *Grande Attrice* used to attribute to such crucial scenic moments and her expectations of national and international audiences. The actress's creative workshop is examined here, aware of the importance of the on/off stage: a proliferation of open pieces, segments of acting that she fixes as invariable in the pages of her *Studi artistici*, but which she submits to continuous modifications, adjustments, changes. After broadly examining the metamorphoses of her life, this essay reflects on some interpretations (in particular, the entry of Medea and her visual source in the sculpture of Niobe) and analyses unpublished archival documents: the prospectus of the entrances and exits of *Giuditta*, *Elisabetta* and *Maria Antoinetta* known as the *buttafuori*, rather rare fragments of the so-called *prove all'italiana*. Ristori's scenic protagonism is observed in the two moments, variously understood, of appearing and disappearing, of occupying the limelight or leaving it empty: a theatrical palimpsest made up of peculiar and recognisable movements, unitary and multiple at the same time, because its manifestations and declinations are multiple and unpredictable.

Keywords: Adelaide Ristori, stage entrances and exits, actress dramaturgy, acting, theatrical sources.

FUORI SCENA

BRUNA NICCOLI

Il costume fuori scena: testimonianze e documenti del progetto creativo di Adelaide Ristori

This essay investigates a unique actress's wardrobe in the history of 19th century theatrical costume: Adelaide Ristori's costumes exemplify the case of a leading actress who has trod the stages of major theaters worldwide. The plays she performed were an opportunity to create the basic types of stage costume: the costume of that period, for historical dramas, and the *all'antica* costume, for subjects of classical culture. The fate of the preserved stage clothes followed that of her archive, with her numerous

SUMMARIES

scenic materials, part of Adelaide Ristori Archive since 1967, at the Museo Biblioteca dell'Attore in Genoa. This essay wants to go beyond the attributive aspect, relating to the manufacture and the play for which the costumes were born, to answer a more subtle question, which concerns their aesthetic conception and functionality for the show. In a historical phase in which the conception of the costume has not yet been subjected to the director's vision, Ristori was able to manage an autonomous artistic space made up of personal choices, which we can reconstruct through the reading of the many documents preserved.

Keywords: costume, stage costume, lead actress, 19th century.

SAMANTHA MARENZI

Il montaggio delle espressioni. Gli album e le serie nel confronto tra repertori visivi: il caso Adelaide Ristori e Herbert Watkins

The photographic collection of Adelaide Ristori Archive kept at the Museo Biblioteca dell'Attore in Genoa consists of hundreds of prints, some of which are collected in albums or series. Divided according to different criteria and mixing private and theatrical photographs, the albums collect pictures taken by photographic studios scattered all over the world. The passage of the actress, with her characters, costumes, and fragments of her repertoire, traces an international history of photography and visual culture. Her face participates in a macroscopic gallery of portraits appearing in turn in other series and albums organized according to the photographers' strategies. This is the case of Londoner Herbert Watkins, author of a collection of well-known faces where also the Italian actress appears. By including her in his album of portraits, Watkins introduces Ristori to the scene of Victorian photography, where the faces of the subjects are overlaid with the features of the social and theatrical roles they played. The comparison of these repertoires based on the opposite criteria (one subject many photographers/one photographer many subjects) reveals the layers on which the actress's memory is deposited. The same photographs observed in different contexts show the enduring and multifaceted effectiveness of her expressive gesture.

Keywords: photo album, actor's portraiture, expressive gesture, montage of photographs, Victorian visual culture.

LIVIA CAVAGLIERI

L'impresa Ristori-Capranica. Invenzione e svuotamento della compagnia grandattoriale

This essay offers an interpretation of the entrepreneurial dimension of Adelaide Ristori's theater, focusing on the different ways in which the actress, and her husband, Giuliano Capranica marquis del Grillo, organised the theatrical company, along thirty-five years of activity. From the invention of the *Grande Attore* style company to its draining, this essay

SUMMARIES

focuses on the general functioning of the 'two-headed' *capocomicato* that distinguished the Capranica-Ristori troupe and analyses the model of extractive touring, recognizing the relevant role played, on the strategic level, by Giuliano Capranica.

Keywords: Adelaide Ristori, actor management, touring, 19th century theatre, Giuliano Capranica del Grillo.

RELAZIONI INTERNAZIONALI. PARTE SECONDA

ALESSANDRA VANNUCCI

La regina delle scene e l'imperatore spettatore. Sull'amicizia della Ristori con D. Pedro di Orleans e Bragança

Adelaide Ristori inaugurated the transatlantic route, triumphing for half a century in theatres around the world and earning the title of 'queen of the scenes' endorsed by D. Pedro II, emperor of Brazil. They cultivated an intense friendship, mostly epistolary. They wrote to each other about literature, common acquaintances and travels; however, the actress freely expressed her opinions on current events, while the emperor preferred to comment on performances, acting styles and new repertoires. Observers of an era that saw the end of the Empire in Brazil and the construction of a united Italy, they shared a romantic gaze that did not exclude a heated curiosity about the politics of the present. The public role that Ristori assumed, not giving up being her role as first actress in order to be wife and mother as well as marquise, constituted a model of female emancipation that changed the social perception of the profession. The fact that as 'queen of the scenes' she was honoured by kings and emperors gave her a kind of soft power that Cavour valued as a 'patriotic apostolate'. The diplomatic mission that Ristori took on contributed to the formation of an Italian national identity and was not out of place at the Brazilian court. Showing admiration for the dramatic art, D. Pedro a progressive and cosmopolitan government project, but firmly anchored in European culture. According to him, he was inspired by the 'enlightened' government of the Savoy, whom he also approached through Ristori.

Keywords: Adelaide Ristori, D. Pedro II, diplomacy.

ANTONELLA VALOROSO

Avventure e disavventure letterarie di Adelaide Ristori fra traduttori ed editori in Francia, Gran Bretagna e Stati Uniti

This essay reconstructs the difficulties encountered by Adelaide Ristori in coordinating the translation and simultaneous publication in several languages of her volume of *Ricordi e Studi artistici*. In particular, the actress's relationship with her French and English translators, namely Édouard Rod and Fanny McLaughlin, is analysed. The former is an established translator active in France between the late 19th and early

SUMMARIES

20th centuries, while the latter is a less-known figure who, at the time she was hired by Ristori, had however already worked as a professional translator. The analysis of the extensive correspondence that Ristori maintained with both of them and her other collaborators allows a clear understanding of both Ristori's working method and her difficulty in finding a common ground between her ideas, the translation requirements, and the demands of the publishing market. The comments of the foreign press following the publication of the volume in France, Great Britain, and the United States are also examined. Additionally, the peculiarities of the edition of *Memoirs and Artistic Studies of Adelaide Ristori* published in the United States in 1907, a year after the actress's death, are analysed. This edition was curated by Gaetano Mantellini, who is also the author of the translation. The main sources used, including the letters from the correspondence and the scrapbook where the actress collected numerous reviews of her volume, all belong to the Adelaide Ristori Archive housed at the Museo Biblioteca dell'Attore in Genoa.

Keywords: *Memoirs and Artistic Studies of Adelaide Ristori*, translations, foreign press reviews, Édouard Rod, Fanny McLaughlin, Gaetano Mantellini.

LA MUSICA

RAFFAELE MELLACE

Le carte cantano. La musica nel Fondo Adelaide Ristori al Museo Biblioteca dell'Attore di Genova

This essay aims at proposing a map of the relationship between Adelaid Ristori and music, as it emerges from consulting the Adelaide Ristori Archive at the Museo Biblioteca dell'Attore in Genoa. The analysis of the documents connected with music reveals the multiplicity of the presence of music in the actress's professional activity, as well as, probably, her private life. It is possible to detect such a presence in a few practices which intertwine without completely overlapping, such as those witnessed by stage music owned by Ristori or dedicated to her. Such an overview implies a thick web of relationships with representatives of the musical world, of the show business and contemporary aristocracy. The valuable documentation inquired in the essay, just recently listed, has never been evaluated in its entirety. This essay aims to organize a preliminary map which will hopefully boost further studies.

Keywords: stage music, light music, Romantic drama.

DAVIDE MINGOZZI

Adelaide Ristori cantante

For a long time, studies on Adelaide Ristori have been interested in her life, her success and her importance for the Italian theater. On the other hand, the musical

SUMMARIES

interests of the noblewoman were less studied; however, music had a fundamental role in the life and career of the actress. We have little information on her musical training and interests. The donation of the actress's archive to the Museo Biblioteca dell'Attore in Genoa has opened new fronts of studies in this regard. Among the material preserved in it, in addition to various letters and incidental music, there are some musical compositions dedicated to Ristori and performed by her. For example, some romances by Federico Ricci and Michele Novaro. This essay offers an overall look at Ristori as a musician, her education and her musical interests. Some compositions performed by her are also analysed, which are useful for understanding her vocality.

Keywords: Adelaide Ristori, Federico Ricci, Luigi Ricci, Michele Novaro, chamber romance, contralto, theatre.

SAGGI

RENZO GUARDENTI

Su Pierre-François Biancolelli detto Dominique: lo stato dell'arte e una commedia rappresentata in provincia

Pierre-François Biancolelli was one of the most important exponents of Franco-Italian comic theater in early 18th-century Paris, distinguishing as an actor, playwright and company director. The essay reviews the state of research dedicated to him and focuses on the comedy *La Promenade de Rennes ou la Motte à Madame* represented and published in Rennes in 1709, the first representative example of the dramaturgical-spectacular and editorial strategies undertaken by Biancolelli and intended for audiences in the French province.

Keywords: Pierre-François Biancolelli, 18th century Franco-Italian theatre, actors, dramaturgy.

LEONARDO SPINELLI

Ai margini del regno: il teatro negli Abruzzi tra Antico Regime e epoca pre-unitaria

In past centuries, Abruzzo was the northernmost part of the Adriatic side of the Kingdom of Naples (1282-1816) and then of the Kingdom of the Two Sicilies (1816-1861). The history of theatre and performing arts in Abruzzo is still largely unexplored. During the Modern Age, there were few theaters opened to the public. For a long time, they were forbidden to professional theatre companies. The Catholic Church controlled not only the spiritual life of citizens, but also the arts, including music and performances. The situation began to change in the second half of the 18th century, thanks to the political reforms initiated by Minister Bernardo Tanucci under the Bourbon government. During the Napoleonic occupation of the Kingdom of Naples, prejudices against the stage and its protagonists diminished significantly, but only

SUMMARIES

in the last 19th century Abruzzo became part of the most important theater circuits of the Italian peninsula. This essay presents the first results of a research dedicated to the study of theatrical spaces, main types of impresarios and theatrical forms that developed in Abruzzo from Ancient Regime until the Unification of Italy.

Keywords: Abruzzo, religious theatre, companies, public theatres, opera, impresarios.

CRISTIANA SORRENTINO

Attraversare la scena. Lisetta Carmi fotografa di teatro (1962-1967)

Between 1962 and 1967, in the first phase of her professional career, Lisetta Carmi took part in the theatrical experiences as stage photographer in Genoa: firstly, in the Teatro Stabile, then close to Carlo Quartucci and other protagonists of experimental theatre of those years. In this context, Carmi found in theatre an important place to practice photography, as well as an opportunity for her own language to grow up. From theatre, she got theoretical and visual nourishment also for her social projects. Starting from an analysis of some photo-textual contributions published in magazines such as «Popular Photography italiana» and «Sipario», this essay aims at proposing an original interpretation of Carmi's photographic work related to theatre, and above all to experimental performances, so far never completely discussed by historiography. According to this perspective, theatre represents for Carmi not only a subject to be observed, but a place of dialogue and exchange; a theoretical device, which is complementary to photography, for building a common field of research and investigation.

Keywords: Lisetta Carmi, photography, Genoa, Carlo Quartucci, «Sipario».

RICERCHE IN CORSO

FRANCESCA SIMONCINI

Famiglie d'Arte: Eleonora Duse e il sostrato teatrale ottocentesco

The section is devoted to the biographical profiles of Luigi Duse (1792-1854), Alessandro Vincenzo Duse (1820-1892) and Angela Cappelletto Duse (1833-1875).

Keywords: biography, actors, repertory, performance.

PAOLO ALBONETTI

Luigi Duse

Luigi is the founder of the Duse theatrical family, which also includes his granddaughter, Eleonora. He is an important figure in Northern Italy's popular theatre, especially

SUMMARIES

the Veneto region, in the first half of the 19th century. He was an academic actor, *caratterista*, and *capocomico* for almost his entire career. He also owned a theatre. His memory is linked to the mask of Giacometo, created and interpreted by him.

Keywords: biography, actors, repertory, performance.

PAOLO ALBONETTI

Alessandro Vincenzo Duse

The third son of Luigi, Alessandro (or Vincenzo) is best remembered as the father of Eleonora. Starting his career as a young and unbright *primo attore*, he becomes a *brillante*, a *caratterista*, and finally a *generico* working with his daughter. As an established actor, instead of playing major roles, Alessandro gradually slips into anonymous 'last parts'. The remarkable consistency of the information about his biography is due to the glory of his daughter.

Keywords: biography, actors, repertory, performance.

MARIA PIA PAGANI

Angelica Cappelletto Duse

Angelica Cappelletto is the wife of Alessandro Vincenzo Duse and the mother of Eleonora. She has acted in secondary theatre companies without excelling in her profession, reaching only once the role of *prima attrice*.

Keywords: biography, actors, repertory, performance.

GLI AUTORI

Paolo ALBONETTI, dottore di ricerca in Storia dello spettacolo, si è formato presso l'Università di Firenze sotto la guida del prof. Siro Ferrone. Dopo la laurea in Lettere, con una tesi dal titolo *I dizionari degli attori italiani* (2000), ha discusso presso lo stesso Ateneo la tesi di dottorato *I Dondini: una famiglia d'arte nell'epoca dei ruoli*. Negli stessi anni ha collaborato con l'Archivio Multimediale degli Attori Italiani, curando molti profili di attrici-attrici tra i quali i principali membri della famiglia d'arte Duse e Ermete Novelli (1851-1919).

Mariagabriella CAMBIAGHI è professore associato presso l'Università degli studi di Milano, dove insegna Discipline dello spettacolo. La sua ricerca è incentrata sullo studio del teatro e dello spettacolo italiano dell'Ottocento e del Novecento, oltre che sull'analisi dello spettacolo di regia contemporaneo italiano e straniero. Si è anche occupata dell'interazione tra drammaturgia e azione scenica, con particolare riferimento al lavoro dell'attore. È autrice di diverse monografie e di molti articoli e saggi pubblicati in volumi e riviste nazionali e internazionali.

Livia CAVAGLIERI è professore associato in Discipline dello spettacolo presso

l'Università di Genova. Codirige con Donatella Orecchia il Progetto Ormete. È stata *visiting researcher* dell'Université de Paris 3 Sorbonne Nouvelle (2014). Con il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova ha curato il bicentenario della nascita di Adelaide Ristori (Anniversari Unesco 2022-2023). I suoi ambiti di ricerca riguardano: la storia dell'organizzazione e dell'economia teatrale; la storia sociale del teatro; le fonti orali per la storia dello spettacolo; la storia della regia. Ha pubblicato *Il sistema teatrale. Storia dell'organizzazione, dell'economia e delle politiche del teatro in Italia* (2021).

Emanuela CHICHIRICÒ è docente a contratto presso l'Università di Genova, dove è assegnista di ricerca (PRIN 2022 *Performing Arts, Economics, and Cultural Policies. New Interpretative Paradigms between Aesthetics and Social Sciences*). Ha curato l'edizione critica del *Teatro comico all'osteria del Pellegrino* di Carlo Gozzi (in corso di stampa per Marsilio) e pubblicato una monografia su Giovan Battista Andreini (*Con inganno fiorito*, 2018) oltre a diversi saggi su drammaturgia e spettacolo tra Sei e Settecento. I suoi principali filoni d'interesse riguardano: il dramma barocco, la Commedia dell'Arte secentesca e il Settecento veneziano,

per cui collabora con il gruppo di ricerca internazionale Ar.Pre.Go; la filologia dei copioni di attori e registi tra Otto e Novecento (Adelaide Ristori, Guido Salvini, Gerardo Guerrieri e Luigi Squarzina); l'uso delle fonti orali e sonore per la storiografia teatrale contemporanea, in collaborazione con i progetti Ormete e Patrimonio Orale.

Giacomo DELLA FERRERA è stato assegnista di ricerca dell'Università degli studi di Milano e ora è dottorando presso lo stesso ateneo. La sua ricerca si occupa principalmente di teatro di prosa tra Ottocento e Novecento, con particolare attenzione all'ambito lombardo e meneghino. Tra le sue pubblicazioni, si ricordano *Tino Carraro. Attore di regia* (2023), il saggio *Il caso del Teatro Sociale di Sondrio per la fisionomia del pubblico teatrale ottoneovecentesco* (2021) e la sezione *Canzoni d'autore* dell'antologia *Letteratura dialettale milanese. Autori e testi* (2022).

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), la collana «Storia dello spettacolo» (Le Lettere, poi Polistampa) e, con Renzo Guardenti, la rivista annuale cartacea e digitale «Drammaturgia» e il portale telematico d'attualità drammaturgia.fupress.net. Tra i suoi volumi: *Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli attore* (2023, 2006; ed. francese 2008); *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)* (2014, ed. francese 2024); *La vita e il tea-*

tro di Carlo Goldoni (2011); *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento* (2011², 1993).

Renzo GUARDENTI è professore ordinario di Discipline 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 iconografia 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 drammaturgia.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).

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 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 medica, 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); *Il teatro nella Firenze medicea* (2018, 1981); *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 principi 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); *Firenze e Parigi, due capitali dello spettacolo per una regina: Maria de' Medici* (1988², ed. francese 1990).

Samantha MARENZI è professore associato presso l'Università Roma Tre. Si occupa dei rapporti tra arti visive e performative, di Butō e di alcune figure prominenti del teatro del Novecento. Coordina un gruppo di ricerca sulla fotografia di danza in collaborazione tra DAMS e Officine fotografiche. È specializzata in fotografia analogica e antiche tecniche di stampa e sperimenta il rapporto tra fotografia e performance sia nella pratica artistica che

negli studi. È membro della redazione della rivista «Teatro e storia».

Teresa MEGALE è storica del teatro, saggista, curatrice di processi culturali inerenti alla diffusione e alla conoscenza delle arti dello spettacolo dal vivo, nonché alla realizzazione di progetti di rilevante interesse scientifico. Tra i suoi ultimi libri si segnalano le monografie *Tra mare e terra. Commedia dell'arte nella Napoli spagnola (1575-1656)* (2020²); *Paradigmi del comico. Studi sulla Commedia dell'Arte* (2023); *I teatri di Pamela Villosi. Cinquant'anni di spettacolo* (prefazione di Irina Brook, postfazione di Giovanni Puglisi, 2023); le edizioni, entrambe uscite per Tab edizioni (Roma) nel 2022, di Martino Cafiero, *Volere, potere. Contro Eleonora Duse* (con Elena Lenzi) e dell'autobiografia di Albert Fratellini, *Noi, i Fratellini*. Insegna Storia del teatro contemporaneo, Teoria e pratica dello spettacolo, Analisi e critica dello spettacolo all'Università di Firenze. Nel 2007 fonda Binario di scambio, la compagnia teatrale dell'Ateneo fiorentino, di cui è responsabile. Nel 2022 fonda la collana «Voci di scena. Culture per lo spettacolo» per Tab edizioni.

Raffaële MELLACE è professore ordinario di Musicologia e Storia della musica, preside della Scuola di Scienze umanistiche dell'Università di Genova, docente nel master in Arts Management dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, consulente scientifico del Teatro alla Scala, condirettore della rivista «Il Saggiatore musicale», critico musicale de «Il Sole 24 ore» e membro del comitato scientifico del Centre européen de musique (Bouguival, Francia). Collabora regolarmente con enti lirici e istituzioni concertistiche nazionali ed europee. Suo

ambito di ricerca principale è l'opera dal Settecento a oggi. Ha pubblicato su numerose riviste, tra cui «Studi verdiani» e «Verdi Perspektiven». Sono uscite per Carocci le monografie *Con moltissima passione. Ritratto di Giuseppe Verdi* (2022³, 2013) e *Il racconto della musica europea. Da Bach a Debussy* (2019², 2017).

Donatella MEZZANI, archivista, si è laureata in Lettere e filosofia presso l'Università di Firenze e diplomata alla Scuola di Paleografia, archivistica e diplomatica dell'Archivio di Stato di Genova. Svolge la sua attività professionale con la Promemoria società cooperativa di La Spezia, attiva nel settore dei beni culturali. Ha lavorato per enti e istituzioni come il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, la Fondazione Ansaldo, il Comune di Genova e diversi Comuni della provincia di La Spezia, curando il riordino e l'inventariazione di fondi documentari e fotografici. Ha collaborato e collabora con le Soprintendenze archivistiche e bibliografiche della Liguria e della Lombardia.

Davide MINGOZZI ha conseguito il dottorato in Arti visive, performative e mediatiche all'Università di Bologna. Si è laureato in Lettere moderne a Genova e diplomato in pianoforte al Conservatorio Nicolò Paganini. La sua ricerca si concentra sulla storia del melodramma, la vita musicale genovese e la letteratura pianistica tardo settecentesca e biedermeier italiana. Suoi contributi sono stati pubblicati su importanti riviste scientifiche. È autore di *Il teatro a Genova a fine Settecento: impresari, costume e società* (2023) e docente a contratto all'Università di Genova.

Bruna NICCOLI, dottore di ricerca in Storia dell'arte e discipline dello spet-

tacolo, Università di Pisa, dal 2001 ad oggi, è docente di Storia del costume e della moda (FIT New York, Politecnico di Milano, Università di Pisa, Accademia ligustica di Belle Arti, Genova). Si occupa di storia del costume, di costume scenico e di ricostruzione storica; ha fatto parte del progetto ANAI, per un portale della moda italiana del Novecento. Dal 2005 è collaboratore scientifico del progetto di ricerca *Catalogazione e valorizzazione del fondo dei costumi teatrali e cinematografici della Fondazione Cerratelli* in convenzione con l'Università di Pisa. È autore di numerose pubblicazioni di storia del costume e della moda in età moderna; sul tema del costume per lo spettacolo ha redatto saggi e diretto progetti di catalogazione per enti privati e pubblici. Ha curato mostre di costume storico e di costume di scena per musei statali e collezioni private.

Maria Pia PAGANI è ricercatrice in Discipline dello spettacolo all'Università di Napoli Federico II. Dottore di ricerca in Filologia moderna, è socio del Pen Club e collabora da anni con la Fondazione Il Vittoriale degli Italiani. È membro del comitato scientifico di varie riviste accademiche internazionali, tra cui «Stanislavski Studies» e «Archivio d'Annunzio». Dirige la collana di studi teatrali e sullo spettacolo «Il Parlaggio», ed è responsabile per l'Italia del progetto internazionale *The Theatre Times*. Tra i suoi volumi recenti: *Primadonna. Novelle per Eleonora Duse* (2024), *Creatura di poesia. Vita in versi di Eleonora Duse* (2023), *Goldoni al Vittoriale* (2023), *Ammiratrici di Eleonora Duse* (2022). È membro del Comitato nazionale per le celebrazioni del centenario della morte di Eleonora Duse (1924-2024) e del Comitato dell'Edizione nazionale enciclopedia digitale dannunziana.

Paola RANZINI, membro senior IUF (Institut Universitaire de France), è professore ordinario di studi teatrali all'Università di Avignone (Francia). I suoi studi si interessano di estetica, drammaturgia e pratica del teatro, dal Settecento a oggi. Attualmente lavora al progetto di ricerca *Transferts culturels et génétique des spectacles. Marivaux sur les scènes européennes*. Per CuePress cura l'edizione del *Teatro di Marivaux* (finora apparsi i primi tre volumi: 2021-2023). Ad Adelaide Ristori ha dedicato uno studio sulla creazione della commedia di Marivaux *Les fausses confidences (Le 'copione' des 'False confidences' [1856] d'Adelaide Ristori: un témoignage exceptionnel du processus de création à l'époque des grands acteurs, 2020)*. In preparazione: il profilo biografico di Adelaide Ristori per un'opera collettiva dedicata a donne di spettacolo (XVIII-XXI sec.) per l'editore francese Classiques Garnier (*The Contemporaries Project* a cura di Sabine Chaouche e Catherine Authier).

Francesca SIMONCINI è docente per le Discipline dello spettacolo presso l'Università di Firenze. Dal 2015 al 2019 è stata presidente del Corso di Laurea in Progettazione e gestione di eventi e imprese dell'arte e dello spettacolo (ProGeAS). È responsabile scientifica del progetto Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI), diretto da Siro Ferrone e, per l'unità di ricerca dell'Università di Firenze, del progetto PRIN 2017 *Il lavoro dell'attore italiano tra modelli nazionali e contesti internazionali: biografie, processi organizzativi ed esperienze artistiche (XVIII-XX secolo)* e PRIN 2022 *La scrittura delle attrici e degli attori italiani tra Italia e Europa: arte e memoria* coordinati dal prof. Alberto Bentoglio. Fa parte del Comitato direttivo della rivista cartacea

e digitale «Drammaturgia» e del Collegio docenti del Dottorato di ricerca in Storia delle arti e dello spettacolo dell'Università di Firenze. Ha pubblicato saggi sullo spettacolo mediceo, sulla Commedia dell'Arte, sul teatro italiano dell'Ottocento e le monografie *'Rosmersholm' di Ibsen per Eleonora Duse* e *Eleonora Duse capocomico*. Con Teresa Megale ha curato il volume di scritti critici di Siro Ferrone dal titolo *Visioni critiche. Recensioni teatrali da «l'Unità-Toscana» (1975-1983)*.

CRISTIANA SORRENTINO è dottoressa di ricerca in Storia della fotografia e docente a contratto all'Università di Firenze (tutor: prof.ssa Tiziana Serena). È stata borsista di ricerca per il Ministero della Cultura, la Società italiana per lo studio della fotografia (SISF), la Regione Toscana e la Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Si occupa dell'inventariazione di fondi fotografici pubblici e privati e dal 2022 al 2024 è stata membro del comitato di redazione di «RSF. Rivista di studi di fotografia». Di recente pubblicazione è la monografia *La passione per la scena. Le fotografie di Carla Cerati per il Living Theatre (1967-1984)* (2023).

Leonardo SPINELLI insegna Discipline dello spettacolo presso l'Università degli studi 'Gabriele D'Annunzio' di Chieti-Pescara. Fa parte del comitato scientifico della rivista cartacea e digitale «Drammaturgia» e dell'Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI). Ha pubblicato saggi sugli attori e sul teatro italiano di epoca moderna e contemporanea, tra cui i volumi: *Cantar fuori porta. Storia, spettacoli e protagonisti del teatro mediceo di Pratolino (1679-1710)* (2020) e *Il principe in fuga e la principessa straniera. Vita e teatro alla corte di Ferdinando*

de' Medici e Violante di Baviera (1675-1731) (2010). Recentemente ha curato il volume *1861/1961: un secolo di circuitazione teatrale in Italia. Attori, compagnie, piazze* (2024).

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 cartacea e digitale «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.

Giulia TADDEO è ricercatrice senior presso l'Università di Genova, dove insegna Teatro contemporaneo e Storia e teorie dell'attore. È stata assegnista di ricerca presso l'Università di Bologna, borsista presso la Fondazione Giorgio Cini (Venezia) e *visiting research fellow* presso l'Università di Edimburgo. La storia della danza italiana, le connessioni fra danza e politiche culturali, le relazioni fra teatro, stampa e fotografia sono i suoi ambiti privilegiati di ricerca. È autrice di saggi su riviste nazionali e internazionali, nonché delle monografie: *Danze futuriste. Testi e pretesti* (2023); *Festivaliana. Festival, culture e politiche di danza al tempo del 'miracolo italiano'* (2020); *Un serio spettacolo non serio. Danza e stampa nell'Italia fascista* (2017).

Lorena VALLIERI, dottore di ricerca in Storia dello spettacolo, è assegnista e docente a contratto presso l'Università di Firenze. È caporedattore della rivista cartacea e digitale «Drammaturgia» 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*, e fa parte delle Unità di ricerca *Dionysos. Laboratorio e Archivio di iconografia teatrale*, diretta dal prof. Renzo Guardenti, e *IterKhoré. The Routes of Dance*, diretta dalla prof.ssa Caterina Pagnini. Tra le sue recenti pubblicazioni: *Studio, gestione e valorizzazione delle eredità culturali fiorentine tra interdisciplinarietà e applicazioni geostoriche* (2024); *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).

Antonella VALOROSO si è formata tra l'Italia e gli Stati Uniti, dove nel 2006 ha conseguito il dottorato in Lingua e letteratura italiana presso l'Università di Yale con una tesi su Adelaide Ristori scrittrice. Ha insegnato corsi di letteratura italiana, teatro e storia in istituti universitari americani in Italia e svolge attualmente attività come ricercatrice e consulente scientifica presso la Romeyne Robert and Uguccione Sorbello Foundation (USA). Ha pubblicato su Ristori, Ariosto,

Leopardi, De Filippo, Verdi, Donizetti, il Futurismo e il teatro d'avanguardia degli anni Sessanta. Nel 2005 ha curato la prima edizione moderna dei *Ricordi e Studi artistici* di Adelaide Ristori (Dino Audino). Nel 2019 ha pubblicato con Ruggero Ranieri il volume *Uguccione Ranieri di Sorbello. Un intellettuale tra due mondi* (Morlacchi) e nel 2022 ha pubblicato la monografia *Adelaide Ristori e lo specchio della scrittura* (Carocci).

Alessandra VANNUCCI si occupa di artisti in viaggio, migranti, rifugiati; nei suoi libri e saggi si è dedicata specialmente alle rotte artistiche tra Italia e America Latina. Per quindici anni ha insegnato Regia e Processi Creativi all'Università Federale di Rio de Janeiro; è da poco rientrata in Italia e insegna all'Università di Torino. È regista e drammaturga. Accanto a spettacoli più tradizionali, crea processi partecipativi ed eventi a regia collettiva, sperimentando le relazioni tra arte e attivismo; ha cominciato nel 1993, come assistente di Augusto Boal in Francia e in Brasile.

DOSSIER ADELAIDE RISTORI. PARTE SECONDA

- LIVIA CAVAGLIERI, *Premessa. Adelaide Ristori e il Grande Attore. Radicamento, adattamento ed esportazione di una tradizione* 7
DONATELLA MEZZANI, *Il Fondo Adelaide Ristori al Museo Biblioteca dell'Attore di Genova* 11

DRAMMATURGIA D'ATTRICE

- EMANUELA CHICHIRICCÒ, *Per una filologia del copione: Adelaide Ristori e 'Lady Macbeth'* 27
GIACOMO DELLA FERRERA, *La composizione di 'Camma' nel carteggio tra Adelaide Ristori, Giuseppe Montanelli e Lauretta Cipriani Parra* 45
MARIAGABRIELLA CAMBIAGHI, *Adelaide Ristori ed Ernest Legouvé. La via francese alla carriera internazionale* 59

SULLA SCENA

- PAOLA RANZINI, *Adelaide Ristori. Ritratto dell'artista in commedia* 75
GIULIA TADDEO, *«Une grande danseuse»: corpo e movimento nella 'Medea' di Adelaide Ristori* 93
TERESA MEGALE, *'Essere, o non essere' in scena. Sull'orma creativa di Adelaide Ristori* 109

FUORI SCENA

- BRUNA NICCOLI, *Il costume fuori scena: testimonianze e documenti del progetto creativo di Adelaide Ristori* 125
SAMANTHA MARENZI, *Il montaggio delle espressioni. Gli album e le serie nel confronto tra repertori visivi: il caso Adelaide Ristori e Herbert Watkins* 141
LIVIA CAVAGLIERI, *L'impresa Ristori-Capranica. Invenzione e svuotamento della compagnia grandattoriale* 157

RELAZIONI INTERNAZIONALI. PARTE SECONDA

- ALESSANDRA VANNUCCI, *La regina delle scene e l'imperatore spettatore. Sull'amicizia della Ristori con D. Pedro di Orleans e Bragança* 171
ANTONELLA VALOROSO, *Avventure e disavventure letterarie di Adelaide Ristori fra traduttori ed editori in Francia, Gran Bretagna e Stati Uniti* 187

LA MUSICA

- RAFFAELE MELLACE, *Le carte cantano. La musica nel Fondo Adelaide Ristori al Museo Biblioteca dell'Attore di Genova* 205
DAVIDE MINGOZZI, *Adelaide Ristori cantante* 217

SAGGI

- RENZO GUARDENTI, *Su Pierre-François Biancolelli detto Dominique: lo stato dell'arte e una commedia rappresentata in provincia* 229
LEONARDO SPINELLI, *Ai margini del regno: il teatro negli Abruzzi tra Antico Regime e epoca pre-unitaria* 247
CRISTIANA SORRENTINO, *Attraversare la scena. Lisetta Carmi fotografa di teatro (1962-1967)* 261

RICERCHE IN CORSO

- FRANCESCA SIMONCINI, *Famiglie d'Arte: Eleonora Duse e il sostrato teatrale ottocentesco* 281
PAOLO ALBONETTI, *Luigi Duse* 285
PAOLO ALBONETTI, *Alessandro Vincenzo Duse* 297
MARIA PIA PAGANI, *Angelica Cappelletto Duse* 307

SUMMARIES

313

GLI AUTORI

323