



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

**Università degli Studi di Padova**

**Dipartimento dei Beni Culturali:  
archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica  
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari**

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN  
**Storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo**  
CICLO XXV

**«FINO A CHE FARÒ L'ARTISTA,  
SARÒ ANCHE ATTRICE».  
UNO STUDIO SULLA PRASSI  
TEATRALE DI ADELAIDE RISTORI**

**DIRETTORE DELLA SCUOLA: Ch.ma Prof.ssa Vittoria Romani**

**SUPERVISORE: Ch.ma Prof.ssa Paola Degli Esposti**

**DOTTORANDA: Sara Urban**

*Non devo forse al teatro i più begli istanti della mia vita? Le soddisfazioni maggiori che io abbia mai provato, i ricordi più dolci della mia vecchiaia? [...] Oh! Chi ha provato quegli istanti di vera, di sincera, di grande emozione amerà sempre, come lo amo io, il teatro e gli artisti.*

*Adelaide Ristori*

# INDICE

<b>Introduzione</b> .....	p. 9
<b>Nota ai testi</b> .....	p. 25
<b>Abbreviazioni</b> .....	p. 28

## **PARTE PRIMA.**

### **LA MATERIA E L'ANIMA. ARTE E MESTIERE D'ATTRICE**

#### **1. La materia: la nascita e la formazione di un'attrice**

1.1. Un'attrice naturalmente dedicata all'arte.....	p. 33
1.2. Una "figlia" della Compagnia Reale Sarda.....	p. 48
1.2.1. «Cognizioni, regole» nell'educazione di un'artista drammatica.....	p. 57
1.2.2. Maestre d'arte e attrici: il rapporto con la generazione precedente.....	p. 65
1.3. La fusione perfetta tra la donna e l'artista.....	p. 82

#### **2. L'anima: la maturità artistica di un'attrice**

2.1. Ritratto d'attrice.....	p. 91
2.2. Fra poetica e prassi scenica: le ambiguità dell'immedesimazione.....	p. 102
2.3. Un problema matematico: la costruzione del personaggio e il metodo.....	p. 110
2.3.1. La via razionale: lo studio, le fonti e il costume di scena.....	p. 112
2.3.2. La strada dell'empatia e la realtà.....	p. 133
2.4. La bella verità: la voce e il gesto.....	p. 144
2.5. «Questa maga di passioni». L'essere in scena.....	p. 166
2.6. Il pubblico e l'empatia: lo sconvolgimento dei sensi e il ritorno all'ordine.....	p. 183

#### **3. Repertorio e poetica: fisionomia e fisiologia di un "corpo"**

3.1. Le stagioni del repertorio.....	p. 193
3.2. Il corpo-repertorio.....	p. 199
3.3. Vero e ideale: frammenti di una composita visione del teatro.....	p. 205

## PARTE SECONDA.

### PAROLE SCOLPITE E NECESSARIE. PARTI METATEATRALI PER UN'ATTRICE CAPOCOMICA

#### 4. *Adriana Lecouvreur*. La regalità del teatro

- 4.1. Un triangolo artistico: Scribe, Legouvé e Mademoiselle Rachel..... p. 215
- 4.1.1. L'amore, la morte, il teatro..... p. 221
- 4.2. 1852 - 1868. Adelaide Ristori in *Adriana Lecouvreur*..... p. 227
- 4.3. L'*Adriana* di Adelaide. Copioni e libretti..... p. 233
- 4.3.1. Il copione-documento del 1852: l'impronta del tempo e un presagio..... p. 235
- 4.3.2. Traduzioni italiane e traduttori per la marchesa..... p. 244
- 4.4. Allo specchio: la Ristori nella parte della *Lecouvreur*..... p. 249
- 4.4.1. Frammenti di un'attrice in scena..... p. 263
- 4.4.2. Adriana, Rachel, Adelaide e l'attraversamento del Rubicone..... p. 275

#### 5. *Béatrix ou La Madone de l'Art*. La vocazione teatrale

- 5.1. Ernest Legouvé, narratore e drammaturgo: *Béatrix*, un romanzo in cinque atti..... p. 285
- 5.1.1. La Madonna dell'Arte, attrice angelicata..... p. 311
- 5.2. I copioni della *pièce*: due tempi per uno spettacolo..... p. 318
- 5.3. Un drammaturgo e un'attrice in prova..... p. 328
- 5.4. Dall'Odéon al Vaudeville: la *troupe* e lo spettacolo..... p. 337
- 5.5. «Avvolgendomi in una nube ed infondendomi coraggio, cominciai la mia parte».... p. 343
- 5.5.1. Un tentativo metateatrale di ricostruzione: il palcoscenico di *Béatrix*..... p. 354

#### 6. Adelaide Ristori, demiurga della scena

- 6.1. La direzione artistica di una Grande Attrice..... p. 365
- 6.2. Ritratto di un'innovativa capocomiche..... p. 398

## APPENDICE

### A. Dal Registro del repertorio di Adelaide Ristori e della Compagnia Drammatica

- Italiana*: 1855-1870, repertorio e viaggi artistici..... p. 407

B. Costanti e presenze nel repertorio di Adelaide Ristori tra il 1855 e il 1870.....	p. 436
C. <i>Adriana Lecouvreur</i> . Dramma in cinque atti dei Signori Scribe e Legouvé (nella traduzione di G.V.).....	p. 438
1. Personaggi, spazio e tempo: indicazioni iniziali	
2. <i>Plot</i> e struttura della <i>pièce</i> : schemi riassuntivi	
2.1. <i>Adriana Lecouvreur</i> , atto primo	
2.2. <i>Adriana Lecouvreur</i> , atto secondo	
2.3. <i>Adriana Lecouvreur</i> , atto terzo	
2.4. <i>Adriana Lecouvreur</i> , atto quarto	
2.5. <i>Adriana Lecouvreur</i> , atto quinto	
D. Trascrizione del copione manoscritto di <i>Adriana Lecouvreur</i> : AL cms 1852.....	p. 449
E. Elenco delle rappresentazioni di <i>Adriana Lecouvreur</i> della Compagnia Drammatica Italiana.....	p. 496
F. <i>Béatrix ou La Madone de l'Art</i> , Comédie en cinq actes en prose, par Ernest Legouvé de l'Académie française.....	p. 499
1. Personaggi, spazio e tempo: indicazioni iniziali	
2. <i>Plot</i> e struttura della <i>pièce</i> : schemi riassuntivi	
2.1. <i>Béatrix</i> , atto primo	
2.2. <i>Béatrix</i> , atto secondo	
2.3. <i>Béatrix</i> , atto terzo	
2.4. <i>Béatrix</i> , atto quarto	
2.5. <i>Béatrix</i> , atto quinto	
G. Elenco delle rappresentazioni di <i>Béatrix ou La Madone de l'Art</i> con Adelaide Ristori.....	p. 510
<b>Bibliografia</b> .....	p. 515

# INTRODUZIONE

Le tele, i marmi e le carte sfidano, è vero, le ingiurie del tempo, e gloriosi a traverso i secoli trasportano, i nomi del pittore, dello scultore e del poeta, mentre l'opera del comico, materia ed artefice al tempo stesso, nasce e muore con lui. Ma qual segno, qual tela, qual marmo potrà eguagliare il potere della parola articolata cui sieno compagni i moti del volto e della persona? Quale arte imitatrice della umana natura sarà paragonabile a quella che imita l'uomo coll'uomo stesso? E non è forse per il suo ufficio che i soggetti drammatici, dalla vita del pensiero e della fantasia a quella passando della realtà, si presentano ne' teatri alle moltitudini per farle palpitare, fremere, piangere, ridere, ora colla imitazione di fatti presenti, ora di tempi che non sono più?

Enrico Luigi Franceschi, *Studii teorico pratici sull'arte di recitare e di declamare nelle sue corrispondenze coll'oratoria, colla drammatica e con la musica*, 1857

La «matrigna» arte dell'attore che non consegna «ai posteri nulla di noi fuorché un nome che a poco a poco si va sperdendo con lo scorrere de' secoli»<sup>1</sup> – come scrive Tommaso Salvini ad Adelaide Ristori nel 1886 – è, per paradosso, l'arte viva e vitale per eccellenza poiché si plasma per l'uomo «coll'uomo stesso»<sup>2</sup>, nella sinergia di tutte le facoltà fisiche e psichiche di fruitori e creatori.

L'inafferrabilità della vita scenica dell'attore e dell'opera d'arte teatrale che «nasce e muore con lui»<sup>3</sup> è forse il motivo di maggiore fascino insito nello studio della materia. Tale fuggevolezza determina significative problematicità ed una sostanziale impossibilità a raggiungere una conoscenza ed una descrizione totale, definitiva e sicura dell'oggetto di studio, soprattutto quando quest'ultimo è l'arte di una Grande Attrice del passato quale è stata Adelaide Ristori.

Figlia della tradizione delle compagnie girovaghe italiane, attrice per sorte ed artista per scelta e vocazione, Adelaide Ristori è una delle più emblematiche protagoniste della stagione ottocentesca del teatro italiano, figura di rilievo per la cultura e la società di un paese

---

<sup>1</sup> Lettera di Tommaso Salvini ad Adelaide Ristori, New York 14 aprile 1886. La lettera è pubblicata da Antonella Valoroso in Appendice alla recente edizione delle memorie di Adelaide Ristori da lei curata: *Adelaide Ristori, Ricordi e studi artistici*, Roma, Dino Audino Editore, 2005, p. 220.

<sup>2</sup> Enrico Luigi Franceschi, *Studii teorico pratici sull'arte di recitare e di declamare nelle sue corrispondenze coll'oratoria, colla drammatica e con la musica*, Milano, G. Silvestri, 1857, p. 62.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

che sta creando la propria identità nazionale. Nata nel 1822 e morta nel 1906, l'attrice Ristori – divenuta, per nozze, marchesa Capranica del Grillo – è “interprete” di una lunga e ricca storia teatrale che la vede recitare, per oltre quarant'anni, sui palcoscenici di tutto il mondo.

L'eccezionale avventura artistica della Grande Attrice ha offerto la possibilità di indagare le ragioni più profonde ed innovative della sua pratica attorica, le modalità del mestiere e le peculiarità stilistiche della sua recitazione. L'interesse non è, dunque, qui rivolto alla biografia, né ad una ricostruzione completa e cronologica della carriera, ma piuttosto ad un'analisi trasversale che, seguendo molteplici strade di indagine, possa giungere, mediante il loro incontro, ad una coerente e complessa definizione della sua arte *in primis* recitativa, ma non solo: dall'analisi dell'educazione artistica, a quella del metodo di creazione dei personaggi, sino alla ricostruzione di alcune interpretazioni e all'osservazione del lavoro di capocomica e “direttrice artistica”.

La centralità di Adelaide Ristori nel panorama teatrale e culturale ottocentesco implica l'abbondanza di contributi storici e storiografici sulla sua figura, già a partire da quelli dei suoi contemporanei: molti sono gli autori che scrivono sulla biografia considerata eccellente e straordinaria dell'attrice, che raccolgono testimonianze sulla sua carriera teatrale volte perlopiù ad enfatizzarne i successi, che tentano di cristallizzare sulla carta – spesso senza alcuna prospettiva critica ma fornendo dettagli oggi rilevanti – la sua arte. A ciò si accompagna una ricchissima produzione giornalistica (recensioni, cronache) sui viaggi e sugli spettacoli dell'artista, primattrice e capocomica della Compagnia Drammatica Italiana. Tra coloro che hanno dedicato parole di analisi e commento alle *performances* dell'italiana vi sono, oltre ad una miriade di anonimi autori, nomi eminenti della letteratura, come Alexandre Dumas *père*, Théophile Gautier, Henry James, a prova dell'interesse e del dibattito suscitato dall'artista nel panorama culturale del tempo.

Nel primo Novecento, in Italia, la fortuna della figura di Adelaide Ristori – come quella di molti suoi coevi colleghi – subisce un netto mutamento, sintomo dell'emergere di nuove generazioni di critici, teatranti ed intellettuali che, spinti dall'urgenza di un cambiamento profondo e radicale del sistema teatrale italiano, auspicano che si concretizzi con la definitiva e tardiva introduzione della regia ed il superamento della centralità del cosiddetto attore mattatore. Per tali ragioni, numerosi uomini di teatro guardano al secolo appena passato – ed in particolare alla generazione di Adelaide Ristori, quella del massimo fulgore del teatro del Grande Attore – come ad un momento negativo per l'arte drammatica,

caratterizzato dall'eccesso di protagonismo di pochi, «acrobati della scena»<sup>4</sup> dalla tecnica sopraffina, tirannici manipolatori di testi drammaturgici, esclusivamente interessati ad emergere (e guadagnare) grazie alle loro doti individuali. Questa tendenza introduce ed afferma alcuni *topoi* di segno negativo che andranno a condizionare la storiografia italiana dedicata agli attori ottocenteschi nei decenni successivi, sostanzialmente suddivisa tra l'acritico elogio, venato di nostalgia, verso il tempo di una tradizione ormai perduta ed un'energica ed altrettanto acritica accusa verso un teatro considerato vecchio e fortunatamente superato. Entrambi gli atteggiamenti nascondono però il fascino esercitato, anche con il passare del tempo, da attori descritti da coloro che ebbero la possibilità di esserne spettatori come straordinari artisti della scena: questa stessa attrazione – insieme al ruolo imprescindibile avuto nel XIX secolo – ha permesso un continuo rinnovarsi della loro memoria, una memoria però a lungo stereotipata e “congelata”.

Gli ultimi decenni hanno visto un rinnovato interesse nei confronti del teatro del Grande Attore – anticipato da alcuni pionieri come Vito Pandolfi e Giovanni Calendoli – e numerosi studiosi hanno dedicato contributi a questo momento della storia teatrale italiana, dando avvio ad una necessaria revisione ed una rilettura del fenomeno e delle prassi sceniche dei suoi protagonisti<sup>5</sup>. Questi studi sono stati guide preziosissime per comprendere quali strade di analisi potessero essere intraprese, quali strumenti metodologici utilizzare e quali problematiche avrei incontrato nel mio percorso. È fondamentale ricordare anche il lavoro di Teresa Viziano che, da anni, si occupa del teatro di Adelaide Ristori e, in particolare, della ricostruzione della vicenda biografica dell'attrice mediante il ricorso ai documenti del Fondo Adelaide Ristori degli Archivi del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, che la studiosa ha a lungo diretto<sup>6</sup>.

Il Fondo Adelaide Ristori ha costituito – per ciò che riguarda fonti e documenti – il maggiore punto di riferimento per questo lavoro: la ricchezza e la vastità dei materiali conservati mi hanno condotta a scegliere di concentrare le ricerche d'archivio soprattutto al Museo Biblioteca dell'Attore, tentando di indagare e conoscere (anche se solo in parte) il fondo dedicato all'attrice, straordinario “memoriale” di storia teatrale ottocentesca. L'investigazione si è rivolta ai materiali inerenti la prassi artistica dell'interprete. L'ampiezza

---

<sup>4</sup> Silvio D'Amico, *Tramonto del grande attore*, Firenze, La Casa Usher, 1985, p. 30. La prima edizione dell'opera è del 1929.

<sup>5</sup> Mi riferisco, in particolare, agli interventi di Roberto Alonge, Luigi Allegri, Alberto Bentoglio, Maria Ida Biggi, Simona Brunetti, Eugenio Buonaccorsi, Gerardo Guerrieri, Gigi Livio, Claudio Meldolesi, Cesare Molinari, Donatella Orecchia, Franco Perrelli, Armando Petrini, Sandra Pietrini, Mirella Schino, Francesca Simoncini, Ferdinando Taviani, Claudio Vicentini.

<sup>6</sup> Si segnala l'uscita pressoché contemporanea alla chiusura di questa tesi del volume biografico: Teresa Viziano, *La Ristori. Vita romanzesca di una primadonna dell'Ottocento*, San Miniato, La Conchiglia di Santiago, 2013.



della raccolta ha, infatti, implicato una precisa scelta nella direzione delle ricerche d'archivio, che è stata coerente con la decisione di studiare il metodo di lavoro attorale e scenico della marchesa e descrivere l'originale stile recitativo di cui è stata fautrice.

I documenti considerati – all'interno del fondo del Museo Biblioteca dell'Attore – sono stati il *corpus* dei manoscritti di Adelaide Ristori (minute e bozze per articoli, appunti di varia natura), alcuni fra gli oltre quattrocento copioni presenti (manoscritti, a stampa, parti levate), le fotografie, ed, ancora, i cinquanta volumi di ritagli stampa che testimoniano l'intera carriera della marchesa e provengono dalle più svariate testate giornalistiche internazionali. Pur non trascurando di esaminare articoli derivanti da altri contesti geografici, si è scelto di concentrarsi sul materiale relativo ad alcune aree che hanno visto l'attrice impegnata in importanti viaggi artistici e per i quali la documentazione è parsa particolarmente rilevante ai fini della nostra indagine (dall'Italia alla Francia, alla penisola iberica, all'area anglo-sassone, sino al continente americano); inoltre, per il desiderio di accedere direttamente alle fonti originali e di potermi dedicare autonomamente alla loro traduzione mi sono perlopiù concentrata sugli articoli in inglese, francese e spagnolo (oltre, ovviamente, a quelli in lingua italiana). Nei volumi di ritagli stampa sono presenti anche locandine, manifesti e programmi di sala, utili per reperire informazioni cronologiche e geografiche sulla vita degli spettacoli. Per la medesima finalità sono stati visionati l'elenco dei borderò conservati nell'archivio genovese e il *Registro del repertorio di Adelaide Ristori e della Compagnia Drammatica Italiana*, prezioso strumento per seguire gli spettacoli rappresentati in relazione ai tempi e alle tappe dei viaggi artistici della *troupe*. Per ragioni di coerenza con la direzione di studio intrapresa e data la necessità di delimitare il materiale da visionare imposta dalla vastità documentaria del Fondo Ristori, si è invece scelto di tralasciare il seppur considerevole materiale relativo agli aspetti più strettamente organizzativi e gestionali dell'operato della marchesa e della vita della compagnia.

Infine, sono stati consultati diversi gruppi e annate di lettere dell'immenso carteggio privato: di particolare interesse, tra gli altri, la corrispondenza fra Adelaide e Carlotta Marchionni e i corposi carteggi delle annate a cavallo tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta coincidenti con un momento storicamente ed artisticamente significativo per la storia dell'attrice ed in cui si collocano i debutti degli spettacoli analizzati nella *Parte Seconda* di questo lavoro.

A proposito del materiale epistolare, si segnala anche la consultazione di quello conservato tra gli autografi della Biblioteca Teatrale SIAE del Burcardo di Roma, dove si sono anche potuti esaminare ulteriori manoscritti di Adelaide Ristori, locandine della

Compagnia Drammatica Italiana ed articoli appartenenti alla Raccolta ritagli stampa storici della biblioteca romana.

I documenti originali costituiscono lo strumento maggiormente utilizzato per questa tesi. Stralci di manoscritti, frammenti di lettere o citazioni da articoli relativi alla storia dell'illustre attrice sono stati già variamente pubblicati da storici e studiosi; nonostante questo, si è cercato di risalire sempre all'originale in modo tale da poter consultare il documento nella sua integrità.

Le ricerche effettuate al Museo Biblioteca dell'Attore hanno rappresentato un momento fondamentale del percorso di lavoro, certamente uno dei più arricchenti e stimolanti. È però necessario constatare anche alcune difficoltà incontrate nel consultare materiale d'archivio entro strutture, come quella genovese, che soffrono dell'esiguità dei contributi economici e della sostanziale indifferenza che la politica ha, nel nostro paese, da decenni, riservato alla cultura (un disinteresse che ha colpito – e sta purtroppo incessantemente colpendo – i luoghi destinati alla diffusione e alla memoria della nostra storia artistica e culturale). La difficoltà a relazionarsi con un materiale di per sé sterminato, come quello del Fondo Ristori, per cui manca una catalogazione completa ed integralmente coerente e alla cui consultazione non è possibile accedere direttamente a causa dell'ubicazione distaccata dell'archivio impreparata ad accogliere “visitatori”<sup>7</sup>, costituisce un evidente problema per chi si accinge a questo genere di ricerche. Fondamentale è stato il generoso aiuto, arricchito da una grande professionalità, di Gian Domenico Ricaldone, responsabile degli Archivi del Museo Biblioteca dell'Attore, che mi ha guidata permettendomi di orientarmi all'interno del composito Fondo Ristori ed ha favorito e spesso consigliato le mie ricerche.

L'assenza di una catalogazione e di una collocazione definitiva dei materiali del fondo genovese, a causa del trasloco in atto della struttura – analogamente a ciò che avviene per le raccolte storiche del Burcardo, in fase di riordinamento –, ha comportato alcune lacune nella citazione dei documenti: il mio tentativo è stato comunque quello di garantire uniformità ai riferimenti, fornendo per ognuno di essi tutti i dati certi.

Considerando nel loro insieme i materiali bibliografici ottocenteschi e i documenti d'archivio, le fonti di cui mi sono servita sono state di varia natura. Innanzitutto gli scritti di

---

<sup>7</sup> Questo autunno, è stato decretato lo spostamento – dopo anni di attesa – del Museo Biblioteca dell'Attore in una sede più grande rispetto a quella storica di Villetta Serra: nel mese di giugno è iniziato il definitivo trasloco verso la nuova sede di via del Seminario 10.

Adelaide Ristori: le memorie e gli studi sui suoi “cavalli di battaglia”<sup>8</sup>, snodi fondamentali del suo repertorio e dunque della sua storia artistica, inseriti nell’opera autobiografica *Ricordi e studi artistici*, a cui si aggiungono il *corpus* di manoscritti e gli interventi di argomento teatrale pubblicati in volumi o riviste dell’epoca. La voce stessa dell’attrice è stata di prezioso aiuto sia per dedurre la sua visione del teatro, sia per rintracciare i segni della sua pratica artistica, poiché «dell’opera prodotta e consumata in scena, sera per sera, la cosa più concreta che rimane è il corpo dell’attore; e il corpo è la persona dell’attore»<sup>9</sup>.

Pare poi essenziale segnalare, quali strumenti comparativi, gli scritti degli attori contemporanei alla marchesa, che si presentano in diverse forme: testi biografici e autobiografici, cronache, manuali di recitazione. Questa ricca e cospicua produzione di interventi (teorici, pratici o storici) da parte di coloro che praticano il teatro, per i quali il teatro è professione, risulta particolarmente significativa poiché in essi viene messa in stretta relazione la riflessione, la codificazione della prassi, con gli usi e le tecniche utilizzate dagli attori stessi sui palcoscenici; grazie a questi testi è anche possibile enucleare alcune modalità ricorrenti della pratica attoriale e le questioni basilari del dibattito ottocentesco sull’arte drammatica.

Altrettanto importanti sono le molteplici fonti indirette – recensioni, articoli, testimonianze dei contemporanei – non soltanto, in questo caso, quali termini di paragone ma anche come fonti primarie per un’osservazione “dall’esterno” della prassi e dello stile recitativo di Adelaide Ristori: essi infatti concentrano necessariamente l’attenzione sui contesti di ricezione della sua arte, sulla prospettiva restituita dallo sguardo moltiplicato e poliedrico del pubblico-testimone. Quest’ultimo è certamente uno strumento privilegiato e preziosissimo per la ricostruzione dell’arte attoriale del passato: dunque, fondamentale è stata la ricca raccolta di articoli conservata nel Fondo Ristori, insieme alle numerose pubblicazioni e riflessioni sull’arte dell’attrice ad opera dei suoi contemporanei.

Dal punto di vista metodologico, nell’affrontare lo studio della prassi teatrale della marchesa, mi sono trovata davanti ad un problema relativo ai documenti e alle fonti a disposizione, che conduce ad una specifica e problematica modalità di ricerca e di ricostruzione. Immediatamente, infatti, ci si scontra con l’eterogeneità, la dispersione e la frammentarietà dei materiali relativi alle prassi sceniche e attoriali del passato: la manchevolezza dei documenti, inevitabile data la natura effimera dell’oggetto di studio,

---

<sup>8</sup> Cfr. Adelaide Ristori, *Ricordi e studi artistici*, Torino-Napoli, L. Roux e C., 1887, pp. 143-301.

<sup>9</sup> Claudio Meldolesi, *L’attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*, in «Teatro e Storia», IV, 2, ottobre 1989, pp. 199-214, cit. a p. 206.

impone di lavorare non ad una ricostruzione del fenomeno nella totalità e contemporaneità delle sue plurali manifestazioni, bensì ad una ricomposizione per attimi e frammenti. Soltanto la ricerca continua di indizi dai quali far sorgere quesiti a cui tentare di dare risposte può aiutare a colmare gli inevitabili vuoti documentari e conoscitivi e tentare così di restituire un'immagine il più completa possibile dell'oggetto di indagine.

Inoltre, come fa notare Claudio Meldolesi, quando ci si occupa di storia dell'attore è necessario avere l'ardire di porre al centro del metodo di studio un materiale specifico al quale attribuire una nuova credibilità scientifica: «la memoria delle antiche memorie degli attori»<sup>10</sup>. Recuperare la memoria teatrale non significa solo immergersi dentro una storia di vicende passate, né soltanto rintracciarne i documenti, le tracce concrete e tuttora esistenti. Quando si parla di stratificazioni di memorie degli attori del passato ci si deve inoltrare soprattutto lungo una strada tortuosa che conduce al corpo dell'attore. Su di esso, infatti, si imprimono, consciamente o inconsciamente, le tracce degli artisti del passato e si preannunciano gli attori del futuro, entro una dialettica fra tradizione e innovazione che genera una «cultura di accumulazione»<sup>11</sup> per cui «il nuovo attore si forma imitando il vecchio, per poi offrirsi all'imitazione dei successivi, e ad ogni passaggio, insieme alle varianti dell'arte personale, si accumulano delle eredità nei corpi dei recitanti»<sup>12</sup>: la persistenza di tracce determina così una significativa resistenza, genera l'evoluzione e crea un «contrasto con la logica dell'effimero attorico»<sup>13</sup>.

Proprio con un tentativo di recupero di memorie di attori, corpi e generazioni, si apre questo lavoro. Tra le aree maggiormente oscure e fugaci entro le quali si è spinta l'investigazione, vi sono le origini del percorso artistico di Adelaide Ristori. Esse si collocano lungo le linee della filiazione artistica, ovvero della più consueta tradizione teatrale italiana: la sua vita, sin dall'infanzia, si identifica con la quotidianità della compagnia e del palcoscenico e in essa continua informando le esperienze e la personalità della giovane. Nelle ignote consuetudini di un tempo teatrale lontano e passato, assai difficile da comprendere nei suoi risvolti più "banali" e privati, sembrano esserci le radici della formazione teatrale della Ristori; accanto agli elementi che presumibilmente compongono il naturale bagaglio di conoscenze di una figlia d'arte (la facilità nell'uso espressivo di voce e corpo, l'abitudine a stare sul palcoscenico), emergono tratti personali più oscuri: la sovraeccitazione nervosa, l'irrequietezza, la ricerca di sensazioni violente. Tali elementi, nell'adolescenza dell'attrice,

---

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 203.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 209.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

trovano un'immediata applicazione teatrale, traducendosi nel tentativo di "rubare" alla vita passioni estreme per ricrearle sulla scena (seppur ancora nella manchevolezza di una completa capacità di controllo).

Lo sforzo nella recitazione, l'impegno che Adelaide dedica al mestiere caratterizzano gli anni della giovinezza e quelli della formazione definita "consapevole", ovvero il momento – la cui origine coincide con la prima scrittura nella Compagnia Reale Sarda, dal 1837 al 1841 – nel quale il precedente apprendimento istintivo e l'esperienza del palcoscenico trovano una forma e un ordine nella pratica della giovane artista drammatica, grazie anche all'incontro con attrici più mature (in particolare Carlotta Marchionni) che divengono vere e proprie maestre. Le "materie" che la marchesa considera necessarie alla formazione teatrale sono molteplici, sia di natura tecnica (la vocalità, la gestione di gesto e movimento, il ritmo) che teoriche e culturali (la musica, le arti figurative); ad esse si deve poi aggiungere la basilare ed imprescindibile conoscenza dell'animo umano. La formazione che Adelaide sembra aver ricevuto – e che poi, negli scritti della maturità, descrive come educazione ideale per il giovane attore – è presieduta dalla disciplina: la Ristori è un'artista esemplare, sia nella prassi che nelle dichiarazioni, dell'importanza dello studio nella pratica teatrale. Solo lo studio, infatti, sia scenico che teorico, può garantire secondo l'attrice l'elaborazione di uno stile recitativo originale e personale, obiettivo fondamentale per un'artista che, per tutta la sua carriera, lavora con coscienza e costanza alla diffusione di una nuova immagine del teatro e, in particolare dell'attore: l'arte di quest'ultimo, infatti, per lei non va confusa con l'istrionismo facile di certi guitti, né identificata con l'instabilità di una vita apparentemente poco edificante. A suo avviso è, invece, necessario riaffermare la valenza culturale e sociale del mestiere teatrale, la dignità morale, la sua indipendenza creativa ed originalità artistica. Questa tensione percorre tutta la storia di Adelaide Ristori, che mediante il suo stesso esempio ed operato si fa incarnazione vivente di un rinnovato modello d'attore, contro tutti i pregiudizi, le accuse e la ghettizzazione sociale che in Italia ancora si abbatteva sulla categoria dei comici all'inizio del secolo, risparmiando di fatto solo alcune affermate personalità. Da una prospettiva certamente privilegiata cui la Ristori giunge non solo grazie al successo ma anche all'aristocratico matrimonio e coerentemente ad un sistema di valori da molti poi considerato conformista e conservatore, la Grande Attrice conduce un'energica battaglia culturale volta alla rivalutazione del "genere" degli attori, e soprattutto della figura dell'attrice come artista originale e donna moralmente rispettabile.

Se nella giovinezza di Adelaide Ristori si iniziano ad osservare caratteristiche peculiari del suo modo di affrontare il mestiere teatrale, è nel confronto con le attrici della

generazione a lei precedente – le maestre, i modelli – che si possono mettere in luce gli aspetti più innovativi della sua prassi drammatica rispetto alla recitazione in auge: sintetizzando, essi riguardano la misura, il controllo, l’organicità. La sapiente gestione di tutti gli strumenti a disposizione dell’artista – dalla voce, al respiro, al corpo, all’emotività – e l’abilità nel comporli costituiscono i tratti peculiari dello stile della marchesa all’apice della carriera.

Adelaide, artista matura, elabora un preciso metodo di lavoro volto alla definizione di uno stile attorale originale, supportato da una concezione del teatro che punta al coinvolgimento emotivo del pubblico e alla trasmissione di messaggi etici ed estetici tali da educare ed affinare la mente e lo spirito degli spettatori. Per favorire il concretizzarsi degli aneliti ideali insiti nella sua concezione del teatro, la Ristori deve costruire e realizzare condizioni di lavoro che le diano la possibilità di praticare la sua personale formula recitativa con libertà ed indipendenza, di scegliere il repertorio e dare ad esso ordine e coerenza: per queste ragioni, nel 1856, grazie all’appoggio del marito Giuliano – figura manageriale di fondamentale importanza nella carriera della moglie – fonda la Compagnia Drammatica Italiana. Con la sua *troupe* prendono vita gli illustri viaggi artistici che non solo la portano lontana dall’instabile sistema teatrale italiano verso l’affermazione sui palcoscenici internazionali, ma che le danno anche la possibilità di sperimentare una innovativa gestione della compagnia dal punto di vista organizzativo, basata sulla divisione e sulla specializzazione dei ruoli professionali. A differenza dei capocomici e primi attori del tempo, spesso gravati dal peso di innumerevoli e variegate mansioni, la gestione dell’impresa Ristori-Capranica – poiché a lei e al marito tutto fa capo – consente ad Adelaide di “custodire” e dirigere direttamente solo l’ambito che più le interessa: la direzione artistica. Tale aspetto – certamente innovativo e ricco di presagi preregistici – è stato considerato in conclusione a questa tesi, come possibile proseguimento per un’indagine che dall’analisi della prassi attorale e della *performance* individuale della Grande Attrice conduce alla riflessione sulla sua attività di allestitrice; quest’ultima è, a mio avviso, sintomatica di una concezione – a lungo considerata estranea al teatro italiano del XIX secolo – dello spettacolo come opera globale, nella cui definizione i criteri cui attenersi sono l’uniformità estetica e la coerenza poetica. Ciò significa anche che la rappresentazione teatrale necessita di una guida, capace di comporre lo spettacolo con attenzione e consapevolezza per poi garantirne la riproducibilità: tale funzione demiurgica – e presaga, entro certi limiti, di quella registica – è ricoperta da Adelaide all’interno della Compagnia Drammatica Italiana.

La formalizzazione ricercata nell’allestimento è la medesima cui la Ristori tende per la sua *performance* individuale: la costruzione dei personaggi è, infatti, un processo minuzioso

che partendo dall'analisi del testo procede verso una definizione completa e totale, perfettamente riproducibile poiché "scientificamente" elaborata, della vita scenica del personaggio all'interno della rappresentazione. Questo suggerisce immediatamente dubbi ed interrogativi rispetto alla tradizionale definizione della prassi attorica della marchesa come immedesimazione, che lei stessa si attribuisce e che la storiografia ha a lungo tramandato senza mettere in discussione in modo articolato le affermazioni dell'attrice e la valenza di questo termine nel dibattito teatrale ottocentesco. Parlare di immedesimazione, infatti, per la Ristori significa ritrarsi come esponente emblematica di un'arte che – parimenti ad altre forme, come la letteratura, considerate più nobili – è in grado di esprimere i tormenti dell'Io con autenticità e, con la medesima autenticità, è capace di comunicare con il suo pubblico. La tendenza chiaramente romantica a porre l'attenzione sull'"ispirazione" estemporanea, il desiderio ad affermare il valore dell'arte drammatica quale arte di estrinsecazione delle passioni dell'uomo e l'interesse personale di Adelaide verso la psiche e i sentimenti delle sue creature drammatiche, fanno sì che ad essere utilizzato sia un termine assai ambiguo nel momento in cui si cerca di riferirlo alla prassi dell'attrice. Quest'ultima, infatti, dal punto di vista del metodo di lavoro, ha un andamento "matematico", logico, cosciente ed elaborato, che si è cercato di tratteggiare in modo dettagliato.

Negli anni della maturità artistica, Adelaide Ristori persegue un processo di creazione dei personaggi che, a partire dall'analisi e dall'approfondimento del testo drammaturgico, punta alla creazione di figure definite dal punto di vista estetico e poetico: concretamente esso si manifesta nell'elaborazione teatrale di eroine verosimili sia per ciò che concerne il tempo storico in cui si colloca la loro vicenda drammatica, sia per quello che riguarda l'evolvere della vita psichica sulla scena. Ciò, nel metodo attorale, si traduce in un percorso di conoscenza del personaggio che l'attrice intraprende mediante lo studio di varie fonti, l'elaborazione di costumi appositamente scelti ed attraverso una relazione di empatico avvicinamento all'umanità di cui la creatura è portatrice. La fase di costruzione, finalizzata poi all'esecuzione dinnanzi al pubblico, si attua tramite la definizione di tre partiture parallele e sovrapponibili: quella vocale, quella fisica e quella emotiva. Adelaide costruisce sul proprio corpo il susseguirsi di segni atti ad estrinsecare la parabola psicologica del personaggio e tali da risultare naturali, verosimili, ovvero organici agli occhi dello spettatore. Le partiture – veri e propri "spartiti" per l'interprete – servono ad irregimentare l'estrinsecazione passionale entro una forma che segue i dettami del bello artistico e che allontana ogni eccesso, ogni imperfezione; inoltre, esse consentono un controllo continuo e costante della *performance* attorale nell'*hic et nunc* della rappresentazione. Una costruzione minuziosamente premeditata

e poi razionalmente concretizzata a livello recitativo garantisce sulla scena la leggibilità della vicenda interiore della protagonista, al centro della drammaturgia che compone il repertorio della Ristori. L'intensa e coinvolgente presenza scenica di Adelaide nel momento dello spettacolo – definita totale, perturbante dagli spettatori – è, infine, frutto dell'acquisizione di un controllo sopraffino nel percorrere le strade elaborate nella fase di costruzione del personaggio e determinata dalla capacità ad unire ad esso una intensa forza emotiva, raggiunta mediante una tecnica di gestione organica dell'energia e della concentrazione che sembra essere l'affascinante peculiarità dello stare in scena della Grande Attrice.

Inoltre, l'organicità dell'attore-personaggio è condizione fondamentale per favorire l'empatia dello spettatore cui dichiaratamente punta Adelaide, volta alla creazione di un'illusione teatrale totalmente credibile e dunque tesa a coinvolgere il pubblico nel caos emotivo delle umanità portate sulla scena; tale immedesimazione tra platea e palcoscenico rende il teatro un rito conoscitivo ed esperienziale, che – nella concezione della marchesa – sembra acquisire senso nell'implicito invito ad una ricomposizione dell'ordine e nell'educazione ad una rinnovata armonia.

La costruzione delle partiture e la loro definizione coincide così non solo con un percorso che l'artista costruisce per se stessa, ma anche con la strada su cui desidera condurre i suoi spettatori: la tensione alla formalizzazione della *performance* che caratterizza la pratica attorica di Adelaide, sempre studiata e controllata, è anche scelta ed ideata in base alla linea interpretativa che l'artista decide di seguire all'interno della tela drammaturgica e poi mettere in luce nello spettacolo.

Per avvalorare l'analisi del metodo di lavoro interpretativo e di costruzione nella prassi scenica di Adelaide Ristori, si è scelto di considerare specificatamente due personaggi facenti parte del suo repertorio: Adriana Lecouvreur dell'omonima *pièce* di Eugène Scribe ed Ernest Legouvé – rappresentata dalla Compagnia Drammatica Italiana dal 1857 sino al 1868 – e Béatrix, protagonista di *Béatrix ou La Madone de l'Art* di Ernest Legouvé, testo appositamente scritto, nel 1861, per la Grande Attrice e recitato in lingua francese. In entrambi i casi, si è tentata una descrizione dell'interpretazione della Ristori comparando fonti relative ai diversi momenti di vita dello spettacolo, operazione che ci è parso di poter proporre dato il lavoro di formalizzazione perseguito dall'artista e che dunque sorregge il tentativo di pensare – anche nello scorrere del tempo – ad un'univoca definizione scenica delle sue eroine.

L'analisi si è rivolta alla delineazione della storia degli spettacoli, ponendo una particolare attenzione al lavoro sul materiale testuale e, a partire da esso, alla *performance* della protagonista. Di particolare interesse è stato lo studio dei copioni rinvenuti per i due



allestimenti, che hanno permesso di avanzare alcune ipotesi circa la prassi di Adelaide Ristori nella definizione del testo da portare sulla scena e nella relazione con l'autore e la sua autorità letteraria. I due casi considerati, da questo punto di vista, risultano interessanti poiché si diversificano per la tipologia di lavoro messa in atto: nel caso di *Adriana Lecouvreur*, essa consta di una serie di traduzioni ed aggiustamenti che coinvolgono anche la marchesa in prima persona e che trovano soluzione nella formalizzazione di una traduzione sostanzialmente fedele all'originale francese; nel caso di *Béatrix*, si è invece considerato un percorso che vede impegnati primattrice e drammaturgo entro una forma di stretta collaborazione sia nella fase di stesura dell'opera che in quella di prove e allestimento.

Sembra, a tal proposito, importante soffermarsi sull'utilizzo di un materiale peculiare per l'analisi degli spettacoli e delle interpretazioni della Grande Attrice: il copione, strumento emblematico dell'arte drammatica, oggetto letterario instabile in cui si nasconde il tentativo di catturare l'effimera concretezza dell'evento teatrale.

Il Fondo Ristori possiede una ricchissima raccolta di copioni, sia manoscritti sia a stampa, nell'archivio suddivisi per produzione; alcuni sono stati personalmente conservati da Adelaide Ristori e a lei sono appartenuti, mentre altri, presumibilmente, sono rimasti tra i materiali della Compagnia Drammatica Italiana. Tra questi ultimi, ai copioni veri e propri si affiancano i cosiddetti libretti: si tratta di piccole edizioni che la *troupe* faceva stampare per favorire la fruizione di un dato spettacolo al pubblico straniero; essi, infatti, includono il testo in italiano dell'opera da rappresentare e la sua traduzione nella lingua degli spettatori, nella «esatta corrispondenza»<sup>14</sup> – informa un documento americano del 1869 – con il testo che verrà recitato. I libretti, dunque, come si è cercato di chiarire in questo lavoro, risultano assai preziosi poiché costituiscono un particolare tipo di testimonianza: non sono infatti una versione a stampa della *pièce* originale, né una mera traduzione, bensì quella che possiamo definire un'impronta testuale dello spettacolo per le *tournées* internazionali. Inoltre, per alcuni libretti conservati nel fondo genovese è possibile constatare un utilizzo equivalente a quello di un vero e proprio copione da parte di qualche membro della compagnia. Per queste ragioni, sono stati inclusi nel *corpus* di documenti utili ad analizzare la relazione fra drammaturgia e messinscena.

Nella raccolta del Museo Biblioteca dell'Attore numerosi sono i copioni che portano i segni di un uso effettivo, da parte della primattrice o di altri componenti dell'*ensemble*, e

---

<sup>14</sup> Programma del Music Hall di New Haven intitolato *Farewell in America. Madame Adelaide Ristori. Great Tragedienne*. Il programma, conservato nel Fondo Ristori, non è datato ma vi è l'indicazione maggio 1869 riportata a mano.

costituiscono un significativo – quanto complesso – oggetto di studio, che era fondamentale inserire all'interno del mio percorso poiché il copione rappresenta la traccia concreta di uno fra gli strumenti fondamentali dell'arte dell'attore, ovvero la parola, e offre talvolta l'opportunità di desumere notizie anche su aspetti non verbali dell'allestimento.

Molteplici sono le difficoltà che comporta l'approccio ad un materiale d'indagine così articolato come il copione: i problemi di interpretazione riguardano, in primo luogo, i casi di stratificazioni del suo utilizzo in tempi successivi e per i quali è assai complesso ricostruire la cronologia ed andare ad isolare gli interventi avvenuti nei differenti momenti; in secondo luogo, è ardua la codificazione precisa dei segni grafici aventi significato performativo usati per “segnare” il copione ed appuntarlo, per i quali si è ricorso alla comparazione fra svariati copioni presumibilmente appartenuti alla marchesa; infine, nell'unione fra segni e appunti verbali, da evidenziare è anche il fatto che si tratta di una forma di scrittura sintetica ed intuitiva, ad uso personale o rivolto ad un gruppo di fruitori che risultano essere “interlocutori” competenti, specializzati, appartenenti ad un micro-gruppo – quello dei teatranti o, forse, quello ancora più chiuso della compagnia – in grado di leggere naturalmente e “tradurre” la “lingua” del copione.

È importante mettere in luce – oltre alle difficoltà d'indagine e alle peculiari potenzialità dei copioni come oggetti di studio – il fatto che, nel caso Ristori, la loro analisi risulta particolarmente interessante data la formalizzazione cui Adelaide tende sia per la *performance* personale che per lo spettacolo nella sua totalità: i copioni, osservati nella loro evoluzione, diventano così le tracce emblematiche di fasi di lavoro successive che dimostrano il tentativo di fissare – a livello testuale e scenico – una precisa forma della rappresentazione teatrale, nel continuo dibattersi fra ansia di miglioramento e volontà di definizione.

Durante le ricerche si sono visionati alcuni gruppi di copioni del Fondo Ristori; in seguito, si è scelto di analizzare quelli relativi a due spettacoli selezionati in base a ragioni contenutistiche, oltre che per la quantità dei copioni a disposizione e per la loro “qualità documentaria” (ovvero la presenza di segni grafici a conferma dell'effettivo utilizzo). Non tutti i documenti sono risultati ugualmente utili e, all'interno delle raccolte riguardanti i singoli spettacoli, sono stati individuati materiali di analisi privilegiati: per *Adriana Lecouvreur*, da citare sono un copione manoscritto del 1852, tre libretti rispettivamente del 1858, 1863 e 1866; per *Béatrix* ci si è serviti di due copioni a stampa, entrambi pubblicati nel 1861, anno del debutto dell'opera, ma verosimilmente utilizzati in due momenti diversi, il primo nel 1861 e il secondo nel 1865 per la ripresa parigina dello spettacolo. La presenza di copioni relativi a periodi differenti e la varietà dei numerosi interventi grafici che ne attestano

l'utilizzo hanno consentito uno studio comparato delle elaborazioni del testo per la messinscena nel corso della vita dei due spettacoli.

L'unico copione manoscritto tra quelli analizzati è stato trascritto integralmente in *Appendice*: quest'ultima vuole essere una raccolta di materiali atti a supportare la ricerca ed arricchirne la documentazione. Innanzitutto sono state inserite le informazioni, inerenti il periodo centrale della carriera della marchesa (dal 1855 al 1870), desunte dal preziosissimo *Registro del repertorio di Adelaide Ristori e della Compagnia Drammatica Italiana*: esse, seppur nella forma schematica che si è utilizzata (e che corrisponde alla natura della rubrica originale), forniscono una significativa visione d'insieme per ciò che concerne la composizione del repertorio e le dinamiche spazio-temporali che scandiscono il lavoro della compagine teatrale; a questi dati, segue una sintesi grafica che si propone di focalizzare l'attenzione sul cuore del repertorio della Ristori, in relazione a variabili cronologiche. Per entrambi gli spettacoli analizzati, inoltre, si è ritenuto utile inserire una sinossi drammaturgica dettagliata delle opere originali e l'elenco delle rappresentazioni di *Adriana Lecouvreur* e *Béatrix* con Adelaide Ristori: questi dati sono stati rinvenuti mediante il ricorso a fonti diverse (*in primis* il *Registro del repertorio*, ma anche i borderò della Compagnia Drammatica Italiana, le locandine, i programmi di sala, i ritagli stampa, oltre a cronache e memorie); l'incontro e l'incrocio delle informazioni ha permesso la compilazione degli elenchi che comprendono tutte le date dei due spettacoli di cui si è reperita testimonianza.

Infine, in *Appendice* si trova, come anticipato, la trascrizione del copione manoscritto di *Adriana Lecouvreur* del 1852<sup>15</sup>, che porta il nome di Adelaide sul frontespizio ed è stato utilizzato per una serie di rappresentazioni nella penisola – attestate dai visti della censura – con la Compagnia Alberto Nota e, successivamente, con la Reale Sarda. La trascrizione, inedita, è integrale e vorrebbe ricalcare il più fedelmente possibile la varietà di interventi grafici apportati al testo da svariati “autori”. I motivi di interesse insiti nel documento sono molteplici: innanzitutto, esso è riconducibile ad un periodo precedente il 1857 – anno del debutto della *pièce* di Scribe e Legouvé con la Compagnia Drammatica Italiana – nel quale si collocano i primi approcci di Adelaide Ristori all'opera francese. Il copione – verosimilmente a lei appartenuto – rappresenta il più antico frammento a nostra disposizione per ricostruire la storia dello spettacolo nella carriera della marchesa, ma anche il primo rilevante tassello del processo di elaborazione del testo finalizzato alla messinscena della Compagnia Drammatica Italiana: esso, infatti, pare essere la base, il materiale di partenza, da cui prende avvio un

---

<sup>15</sup> Eugène Scribe ed Ernest Legouvé, *Adriana Lecouvreur*, copione manoscritto, fasc. 140A, Fondo Ristori, Museo Biblioteca dell'Attore.

lavoro di ridefinizione della tessitura verbale per lo spettacolo in vista del debutto del 1857, mediante un procedimento di revisione della traduzione e l'apporto di alcune modifiche e aggiustamenti. Inoltre, l'interesse del manoscritto è da attribuirsi anche ad un'ulteriore ragione: esso consente di iniziare ad individuare alcune modalità di lavoro dell'attrice sullo strumento-copione, poi confermate dai documenti successivi. Il copione manoscritto del 1852 può essere considerato una sorta di presagio della futura prassi di allestitrice di Adelaide Ristori, il sintomo di un originale lavoro teatrale non rivolto esclusivamente alla parte bensì alla creazione dello spettacolo nella sua totalità, che sembra anticipare gli anni del capocomicato e della piena affermazione artistica.

Da evidenziare, a tal proposito, è il fatto che l'intero *corpus* di copioni di Adelaide Ristori fornisce interessanti informazioni e stimoli sull'approccio dell'attrice sia al materiale drammaturgico che al lavoro di allestimento; risulta, invece, povero di notizie dirette inerenti l'interpretazione attorale, per la cui ricostruzione è allora necessario ricorrere ad altre fonti, in particolare alle recensioni ed ai commenti degli spettatori.

Appartenenti allo stesso ambito culturale, data la paternità delle opere, l'accostamento di *Adriana Lecouvreur* e *Béatrix ou La Madone de l'Art* è stato anche determinato dalla scelta di analizzare due opere accomunate dalla loro natura metateatrale e dal fatto che, in entrambi i casi, le figure interpretate dalla Ristori sembrano potersi considerare "personaggi-manifesto" di una peculiare concezione del teatro: si tratta, infatti, di due parti di attrici, nelle quali è insita la visione dell'arte che Adelaide desidera, con il suo operato, comunicare al pubblico. Sia Adriana che Béatrix divengono, nell'interpretazione creata dalla Ristori, emblemi di quell'esemplare ed innovativo modello teatrale femminile che la marchesa vuole incarcare e proporre: regali, virtuose, dedite con passione ed abnegazione al teatro, entrambe sono espressione di principi morali puri ed autentici nell'arte come nella vita privata, sono donne il cui mestiere non solo non "corrompe" bensì eleva a modelli e simboli etici e culturali.

L'equazione recitare-vivere caratterizza le due eroine metateatrali di Adelaide ed, analogamente, "informa" l'identità più profonda della stessa Ristori che, come le sue creature, dimostra di essere riuscita a comporre armonicamente l'antico dualismo, consegnando alla memoria la storia di un'attrice che persegue un'arte la cui essenza teatrale si cela tra le altezze degli ideali e la materia del palcoscenico.

## RINGRAZIAMENTI

Arrivata alla fine del mio percorso di dottorato, durato tre anni (e un poco più), numerose sono le persone che desidero ringraziare: da coloro che hanno contribuito alla stesura di questo lavoro, a chi ha condiviso con me questi anni, a chi semplicemente mi è vicino ogni giorno.

Il primo riconoscente ringraziamento va a alla professoressa Paola Degli Esposti che ha seguito, passo a passo, la scrittura di questa tesi con pazienza, entusiasmo e attenzione.

Fondamentale è stato per me il lavoro presso il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova e l'incontro con chi tiene vivo, con dedizione e professionalità, questo straordinario luogo di memoria e cultura teatrale: grazie a Gian Domenico Ricaldone, a Danila Parodi, a Paola Lunardini, per avermi accolta, aiutata, stimolata nelle mie ricerche.

Voglio poi ringraziare Simona Brunetti per il prezioso confronto metodologico, per i consigli e le risposte alle mie domande. Per avermi fornito materiali utili, idee, occasioni di approfondimento, ringrazio Elena Randi e Cristina Grazioli, Elena Adriani, Pietro Crivellaro, Massimo Lenzi, Sara Poeta, Marco Prandoni e Alessio Ramerino.

Grazie a Maddalena Mazzocut-Mis che mi ha dato l'opportunità, in questi anni, di far "dialogare" i miei studi teorici con la pratica teatrale. Grazie, per la sua fiducia e la sua partecipazione, a Mariagabriella Cambiaghi che ha incoraggiato e seguito da lontano il mio percorso.

Grazie ai colleghi incontrati in questi anni, soprattutto a Stefania, Carlo e Federico. A coloro che sono state le mie compagne di viaggio e sono diventate amiche, grazie di cuore: a Silvia, per esserci stata dal primo momento; a Gessica, la mia "bussola" nei primi difficili mesi; a Marzia, per le parole e i pensieri preziosi; a Barbara, per la condivisione e per avermi sempre fatta sentire a casa.

Tra i molti amici che mi hanno supportata e sopportata in questa mia ennesima, stimolante quanto impegnativa avventura, dimostrando il loro partecipe interesse, voglio ringraziare in particolare le amiche che mi sono state più vicino: grazie a Consuelo, Sara, Martina, Carlotta, Diletta e Cecilia. Ad Alessia grazie non solo per lo scambio durante le nostre parallele esperienze di dottorato, ma anche e soprattutto per la costante condivisione di un progetto teatrale, di un modo di lavorare e sentire. Grazie a Daniele e Mattia che, con affetto e un pizzico di ironia, seguono le innumerevoli e talvolta irrequiete attività della loro sorella maggiore.

Un profondo ringraziamento va ai miei genitori: per il loro sostegno, per la vicinanza, ma anche per avermi educata alla curiosità, all'amore per la conoscenza e alla passione nel costruire. Infine, grazie a Marcello per le premure, per l'appoggio e semplicemente per la sua presenza. A lui e ai miei genitori è dedicato questo mio lavoro.

## NOTA AI TESTI

### **Note generali per la citazione delle fonti e la trascrizione dei documenti**

Per ciò che riguarda i documenti e i manoscritti si dichiara immediatamente che non vi è alcuna pretesa di restituzione filologica. Essi sono stati trascritti a fini strumentali per la presente ricerca: sono utilizzati esclusivamente per ciò che concerne i dati contenuti e citati coerentemente con l'assenza – già evidenziata nell'*Introduzione* – di una collocazione completa e definitiva del materiale presente negli archivi maggiormente consultati.

Per le citazioni di testi e documenti ottocenteschi si è uniformata la veste grafica e si sono effettuate correzioni non segnalate solo laddove si siano riscontrati chiari errori ortografici, sviste o errori di stampa. Il medesimo criterio è stato seguito per i manoscritti.

I tre punti tra le barre /.../ indicano lacune nel testo causate dall'estrema difficoltà a leggere il frammento; le parole in esse inserite segnalano termini di dubbia interpretazione e leggibilità.

Nei documenti trascritti e citati le parti di testo leggibili ma cancellate dall'autore del documento e che si è ritenuto utile non omettere vengono indicate in nota; le cancellature da attribuire a correzioni puramente formali, refusi e forme scorrette, non sono state inserite nella trascrizione del testo.

Le informazioni riportate per ogni documento d'archivio citato riguardano autore, titolo, informazioni cronologiche, luogo di conservazione.

Nel caso in cui il documento sia anonimo o non sia stato possibile risalire al nome dell'autore, esso viene omissis.

Le traduzioni dei documenti stranieri – salvo segnalazioni – sono state effettuate appositamente per questa tesi; in nota si riporta sempre l'originale in lingua straniera.

Per le abbreviazioni utilizzate nelle citazioni dei riferimenti si rimanda all'elenco che segue la Nota ai testi.

### **Copioni**

I riferimenti ai copioni del Museo Biblioteca dell'Attore sono riportati con: autore, *titolo del copione*, eventuali ulteriori informazioni come riportate nel frontespizio, indicazione se manoscritto o a stampa o parte levata, fascicolo, fondo, Museo Biblioteca dell'Attore.

La data viene inserita se presente (come nel caso dei copioni a stampa) o se è possibile risalirvi.

Per gli appunti manoscritti sui copioni e i libretti a stampa viene sempre segnalata la pagina di riferimento dell'originale.

Per la modalità di citazione dei copioni e dei rispettivi testi originali utilizzati nella *Parte seconda* di questo studio si rimanda all'elenco di abbreviazioni.

Per ciò che riguarda i criteri seguiti nella trascrizione del copione manoscritto di *Adriana Lecouvreur* presente in *Appendice* ed i simboli utilizzati, si veda la prima nota della trascrizione.

### **Fotografie**

Per le fotografie si segnala il soggetto, la provenienza dell'immagine ed eventuali altri dati a disposizione.

### **Lettere**

Per ciò che riguarda la corrispondenza, le lettere vengono citate indicando: mittente, destinatario, luogo e data, fondo ed archivio di provenienza.

### **Locandine, programmi, avvisi**

Per i programmi, gli avvisi e le locandine citate si riportano tutti i dati a disposizione: *titolo*, provenienza, data, fondo, archivio.

Per i documenti di tale tipologia inseriti nella raccolta ritagli stampa del Fondo Ristori si segnala la loro posizione all'interno dei volumi di articoli.

### **Manoscritti**

I manoscritti del Fondo Ristori, presso il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, si citano come segue: autore ms, *titolo (solitamente attribuito al documento)*, numero di fascicolo, Fondo Ristori, Museo Biblioteca dell'Attore.

Nel caso degli autografi di Adelaide Ristori le sottolineature sono sue e sono state mantenute. Se i manoscritti non sono fascicolati o se non è possibile stabilire con precisione l'ordine delle carte all'interno di un medesimo fascicolo di manoscritti, non si riporta l'indicazione corrispondente. Le pagine vengono segnalate qualora esse siano esplicitate nel documento.

I manoscritti consultati in archivi diversi da quello genovese sono analogamente citati: autore ms, *titolo*, collocazione, fondo o raccolta, archivio di provenienza.

Se già citati, i manoscritti vengono indicati riportando solo autore e titolo.

## **Ritagli stampa**

I ritagli stampa raccolti in volumi nel Fondo Ristori sono citati come segue: autore, *titolo*, testata, data, volume di collocazione, Fondo Ristori, Museo Biblioteca dell'Attore.

Il nome dell'autore, quando c'è, è riportato come lo si trova sul ritaglio stampa (anche nel caso di pseudonimi). Le abbreviazioni, spesso utilizzate, vengono sciolte laddove si riesca a risalire all'intero nome.

Il titolo del ritaglio stampa che abbiamo indicato può essere quello dell'articolo vero e proprio o coincidere con quello della rubrica in cui era inserito.

Nel caso in cui dal documento siano assenti alcune informazioni (testata, data, titolo), ciò è segnalato in nota.

In caso di assenza della data, si è talvolta riusciti ad ipotizzarne una verosimile (e che viene di volta in volta indicata) per ragioni legate sia ai contenuti del testo che alla posizione all'interno della raccolta del Fondo Ristori.

Se già incontrati, i ritagli stampa vengono nuovamente citati riportando tutti i dati a disposizione (ad eccezione della collocazione in archivio).

Quanto detto per i documenti del Museo Biblioteca dell'Attore, si applica anche agli articoli della Raccolta di ritagli stampa storici della Biblioteca Teatrale SIAE del Burcardo di Roma.



## ABBREVIAZIONI

- AL 1858 Libretto di *Adriana Lecouvreur* in traduzione italiana e testo a fronte in tedesco, stampato ad Amburgo nel 1858 e conservato nel Fondo Ristori: Eugène Scribe, Ernest Legouvé, *Adriana Lecouvreur. Drama in cinque atti*, traduzione italiana, Hamburgo, 1858.
- AL 1863 Libretto di *Adriana Lecouvreur* in traduzione italiana e testo a fronte in inglese, stampato a Londra nel 1863 e conservato nel Fondo Ristori: Eugène Scribe, Ernest Legouvé, *Adrienne Lecouvreur. A drama in five acts*, translated into Italian by M. Guilier and into English by Thomas Williams, London, W.J. Golbourn, 1863.
- AL 1866 Libretto di *Adriana Lecouvreur* in traduzione italiana e testo a fronte in inglese, stampato a New York nel 1866 e conservato nel Fondo Ristori: Eugène Scribe, Ernest Legouvé, *Adrienne Lecouvreur. A drama in five acts*, adapted expressly for Madame Ristori and her dramatic company under the management of J. Grau, the Italian translation by M. Guilier, New York, Baker & Godwin, 1866.
- AL cms 1852 Copione manoscritto di *Adriana Lecouvreur*, fasc. 140A della raccolta di copioni del Fondo Ristori; la sigla è anche utilizzata per riferirsi alla trascrizione in *Appendice*.
- AR Adelaide Ristori.
- AR ms Manoscritto autografo di Adelaide Ristori.
- B Versione a stampa della *pièce* presente nel Fondo Ristori: Ernest Legouvé, *Béatrix ou La Madone de l'Art. Comédie en cinq actes en prose*, Paris, Michel Lévy Frères, 1861.
- B1 1861 Libro a stampa usato come copione, fasc. 93 della raccolta di copioni del Fondo Ristori: Ernest Legouvé, *Béatrix ou La Madone de l'Art. Comédie en cinq actes en prose*, Paris, Michel Lévy Frères, 1861.
- B2 1861 Libro a stampa usato come copione, fasc. 94 della raccolta di copioni del Fondo Ristori: Ernest Legouvé, *Béatrix ou La Madone de l'Art. Comédie en cinq actes en prose*, Paris, Michel Lévy Frères, 1861.
- B rom Romanzo da cui trae origine l'opera teatrale omonima: Ernest Legouvé, *Béatrix ou La Madone de l'Art*, Paris, Librairie de L. Hachette et Cie., 1860.
- BTB Biblioteca Teatrale SIAE del Burcardo di Roma.

cms	Copione manoscritto.
cs	Copione a stampa.
EB	Elenco dei borderò presenti nel Fondo Ristori.
FR	Fondo Adelaide Ristori.
MBA	Museo Biblioteca dell'Attore di Genova.
pl	Parte levata.
RA	Raccolta autografi della Biblioteca Teatrale SIAE del Burcardo di Roma.
REP	<i>Registro del repertorio di Adelaide Ristori e della Compagnia Drammatica Italiana</i> conservato presso il Museo Biblioteca dell'Attore.
RL	Raccolta locandine della Biblioteca Teatrale SIAE del Burcardo di Roma.
RRS	Raccolta ritagli stampa storici della Biblioteca Teatrale SIAE del Burcardo di Roma.
RSA	Adelaide Ristori, <i>Ricordi e studi artistici</i> , Torino-Napoli, L. Roux e C., 1887.

# Parte prima

## LA MATERIA E L'ANIMA

### Arte e mestiere d'attrice

Più degli artificieri di ogni altra arte erano vicini alla materia, per quella organicità pesante della loro vita, che chiamava un povero corpo truccato e un gruppo d'uomini ramingo, incerto della vita e del domani, al miracolo: più degli artificieri di ogni altra arte eran vicini all'anima.

Mario Apollonio, *Storia del teatro italiano*

# 1. LA MATERIA: LA NASCITA E LA FORMAZIONE DI UN'ATTRICE

## 1.1. Un'attrice naturalmente dedicata all'arte

È figlia d'arte Adelaide Ristori: nata nell'arte ed ad essa «naturalmente» destinata:

Mio padre e mia madre erano due modesti artisti drammatici; io dovevo quindi naturalmente essere dedicata all'arte loro<sup>16</sup>.

Il primo capitolo delle memorie di Adelaide Ristori, intitolate *Ricordi e studi artistici*, si apre con tale annotazione che è immediatamente una dichiarazione d'identità: attrice, innanzitutto, per sorte.

Anche i contemporanei alla marchesa<sup>17</sup>, autori dei numerosi libelli biografici prodotti sulla vita della gloriosa attrice drammatica, non dimenticano di ricordare le origini della sua carriera nella discendenza artistica:

Adelaide, figlia di due oscuri artisti drammatici, passò per tutte le vicende della professione che le venne imposta, e non trovò altro appoggio ed altra protezione che nel proprio talento, nello studio e nell'entusiasmo ch'ella seppe destare<sup>18</sup>.

Secondo la definizione di Sergio Tofano, “pura” e autentica è la filiazione teatrale di Adelaide Ristori:

---

<sup>16</sup> RSA, p. 1.

<sup>17</sup> L'appellativo – abitualmente utilizzato per riferirsi ad Adelaide Ristori – deriva dal titolo nobiliare che l'attrice acquisisce unendosi in matrimonio con il marchese Giuliano Capranica del Grillo.

<sup>18</sup> *La Ristori. Cenni critici biografici*, Milano, Volpato e C. editori, 1855, p. 6. Il testo citato, fra i numerosissimi aventi come oggetto la vita di Adelaide Ristori, è senza autore. Gli editori segnalano però la sua derivazione da un'opera di Enrico Montazio pubblicata, in quello stesso 1855, a Parigi: «Tali particolari furono per la massima parte cavati da un opuscolo scritto in francese dal Montazio, e pubblicato a Parigi mentr'ella vi coglieva tanti allori». *Ivi*, p. 4. L'opuscolo a cui ci si riferisce è: Henri Montazio, *Adélaïde Ristori*, Paris, Michel Levy et Frères, 1855.

Non bastava essere nato sul palcoscenico: bisognava esserci vissuto fin dalla nascita, senza interruzione. Figlio d'arte vero infatti, è quello che la madre, appena riprende il suo lavoro in teatro, cioè dopo una settimana al più, se lo porta in camerino, per dargli alle ore stabilite la sua porzione di latte, in una pausa della prova o in un intervallo tra atto e atto. Poi, crescendo, appena si regge in piedi comincia a sgambettare per i corridoi dei camerini o a ficcare il naso fra le quinte durante la recita: così la nozione della finzione scenica diventa a poco a poco per lui una specie di assuefazione, quasi una seconda natura [...]. Da quel momento seguirà i genitori in tutti i viaggi, trascinato di teatro in teatro, di paese in paese, come una valigia<sup>19</sup>.

Numerose sono le vicende e le esperienze che il mestiere dei genitori impone alla bambina. Molteplici sono le “incombenze professionali” che, sin da piccola, Adelaide si trova a dover affrontare seguendo i genitori, Antonio e Maddalena, nella compagnia di Antonio Cavicchi, «un avvocato ferrarese che aveva gettato la toga alle ortiche per fare il capocomico»<sup>20</sup>, e successivamente – all’inizio degli anni Trenta – in quella di Luigi Rosa e Pasquale Tranquilli nel cui elenco, secondo Rasi, compaiono Antonio Ristori come generico, Maddalena Ristori come «altra madre e seconda donna» ed Adelaide insieme alla sorella Carolina per le «parti ingenuie»<sup>21</sup>.

A nemmeno tre mesi di vita<sup>22</sup>, scrive la stessa marchesa, «occorrendo una sera un bambino in fasce per la rappresentazione di una piccola farsa»<sup>23</sup>, sale per la prima volta su un palcoscenico. Vi ritorna a tre anni nella parte del «figlietto di una bella castellana»<sup>24</sup>, poi a quattro anni e mezzo recita piccoli ruoli nelle farse messe in scena dalla compagnia dei genitori; a dieci anni le vengono affidate «parti di piccoli servi, spesso incaricati di portare o porgere una lettera»<sup>25</sup> e a dodici è scritturata nella compagnia di Giuseppe il “Meneghino” Moncalvo<sup>26</sup>, che, secondo una testimonianza di fine secolo, era «composta [...] di buoni elementi e soprattutto emergeva il direttore, un Meneghino che per comicità e naturalezza non

---

<sup>19</sup> Sergio Tofano, *Il teatro all'antica italiana*, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 72-73.

<sup>20</sup> Lamberto Sanguinetti, *La compagnia Reale Sarda (1820-1850)*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1963, p. 83.

<sup>21</sup> Luigi Rasi, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Bocca, 1897, vol. II, p. 364. Oltre ad Adelaide e Carolina, Antonio Ristori e Maddalena Pomatelli hanno altri quattro figli: Enrico, Augusto, Annetta e Cesare.

<sup>22</sup> Adelaide Ristori era nata a Cividale del Friuli il 29 gennaio 1822, dove i genitori si trovavano per recitare.

<sup>23</sup> RSA, p. 1. La farsa si intitolava *I regali del capodanno*: cfr. Bruno Brunelli, *ad vocem Adelaide Ristori* in Silvio D'Amico (fondatore da), *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1961, vol. VIII, colonne 1015-1018, rif. alla colonna 1015.

<sup>24</sup> RSA, p. 3.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 6.

<sup>26</sup> Dal 1832 entra nella compagnia Moncalvo sino al 1837.

fu superato da nessuno»<sup>27</sup>. Le condizioni di vita della compagine non dovevano certo essere delle migliori, se lo stesso Moncalvo nelle sue memorie spesso fa riferimento a digiuni e teatri vuoti<sup>28</sup>. Giuseppe Deabate, in un articolo intitolato *I primi passi di Adelaide Ristori*, riconosce però un ruolo importante, pedagogico, al direttore nei confronti della giovane attrice:

Ma pur ragazza, bambina quasi, ed anzi per questo appunto, per l'età in cui sono più facili le impressioni e decisivi gli esempi e gli ammaestramenti, io penso che non sarà stata senza influenza l'arte di quel bizzarro ma potente e multiforme comico che fu il Moncalvo, nell'educazione della giovane Ristori, [...] uno degli attori più eclettici di cui si abbia memoria<sup>29</sup>.

Scritturata per le parti di bambina, presto le verranno assegnate anche quelle di servetta; a tredici anni sostiene già alcune parti di seconda donna, una «vera mostruosità, ma a ciò non si bada nelle piccole compagnie»<sup>30</sup>; a quattordici le affidano i ruoli di prima donna giovane e prima donna, «a vicenda con una provetta attrice»<sup>31</sup>, e l'anno dopo «le parti assolute di prima donna»<sup>32</sup>. È il 1836, data del suo debutto in *Francesca da Rimini* con cui la giovane interprete ha grande successo. L'anno successivo Adelaide entrerà come ingenua (quindi, con un «arretramento di carriera», saggia mossa del padre a tutela del talento della figlia) nella compagnia più prestigiosa del tempo, la Compagnia Reale Sarda, dove avrà luogo quella che lei stessa definisce la sua «educazione artistica»<sup>33</sup>.

Questi primi, pochi e sommari, dati biografici sono utili per individuare le origini più lontane dell'arte teatrale di Adelaide Ristori, che dunque si collocano nel mondo dei comici girovaghi e delle piccole e miserabili compagnie, nella parentela artistica che non lascia spazio alla scelta ma che impone il mestiere teatrale. La nascita professionale dell'attrice si situa cioè in quel contesto sociale ed esistenziale, materiale e mentale, che Mirella Schino ha efficacemente definito come diversità dell'attore:

Questa figura grande, sublime, persino definita «divina», era in contatto con qualcosa di basso. C'era, dietro l'arte del Grande Attore, il tanfo del corpo e della passione, difficili da accettare. E c'era l'ombra del ricordo della sua

---

<sup>27</sup> *Un soffietto di Felice Romani per Adelaide Ristori*, in «L'Arte Drammatica», 29 agosto 1891, RRS, BTB.

<sup>28</sup> Cfr. Giuseppe Moncalvo, *Autobiografia del vecchio artista Giuseppe Moncalvo con alcuni cenni drammatici, sue osservazioni e testamento*, Milano, Coi tipi di Luigi Brambilla, 1858, pp. 25, 38.

<sup>29</sup> Giuseppe Deabate, *I primi passi di Adelaide Ristori*, in «La Nuova Antologia», 1906, RRS, BTB.

<sup>30</sup> RSA, p. 6.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 7.

vita, della sua infanzia, della promiscuità, di quella differenza che lo rendeva tanto forte in scena. [...] Ma è facile capire come la diversità – sociale, culturale – dell'attore porti con sé anche un sottoprodotto fondamentale per la sua arte: la diversità mentale dell'attore, che è strumento indispensabile per capire la sua efficacia scenica<sup>34</sup>.

Se nelle memorie – desiderosa di fermare sulla carta l'esercizio della effimera arte del teatro e di suggellare, a fine carriera, l'esperienza di una vita artistica straordinaria – Adelaide Ristori ricorda con nostalgico divertimento e ironia i momenti in cui, bambina e giovinetta, calcava le assi del palcoscenico, altrove si trovano parole ben più amare sulla condizione di vita e di lavoro dei comici girovaghi. Così scrive un altro Grande Attore del tempo, Tommaso Salvini:

Certo è che le condizioni dell'arte in Italia, poco o nulla si prestano a coadiuvare l'artista, tutto gli è motivo di disillusione; le scene di carta o mal dipinte o rattoppate; gli attrezzi e la mobilia impropri e non adattati; le comparse indecenti, ineducate, sconcie; l'orchestra, che nell'intermezzo di una tragedia, vi suona un valzer di Strauss; il rumore delle carrozze nella strada e lo schioppettio delle fruste dei cocchieri; e i gridi dei venditori dei giornali; e il cigolio degli ordigni nel cambiamento di una scena; l'intolleranza smodata ed irragionevole del pubblico, quando è pur necessario cambiare il costume o la scena; l'attore che mendica le frasi della sua parte; il suggeritore, che per fare ripetere agli artisti le parole le fa prima udire al pubblico; la tosse indispensabile dell'uditorio nell'inverno, e il rumore dei semini mangiati nelle arene l'estate, durante qualche scena patetica del dramma o della tragedia; un cappello che cade dal lubbione in platea; una parola sfuggita a voce alta da qualche petulante che crede di far dello spirito; il chiacchierio delle signore dei palchi; il camminare senza riguardo dietro le scene... tutte queste contrarietà destano nell'artista coscienzioso uno sdegno, una repugnanza, un disgusto per l'arte che esercita, e vi vuole molta virtù e molta passione per farglielo sopportare<sup>35</sup>.

A proposito della difficoltosa situazione professionale incontrata negli anni della formazione, Pier Ambrogio Curti, biografo della Ristori che aveva conosciuto a Pavia nel 1841 (quand'ella era già nella compagnia Mascherpa), delinea per il lettore la situazione presumibilmente vissuta ai tempi della scrittura nella compagnia del "Meneghino" Moncalvo:

---

<sup>34</sup> Mirella Schino, *Racconti del Grande Attore. Tra la Rachel e la Duse*, Città di Castello, Edimond, 2004, p. 72.

<sup>35</sup> Tommaso Salvini, *Ricordi, aneddoti ed impressioni*, Milano, Fratelli Dumolard, 1895, pp. 251-252.

Ma queste compagnie di terz'ordine non potevano ripromettere a lei, che si sentiva tanta vocazione per l'arte, soverchi progressi e felice riuscita. [...] Come è possibile porgere convenientemente il sentimento d'un personaggio, colorire una parte con quelle leggiere gradazioni di voce e d'azione in un'arena, dove il facchino che sta nell'ultimo posto, o il monello che ha frodato la porta, aiutato dall'amicizia del "bollettinaro", o cacciandosi tra persona e persona, o sostenendovi sul muso ch'egli ha già dato il biglietto, e che è "sortito", insolente vi urla, nel più bel momento drammatico: "Forte!" e costringe Adriana Lecouvreur, [...] la Pia de' Tolomei, nel punto che riproducono la lacrimevole loro morte, a far uso di tutti i loro polmoni, gridando stentoreamente siccome ossesse gli ultimi accenti della vita che se ne fugge?

Adelaide Ristori fu stomacata, ed a ragione, di questi teatri, di questi pubblici, di queste compagnie, e pensò di meglio provvedere a se stessa; e vi provvede<sup>36</sup>.

Un pubblico diseducato, condizioni di lavoro e di vita indigenti, necessità di procacciarsi guadagni attraverso una sorta di "elemosina artistica", assenza di rispetto verso il mestiere dell'attore sono caratteristiche del teatro del tempo, con le quali la futura attrice-marchesa si trova, sin dagli inizi della sua carriera, a doversi confrontare.

Ma al di là delle cronache della fanciullezza e giovinezza dell'attrice e dei suoi ricordi personali – che giungono a noi come i sorridenti bozzetti di quell'antico mondo teatrale – è assai complesso valutare quali elementi del mestiere dell'attore provengano direttamente alla Ristori da quelle primigenie esperienze.

Sicuramente i figli d'arte avevano una sorta di innato bagaglio di esperienze teatrali e tecniche attoriche basilari:

Le virtù essenziali dei figli d'arte sono la prontezza del capire e di interpretare una parte, la facilità di recitarla anche all'improvviso, di seguire con un'abilità meravigliosa il suggeritore facendo delle pause, quando non lo sentono bene, che il pubblico in generale crede opportunissime e sapientissime. D'altronde sono proprio i figli d'arte che hanno battezzato il pubblico "l'Orbetto" appunto perché non vede mai i loro trucchi di vecchi topi di palcoscenico. Oh, un figlio d'arte non si troverà mai imbarazzato, in qualsiasi frangente, avrà sempre, istintivamente, atavicamente, un gesto, una parola pronti per salvare una situazione<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> Pier Ambrogio Curti, *Adelaide Ristori*, Milano, Borroni e Scotti, 1855, p. 7.

<sup>37</sup> Amerigo Guasti, *Dal buco del sipario*, Mondadori, Milano, 1927, pp. 82-83.



Le tecniche ed abilità facenti parte di questo “innato bagaglio” possono essere dedotte anche dai ricordi della Ristori e dalle notizie biografiche: l’abitudine ad affrontare il pubblico; la confidenza con lo spazio del teatro che impone al corpo dell’attore un utilizzo “artificiale”, studiato, degli strumenti espressivi; la capacità a «camminare sopra un palcoscenico»<sup>38</sup>; una maggiore rapidità di apprendimento, una «miracolosa facilità di assimilazione»<sup>39</sup>; la consuetudine nella composizione e nella coordinazione di gesto, voce e azione; il senso del ritmo e dei tempi della recitazione; la capacità di recuperare emozioni personali quale strumento attorale intrinseco, «la riattivazione della memoria emotiva» come «attitudine mentale acquisita tra le abitudini recitative e intimamente connessa con le difficili e incostanti condizioni di vita all’interno delle compagnie»<sup>40</sup>; la versatilità nel provarsi entro registri recitativi differenti; infine, per sintetizzare in una sola parola, apparentemente banale ma ricca di conseguenze, la pratica del palcoscenico, ovvero la conoscenza dell’arte teatrale in tutti i suoi aspetti materiali e concreti.

Interessante è anche il fatto che Adelaide Ristori, in età matura, difenda sempre con convinzione l’idea che l’attore si debba formare sul palcoscenico, per via esperienziale, piuttosto che “chiudendosi” dentro accademie o conservatori, di cui afferma di non voler neanche sentir parlare<sup>41</sup>:

Prima dell’Arte v’è l’esercizio dell’Arte! Entrate, se mai, in qualche non infima modesta compagnia, tanto da assuefare gli occhi, per così dire, alla luce della ribalta. Il giudizio di un pubblico che paga è ben altro di quello che avreste, cortesemente, gratis, ai tentativi filodrammatici. Cominciate dalle piccole parti; prendete il monte a più lieve salita [...]. Io, per la prima, cominciai così, guidata, grazie a Dio, dal buon senso di mio padre, il quale ripeteva la più elementare massima teatrale che dice: innanzi di primeggiare sulla scena occorre assuefarsi alla scena<sup>42</sup>.

La medesima posizione emerge dalle note che l’attrice appunta a margine di una lettera pubblica di Leone Fortis, datata 1893 e conservata tra le carte della marchesa, rivolta all’allora Ministro della Pubblica Istruzione Ferdinando Martini, in cui si afferma la necessità

---

<sup>38</sup> Pier Ambrogio Curti, *Adelaide Ristori*, cit., p. 8.

<sup>39</sup> *La Ristori. Cenni critici biografici*, cit., p. 9.

<sup>40</sup> Stefano Geraci, *Destini e retrobotteghe. Teatro Italiano nel primo Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 164-165.

<sup>41</sup> Cfr. AR ms, *Mie teorie e precetti sull’arte drammatica*, fasc. 11C, FR, MBA. Il manoscritto è stato pubblicato in Eugenio Buonaccorsi, *L’arte della recita e la bottega. Indagini sul grande attore dell’Ottocento*, Genova, Bozzi, 2001, pp. 117-126. D’ora in avanti, per questo documento, si farà sempre riferimento al testo pubblicato in questa edizione. Cfr. AR, *Mie teorie e precetti sull’arte drammatica*, cit., p. 120.

<sup>42</sup> AR ms, *Sull’arte mia*, RA, BTB.

di un sostegno statale più cospicuo e di un maggiore grado di istituzionalizzazione della formazione drammatica in Italia. Negli appunti manoscritti Adelaide nuovamente evidenzia la contraddizione che implica una formazione attorale lontana dai palcoscenici: «Ma come si fa a imparare a scrivere senza scrivere! E a recitare senza recitare!»<sup>43</sup>. Per la Ristori l'attore può compiutamente esprimere la sua arte, e dunque la può apprendere, solo dinnanzi al pubblico, soltanto se immerso nella reale vita materiale del teatro. Tale convinzione non comporta però la negazione dell'importanza di una guida – un capocomico o un attore con esperienza – che sappia dirigere il giovane; anzi, la marchesa considera tale figura di imprescindibile rilevanza nella formazione artistica perché «gli attori novellini senza la scorta d'un maestro, come io l'intendo, non fanno un passo, o se ne fanno debbono proprio esser torrenti d'ingegno, che trovano da sé soli la loro via»<sup>44</sup>. Il mentore ha il compito fondamentale di «intendere quanto, in embrione, v'è di personale nell'alunno»<sup>45</sup> senza assoggettare le sue capacità all'«imitazione servile»<sup>46</sup>:

Il Maestro deve solo guidare l'ispirazione, perché non difetti, o non ecceda, e non sostituisca la propria forma a quella originale d'un alunno d'ingegno, quantunque in embrione<sup>47</sup>.

L'originalità e la libertà espressiva risultano valori fondamentali, sin dalla formazione, del mestiere dell'artista drammatico, a cui il maestro deve educare il giovane.

Una buona guida, inoltre, deve saper istruire l'attore ancora inesperto dal punto di vista tecnico ed insegnargli le norme fondamentali «della corretta dizione; del portamento nel camminare; nell'atteggiarsi; l'efficacia e la giusta misura del gesto; insinuargli di studiare il bello nelle movenze del suo gesto e fuggire dall'esagerato e ricercato che spesso si usa per eccitare l'applauso del pubblico»<sup>48</sup>; non deve, infine, dimenticare «d'inculcargli lo studio coscienzioso del cuore umano»<sup>49</sup>. A tal proposito è fondamentale che il maestro sappia valutare la natura della sensibilità dell'allievo, «giudicare dal modo col quale esprime i

---

<sup>43</sup> AR ms, *Osservazioni e note autografe di Adelaide Ristori alla risposta di Leone Fortis, presidente della Commissione Drammatica permanente, al Ministro dell'Istruzione Ferdinando Martini*, fasc. 28C, FR, MBA, p. 4. Il documento è costituito dal testo a stampa di una lettera pubblica di Leone Fortis al Ministro della Pubblica Istruzione Ferdinando Martini, datata Roma 8 gennaio 1893, sul quale Adelaide Ristori ha appuntato alcuni commenti.

<sup>44</sup> AR ms, *Sull'arte mia*, cit.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> AR, *Mie teorie e precetti sull'arte drammatica*, cit., p. 124.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

sentimenti dell'animo suo, quali siano le qualità che possiede e dove lo si deve correggere, dacché non tutti esprimono il dolore, la gioia, o l'indifferenza nello stesso modo, perché le nature sono diverse»<sup>50</sup>.

La Ristori dunque sostiene l'importanza di una formazione che si collochi nell'ambito dell'esperienza quotidiana della vita del teatro e dichiara l'importanza – e la fortuna – dell'incontro con uno o più maestri negli anni della crescita e dell'educazione drammatica. Diverse sono state le figure didatticamente significative che la marchesa ricorda e, fra queste, le prime (poiché presenti sin dalla più lontana infanzia) sono il padre e la nonna:

Mio padre, attore dall'infanzia, figlio d'una madre piena d'intelligenza e senso pratico, essendo stata essa pure attrice d'una forma non comune, non cessava mai dall'ammonirmi coi suoi sermoni, ferendomi magari anche dell'amor proprio, dicendomi, cioè, che alla mia gioventù e alle mie attrattive erano da attribuirsi gli entusiasmi che io promovevo nel pubblico e che non mi credessi d'essere in porto!! [...] E senza quella educazione avrei finito col spegnere le fonti che sortisti dalla natura!<sup>51</sup>

L'educazione ha inizio all'interno della famiglia biologica, che fa parte di quell'entità analogamente parentale, “diversa” e più estesa, costituita dalla compagnia di giro, come affermerà, anni più tardi, uno degli attori scritturati dalla stessa Ristori: «Tutta questa compagnia è quasi una famiglia e l'uno s'interessa all'altro come si farebbe tra congiunti, più che tra compagni»<sup>52</sup>. In questa “comunità teatrale” si svolge di fatto l'educazione del figlio d'arte, il cui bagaglio esperienziale, naturale e obbligato, composto degli elementi basilari della prassi scenica, è in grado di nutrire anche inconsapevolmente il giovane attore, di facilitarlo nell'esecuzione del mestiere; esso è, però, anche carico delle implicazioni negative della vita di compagnia e del mestiere del comico.

Riferendosi alla consuetudine di far recitare i bambini, in una delle sue *Cronache teatrali*, Edoardo Boutet attacca e mette in guardia circa i pericoli di quella che, a suo avviso, può essere considerata una forma di sfruttamento dell'infanzia:

La vita disordinata per la tenera età, e che occorre necessariamente per le prove, per la recita, per lo zingarismo è tutta a detrimento dell'organismo. Ma più minacciosa ancora la fatica propriamente detta della recitazione;

---

<sup>50</sup> *Ibidem.*

<sup>51</sup> AR ms, *Sull'arte mia*, cit.

<sup>52</sup> Marco Piazza, *Con Adelaide Ristori nel giro del mondo dal 1874 al 1875. Lettere di viaggio dell'attore Marco Piazza ai famigliari*, Milano, Itageo, 1948, p. 36.

dalla gola agli arti, è tale da sopraffarre e logorare i piccoli organismi, per essa abbisognando la graduale e proporzionale abitudine e un corpo che non sia in embrione, ma nel suo completo sviluppo e vigoroso<sup>53</sup>.

Tali considerazioni possono essere applicate anche agli esordi della carriera artistica della piccola Ristori, uguale a quella di molti altri attori (più o meno Grandi) del tempo. Nelle sue memorie, l'attrice, come già si è sottolineato, non si abbandona mai al lamento nel ricordo né si sofferma apertamente sugli aspetti più degradanti della vita di compagnia, ma emerge comunque quale sostrato al racconto il peso di un'infanzia e una giovinezza spese nel lavoro, nei viaggi, nei mutamenti professionali determinati dall'avvicinarsi delle scritture sue e dei genitori.

Adelaide Ristori saprà raccogliere in senso positivo e costruttivo anche gli aspetti più deteriori dell'esperienza, sicuramente difficoltosa, vissuta sin dalla più giovane età, tanto da recuperarli, traducendoli in forza positiva, nel suo esemplare capocomicato: la sopportazione delle fatiche, l'audacia dell'impresa, la conoscenza profonda della vita di compagnia, la consapevolezza della necessità del miglioramento delle condizioni di vita dell'artista drammatico quale premessa fondamentale al miglioramento dello stato dell'arte saranno costanti della sua vita artistica.

Gli elementi propulsivi che la guideranno nel suo ruolo capocomicale, per cui si definirà un «generale d'armata»<sup>54</sup>, e nel suo instancabile lavoro attorale, caratterizzano già questi primi anni. La capacità di sopportazione della fatica, la determinazione e la risolutezza, unite all'entusiasmo e all'eccitazione nei confronti della recitazione, emergono anche dai ricordi più lontani, stando a ciò che l'attrice stessa racconta ai lettori, riferendosi al periodo giovanile della compagnia Mascherpa:

Adoravo l'arte mia, e negli ostacoli appunto attingevo nuova forza, nuova energia.

La fatica non mi abbatteva mai; tale e tanta era la mia passione per la scena, che quando avveniva che il mio Capo comico mi dava una sera di riposo, per non troppo abusare delle mie forze, ed anche... allo scopo malizioso di farmi un tantino desiderare dal pubblico, io mi sentiva come un pesce fuor d'acqua! [...] Quando scoccava l'ora in cui doveva incominciare lo

---

<sup>53</sup> Edoardo Boutet, *Le Cronache teatrali*, Roma, Società Editrice Nazionale, 1900, vol. I, p. 234.

<sup>54</sup> RSA, p. 89.

spettacolo, s'impadroniva di me tale irrequietezza, tale smania, che nulla valeva a calmare!<sup>55</sup>

Irrequietezza e smania sono termini che potrebbero rimandare ad un possibile generale stato psicologico dell'adolescente (e le cui tracce rimarranno nella personalità della matura Ristori). A tal proposito, ci pare interessante soffermarci su un ulteriore aspetto considerato da Edoardo Boutet. Egli infatti sostiene che vi siano altri rischi da cui sarebbe necessario guardarsi prima di sottoporre i bambini – e, per estensione, gli adolescenti – alla fatica della recitazione, pericoli insiti non, come i precedenti, nella qualità di vita dei comici (che egli definisce uno «strazio quotidiano»<sup>56</sup>) bensì nella natura stessa dell'arte drammatica, nella «tortura morale»<sup>57</sup> che essa implica:

A siffatto strazio quotidiano di un organismo bambino si aggiunga la tortura morale. La recitazione, dal mandare a memoria la parte alla interpretazione, è tutta una sovraeccitazione che raggiunge il grado massimo nel momento – tre, quattro, cinque ore! – della esecuzione sulla scena. L'attore più calmo, che più sa padroneggiarsi e governarsi, non può anch'egli sfuggire a questo stato anormale che si scorge dall'occhio iniettato e vivacissimo, dal polso affrettato. Le emozioni dei vari momenti delle parti che si incarnano nell'istante dell'esecuzione alla ribalta, sentite o no, non passan lisce, come brina sulla pietra, nel cuore e nel cervello dell'attore, ma vi portano un perturbamento: per forza. Al disquilibrio ripara la validità fisica dell'organismo. Fremano quelle emozioni nel cuore e nel cervello dei bambini già dalla fatica materiale [...], e sarà la lenta ma inesorabile distruzione di una dose quotidiana di veleno. È la violenta contorsione del cuore e del cervello. Più precisamente: è la sevizia delle membra alla quale si aggiunge la sevizie del cuore e del cervello. Allora o la creaturina soccombe, o per tutta la vita ne trascinerà, infinito dolore, la storpiatura<sup>58</sup>.

È interessante tale considerazione di Boutet se messa in relazione con ciò che racconta Adelaide nelle sue memorie in due ulteriori passaggi: il primo riguardante l'infanzia, il secondo l'adolescenza.

---

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>56</sup> Edoardo Boutet, *Le Cronache teatrali*, cit., vol. I, p. 234.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

L'attrice ricorda infatti un episodio risalente ai suoi tre anni di età, quando, attaccata in scena dall'attore che interpretava il ruolo del tiranno, fugge dal palcoscenico in lacrime, incapace di discernere la finzione dalla realtà:

Quegli urli forsennati mi spaventano; la commedia diventa per me una realtà; comincio a piangere, a dimenarmi e a tormentare colle mie piccole mani il viso di quel brutto "coso", tirandogli la barba, graffiandolo perché mi lasciasse andare! In fine tanto feci che potei scivolargli dalle braccia, e gridando a squarcia gola: "Mi fa male!... Mamma!... Mamma!... Mi fa male!". Le mie gambette si misero a correre come quelle di un lepre, nè furono capaci a trattenermi gli sforzi che gli attori facevano per acchiapparmi. Non riuscirono a trovarmi che nascosta fra le vesti della mamma! E il pubblico dagli a ridere... di modo che furono costretti a calare la tela<sup>59</sup>.

La confusione tra finzione e realtà di cui fa esperienza la piccola Ristori è parte fondante di quella vita "diversa" dell'attore di cui si è detto, componente essenziale della sua diversità mentale: l'abitudine ad accostarsi alle possibili metamorfosi dell'uomo, la consuetudine con la matericità dell'illusione scenica, il confronto continuo e inevitabile con il binomio teatro-vita quale elemento costitutivo di identità della persona, sono tali da generare indubbie conseguenze sull'animo umano. Se possiamo asserire ciò, tuttavia è sostanzialmente impossibile riuscire a delineare con sicurezza come e quali siano stati gli effettivi risultati sulla psiche dell'attrice e le loro precise implicazioni nella sua arte attorica.

Sappiamo però, perché lei stessa lo racconta, dell'inquietudine che caratterizzava la personalità della giovane Adelaide, un'irrequietezza avente la forma dell'esistenza teatrale, riguardante la vita della ragazza così come la vita scenica dei personaggi da interpretare, in altri termini legata ad una precoce ricerca artistica che coinvolge necessariamente e naturalmente la vita quotidiana:

Ma non sempre il mio umore era gaio; spesso s'impadroniva di me una inesplicabile tristezza, che posandosi come piombo sul cuore, mi empiva la mente di cupi pensieri. Credo che questa strana ineguaglianza di carattere fosse da attribuirsi intieramente alle emozioni eccessive che provavo nel recitare le parti appassionate.

Mi incarnavo così vivamente nel personaggio da me rappresentato, che perfino la mia salute ne era scossa. Una sera in cui recitavo *Adriana*

---

<sup>59</sup> RSA, p. 4.

*Lecouvreur*, mi accadde che per la grande tensione dei nervi e della mente, durante quell'ultimo atto di passione e di delirio, poichè venne calata la tela, alla fine del dramma, fui assalita da una specie di attacco nervoso e nel cervello provai tale sconvolgimento da non riacquistare piena conoscenza di me stessa, se non dopo un buon quarto d'ora!

Quando ero sotto l'influenza di simili commozioni, un vero *spleen* s'impadroniva di me<sup>60</sup>.

Sovraeccitazione nervosa, tensione del corpo, agitazione della mente, difficoltà a gestire la parte e a distaccarsene, a controllare con coscienza lo stato in cui ci si è immersi artificialmente, malinconia e inquietudine: se da una parte questi sono elementi tipici della caratterizzazione dell'artista romantico – e in questo senso sicuramente utilizzati consapevolmente dalla Ristori “scrittrice di se stessa” –, dall'altra sono anche i sintomi di uno sforzo della recitazione e nella recitazione che solo l'attore maturo è in grado di gestire e controllare completamente. Si tratta dunque forse proprio di quei “sintomi” descritti da Boutet della “malattia” che può colpire chi il teatro pratica dall'infanzia, chi nel teatro da sempre vive la sua esistenza “diversa”.

Tali ombre e inquietudini sono testimoniate da un altro ricordo risalente all'adolescenza di Adelaide:

Allora prediligevo le passeggiate nei cimiteri. Mi fermavo a lungo in quel recinto di pace, arrestandomi a leggere di tratto in tratto le iscrizioni delle diverse lapidi, e m'impietosivo fino alle lagrime se m'imbattevo in una tomba di giovinetta rapita, nel fiore degli anni, o ai desolati genitori, o ad un adorato sposo, o a teneri figli, e rientrava con l'animo oltremodo addolorato. Sovente, appena giunta in una città nuova per me, dopo aver visitato le gallerie di quadri e di sculture, procuravo di ottenere un permesso per visitare il manicomio. Quando non andava al cimitero era là che l'incubo del momento mi portava.

Le fanciulle dementi erano quelle che attiravano la mia simpatia. [...] Queste mi prendevano in speciale affezione, mi mettevano a parte delle loro segrete pene!... È ben vero che spessissimo udivo la stessa vecchia storia!... Abbandoni!... Tradimenti!...

Man mano però che gli anni crescevano, riuscii a non più cadere in simili eccentricità; dominando i miei nervi, giunsi a spogliarmi di quelle idee romantiche, e nulla poté più distrarmi dai miei studi prediletti<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup> *Ivi*, pp. 11-12.

<sup>61</sup> *Ivi*, pp. 12-13.

Assai interessante è l'immagine della giovane in preda allo *spleen* e alla malinconia, che cerca in luoghi come i cimiteri e i manicomi lo spazio per conoscere l'umano, per andare oltre le passioni quotidiane, per entrare in relazione con il mistero della morte e incontrare interiorità lacerate dalla follia e dalla passione. Questa descrizione, infatti, permette di collocare l'adolescente Adelaide all'interno di un contesto culturale, quello romantico, che indubbiamente influenza la sensibilità della giovane attrice, inducendo un gusto per l'oscuro, per il sublime, per l'ignoto, che pare si traduca, sin dagli esordi, nel tentativo di sperimentare sul proprio corpo le passioni e i sentimenti da portare in scena. Nei cimiteri Adelaide piange di fronte alle tombe, ricostruisce a partire da un nome impresso su una lapide frammenti di vite e dolori possibili, si lascia empaticamente travolgere da storie altrui che arricchisce mediante l'immaginazione; nei manicomi osserva donne dalla psiche sconvolta, ascolta le loro storie, prova una istintiva attrazione nei confronti delle loro anime malate.

Tutti questi elementi che paiono tradizionali – immagini uscite dalle pagine del più “banale” romanzo romantico – sono significativi se in essi si individuano, *in nuce*, alcune delle costanti della prassi attorica dell'attrice marchesa, del suo metodo di lavoro negli anni della maturità artistica: l'osservazione del reale, l'empatia con le circostanze, l'identificazione con la finzione del personaggio, la ricerca della rappresentazione di stadi estremi delle passioni umane, il corpo quale luogo del manifestarsi della psiche e privilegiato strumento di espressione. L'immagine della giovinetta che vaga in preda alla malinconia e allo *spleen*, è quindi utile per rinvenire indizi nella formazione di Adelaide Ristori che troveranno uno sviluppo nell'arte dell'artista matura: partendo da una sensibilità e un gusto prettamente romantici, e dall'inesperienza nel gestire attoralmente la rappresentazione delle passioni, l'attrice compirà un lungo cammino che la condurrà a superare la propria aderenza ad una poetica romantica *tout court* e ad elaborare personali modalità di rappresentazione, in cui evidenti risultano i presagi naturalistici.

Lei stessa, alla fine degli anni Ottanta, nel rispondere al famoso questionario di William Archer rivolto a grandi attori del tempo – dai cui pareri è nato lo studio *Mask or Faces?*<sup>62</sup> – definisce come superato il metodo per immedesimarsi nelle passioni suggeritole dal padre: esso sembra essere molto vicino a quello rievocato nei ricordi della giovinezza e consiste nell'immersione consapevole da parte dell'attore, per un tempo precedente l'andata in scena, nella passione maggiormente caratterizzante il personaggio che si andrà ad interpretare. Questo processo probabilmente poteva essere aiutato e favorito dall'esperienza

---

<sup>62</sup> Cfr. William Archer, *Mask or Faces? A Study on Psychology of Acting*, Londra, Longman's, Green and Co., 1888.



diretta di situazioni o luoghi – come nel caso dei cimiteri e dei manicomi – che fossero in grado di innescare determinate reazioni emotive; queste ultime si potevano anche recuperare mediante la memoria, ma dovevano comunque essere in qualche modo “rivissute” prima dello spettacolo, a plasmare non solo l’arte dell’attore ma anche lo stato psicologico della persona. L’interprete, sembra voler insegnare il padre della futura marchesa, deve sentire ciò che andrà a rappresentare e la passione del personaggio deve essere presente e realmente vissuta ancora prima di salire sul palcoscenico. Adelaide afferma però di non aver mai perseguito il metodo paterno, che considera “vecchio”, superato:

Una tale esagerazione come identificare se stessi tutto il giorno con il personaggio che andremo ad interpretare la sera fa parte delle convenzioni della vecchia scuola. Mio padre, un attore esperto, che mi ha preparata per il palcoscenico, era solito insistere sul fatto che io dovessi essere malinconica per una giornata intera prima di recitare una parte patetica – ma io non recito mai secondo i suoi precetti. Il vero artista, in realtà, prima di cominciare a recitare una parte importante, eviterà ogni frivola distrazione; ma non ha bisogno di meditare sulla mortalità o di piangere come Eraclito<sup>63</sup>.

La Ristori ha verosimilmente esperito il metodo del padre per l’immedesimazione nelle passioni in età giovanile, come emerso dalle precedenti considerazioni e testimonianze, per condurre poi la propria ricerca artistica in una direzione nella quale – come si vedrà in seguito – un approccio razionale al testo drammaturgico e l’allenamento alla gestione e al controllo degli stati emotivi presiedono una pratica per cui l’attrice non ha la necessità di vivere in prima persona le passioni del personaggio ma sa rappresentarle a partire da un uso cosciente della memoria e dell’immaginazione ed una gestione organica del corpo. Il percorso attorale che Adelaide costruisce tende all’equilibrio perfetto tra passionalità e controllo e sembra voler unire artisticamente l’oscurità degli stati psicologici e la luce della forma: esso racconta una storia d’attrice audace, maestra nella consapevolezza fisica e nella misura espressiva ed intrigante “sacerdotessa” nell’evocazione di passioni violente.

Nonostante il raggiungimento di una profonda coscienza artistica, talvolta, anche nella maturità, la Ristori pare portare i segni della fatica emotiva che il teatro le richiede, sembra lasciar trapelare le fragilità della donna nel corpo e nello spirito:

---

<sup>63</sup> «Such an exaggeration [...] as identifying oneself all day with the character to be performed at night belongs to the conventions of the old school. My father, an experienced actor, who trained me for the stage, used to impress upon me that I should be melancholy for a whole day before playing a pathetic part – but I never act up to his precepts. The true artist, indeed, before attacking an important part, will avoid all frivolous distractions; but he need not meditate on mortality or weep like Heraclitus». *Ivi*, p. 148.

Le altre [attrici] sentono per arte: ella sente per natura e per arte.

Perciò in una sua lettera datata da Nuova York il 15 ottobre 1867, dopo dieci rappresentazioni di seguito della nuova *pièce* scritta dal Giacometti: *Maria Antonietta* (la quale ebbe sessanta rappresentazioni) essa scrive:

“Sono veramente ammazzata da questo dramma... E per mia fatalità quest’anno il clima americano mi attacca tanto i nervi che m’impedisce di dormire... Mi alzo spessissimo alle sei del mattino. Come mi porti bene nol so. – Vi sono sofferenze morali in quel dramma da abbattere lo spirito più forte!”.

Ciò non toglie che la Ristori, dopo qualche terribile fin d’atto, al chiudersi di una tragedia, in cui, dopo aver ucciso o i figli, o il marito, o l’amante, finì coll’uccidere se stessa, uscendo di scena, o canti o rida o prorompa in uno epigramma o faccia anco la parodia di se stessa.

Chi fosse inchinevole a interpretare tali bizzarrie come mancanza di forte e profondo sentire, di rispetto e di riverenza per l’arte, s’ingannerebbe a partito, e mostrerebbe non conoscere che cosa sieno i grandi artisti e soprattutto la Ristori.

Tutto ciò non è che l’effetto d’una reazione nervosa, di un eccitamento febbrile, d’una tensione straordinaria dell’intiero organismo.

È l’elettricismo che si dissipa pei fili e per le punte: è il gas che si sperde insensibilmente: è il soperchio che parte senza rompere il coperchio...

Preferireste lo scoppio?<sup>64</sup>

Affascinante e problematica è l’apparente contraddizione fra passione e misura, immedesimazione e controllo, nella figura d’artista di Adelaide Ristori. Essa si riscontra sin dalla sua lontana educazione teatrale di figlia d’arte, cresciuta in età romantica, nella quale si collocano le radici della sua pratica attorica, nutrite, sin dalla giovane età, da una passione per lo studio della recitazione e per la ricerca nel reale. Ad emergere è, inoltre, anche la convinzione che le innate conoscenze e le doti di natura non siano sufficienti a creare l’artista drammatico e che su tale tradizione sia necessario innestare un percorso di conoscenza, di messa in dubbio, di ricostruzione della pratica attorale, la sperimentazione di contraddizioni rispetto «alla *routine* del mestiere per aperture interartistiche e/o per sfide capaci di rivelare i limiti della tradizione diffusa»<sup>65</sup>, come si vedrà in rapporto alle attrici della generazione precedente.

---

<sup>64</sup> Enrico Montazio, *La Ristori in America: impressioni, aneddoti, narrazioni di un touriste*, Firenze, Tipografia e libreria teatrale Galletti Romei, 1869, pp. 153-154.

<sup>65</sup> Claudio Meldolesi, *Elementi introduttivi con un surplus sui rapporti della Ristori con la stabilità teatrale* in Angela Felice (a cura di), *L’attrice marchesa. Verso nuove visioni di Adelaide Ristori*, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 19-24, cit. a p. 20.

Per concludere queste prime riflessioni, sulle origini e gli esordi dell'artista, riportiamo un'immagine che l'attrice ormai matura regala di sé: l'autoritratto sorridente di una bambina ritrosa nel momento in cui affronta le precoci attenzioni di pubblico e "colleghi" ma contemporaneamente entusiasta del gioco del teatro:

Allorquando si annunciava che la commediola che avrebbe dato fine allo spettacolo sarebbe stata di particolare fatica della piccola Ristori, ed il pubblico prorompeva in un applauso, e tutti si accostavano a me congratulandosi, io mi allontanavo fra le quinte con le mani nelle tasche del grembialino e, dondolando la testa, alzavo le spalle dicendo con tono seccato "Che noia farmi recitare sempre sempre". Ma in cuor mio giubilavo.<sup>66</sup>

## 1.2. Una "figlia" della Compagnia Reale Sarda

Allora cominciai realmente la mia educazione artistica. Allora fu che acquistai cognizioni, regole che mi ponevano in grado di discernere i pregi che qualificano il vero artista<sup>67</sup>.

Per sua stessa dichiarazione, è nel primo periodo trascorso nella Compagnia Reale Sarda, dal 1837 al 1841, che si svolge la formazione artistica di Adelaide Ristori. Se la pratica del mestiere le deriva già dalle precedenti esperienze, è nella illustre compagine stabile che la giovane attrice acquisisce «cognizioni, regole»<sup>68</sup>: ad una fase, quindi, di apprendimento istintivo e automatico, derivante soprattutto dalla pratica e dall'osservazione, segue quella della formazione consapevole. Questo secondo momento è caratterizzato dall'acquisizione conscia delle leggi del mestiere, dalla composizione delle tecniche già esperite, dalla riflessione su di esse, dallo studio e dalla disciplina.

Prima di analizzare gli strumenti che l'attrice marchesa dichiara di aver appreso negli anni della Reale Sarda<sup>69</sup>, è opportuno premettere che il dichiararsi "figlia" artistica della compagnia di Sua Maestà il Re di Sardegna, come fa Adelaide Ristori, non è elemento di poco conto; questa affermazione, anzi, comporta numerose implicazioni ideali e storiche.

---

<sup>66</sup> RSA, pp. 5-6.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>69</sup> In questo paragrafo si parlerà sempre degli anni della formazione nella Reale Sarda riferendosi ovviamente al primo periodo che la Ristori passa nella compagnia. Il secondo periodo che, come è noto, culmina con l'affermazione dell'attrice a Parigi e l'avvio della sua avventura con la Compagnia Drammatica Italiana, va dal 1853 al 1856.

Definirsi il frutto di quell'“esperimento”, al di là delle contraddizioni e dei compromessi che nella pratica si operarono<sup>70</sup>, significa infatti proclamarsi continuatori di un'esperienza che impose come propria bandiera la riabilitazione culturale e morale del mestiere del teatro e in particolare della figura dell'attore. Troviamo una esemplificativa definizione di tali istanze nelle parole di Francesco Righetti, uno degli attori della compagnia, che, con entusiasmo e speranza, nella *Prefazione* ai suoi tre volumi dedicati al teatro italiano contemporaneo, scrive:

L'arte fatta monda dalle ributtanti sozzure, che non più con motti equivoci, e con modi lascivi, ma con morali ragionamenti, e con oneste lepidzze tende alla correzione dei vizii, ed insegna sulle scene l'odio alla colpa e l'amore alla virtù, meriterebbe che il paterno occhio de' principi italiani si rivolgesse finalmente a lei favorevole per innalzarla a maggior grado di gloria anche dal lato di chi l'esercita.

L'ozio ed il bisogno sono due gran fomiti al vizio. Il primo allontana i comici dallo studio della scienza dell'arte loro, ed il secondo li trascina al mal costume. [...] La comica compagnia drammatica al servizio di S. M. Sarda, cui ho l'onore di far parte, come che nascente, ha saputo col suo rispetto alle leggi, col suo contegno nella società, col suo zelo nell'adempimento de' suoi doveri in teatro, colla costanza di chi la dirige nel togliere all'avidità brama del popolo que' spettacoli, che appagano l'occhio, e offuscano l'intelletto, cattivarsi il favore d'un munificentissimo Sovrano, la stima de' superiori, l'amore del pubblico.

Il mio cuore trabocca di gioia nello scorgere che, in mezzo all'oscurità, in che giace l'arte drammatica in Italia, tratto tratto risplende qualche crepuscolo atto ad illuminarla, e che basta un impulso per riaccender tutto. Possa l'esempio di S. M. Sarda aver tanti imitatori, quanti sono i principi in Italia<sup>71</sup>.

Proprio Francesco Righetti fu ideatore di una proposta educativa elaborata agli albori della Reale Sarda, indice dell'ampiezza degli intenti riformistici che animarono i protagonisti di quell'esperienza: il progetto di una scuola atta a formare le nuove generazioni di attori<sup>72</sup>. Il direttore delegato della compagnia Ludovico Piosasco gli diede, infatti, il compito di redigere un prospetto per la nuova iniziativa, nel 1822: dal documento – tra i punti di maggiore interesse – emerge l'importanza di fornire un'ampia preparazione teatrale e

---

<sup>70</sup> Cfr. Claudio Meldolesi, Ferdinando Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma, Laterza, 1991, pp. 184-189.

<sup>71</sup> Francesco Righetti, *Teatro italiano di Francesco Righetti attore della Compagnia Drammatica al servizio di S.M. il Re di Sardegna*, Torino, Stamperia Alliana e Paravia, 1828, vol. I, pp. XXII-XIV.

<sup>72</sup> Cfr. Marco Chianale, *Il conte Lodovico Piosasco de Feys e la “Reale Sarda”. 1820-1830, appunti da un epistolario inedito*, in «Linea teatrale», 9, I semestre 1988, pp. 20-21.

culturale agli allievi unendo alle lezioni pratiche quelle teoriche; inoltre, vi è l'idea di aprire queste ultime anche al pubblico (ovvero alla cittadinanza), considerato anch'esso un soggetto da educare; per gli allievi alla scuola sarebbe poi seguito un apprendistato nella Reale Sarda. Il progetto non si concretizzò per ragioni economiche, ma la sua stessa ideazione è un chiaro sintomo di quella completezza di intenti riformistici che animò le origini della compagnia, rendendola un progetto culturale e teatrale di ampio respiro.

La riforma dell'arte drammatica comunque si attuò almeno in parte, stando alle testimonianze, sia nelle istanze ideali dalle quali ebbe origine la Compagnia Reale Sarda sia nelle modalità di lavoro, all'insegna della disciplina, del rigore, della moralità, come ricorda Ernesto Rossi nelle sue memorie:

Io non dico che quelli attori e quelle attrici fossero tanti santi e madonne. Non era un convento né di frati né di monache: lo scherzo... il frizzo, la burletta c'era, ma non si diceva pane al pane. A casa propria, forse chi sa, qualcheduno avrà realizzato i sogni di Sant'Antonio, e avrà dato sfogo alle tentazioni: ma in pubblico? Baciamani e riverenze, e tutte quelle signore erano... signore rispettabilissime. [...] Mi piacque subito quel rigore e quella disciplina<sup>73</sup>.

Ancora Ernesto Rossi, nei suoi *Quarant'anni di vita artistica*, rievoca l'abilità di Gaetano Bazzi, primo capocomico della Reale Sarda, mettendo in luce alcune sue rare e preziose qualità: l'accorta scelta del repertorio, «l'adeguata distribuzione delle parti e la direzione dell'*ensemble* con maestria, diligenza e sapere non comuni»<sup>74</sup>; le prove erano un impegno che tutti dovevano rispettare: si doveva essere presenti ed arrivare in perfetto orario. Giuseppe Cauda, nel descrivere a posteriori il lavoro della compagnia e di Bazzi capocomico, si sofferma in modo particolare sul repertorio, la cui stessa composizione voleva essere un messaggio culturale di novità:

Egli voleva che nel suo repertorio il pubblico trovasse una specie di indicazione vivente dei progressi e delle modificazioni dello spirito e del sentimento drammatico dei tempi presenti, non senza il piccante contrapposto dei migliori modelli del teatro dell'età anteriore alla presente<sup>75</sup>.

---

<sup>73</sup> Ernesto Rossi, *Quarant'anni di vita artistica*, Firenze, Niccolai, 1887, vol. I, p. 61.

<sup>74</sup> *Ivi*, vol. I, p. 59.

<sup>75</sup> Giuseppe Cauda, *A velario aperto e chiuso. Figure – Tipi – Impressioni – Confronti – Aneddoti – Indiscretezze – Liette promesse*, Chieri, Premiata Officina Grafica Gaspare Astesano, 1920, p. 28.

Le norme e i criteri risalenti al capocomicato di Bazzi si mantengono vivi anche con le successive direzioni, come quella di Giovanni Borghi, che è di fatto a capo della compagnia quando, nel 1852, vi entra il giovane Rossi:

Non si faceva conversazione durante la prova fra le quinte o in fondo al palcoscenico, né si teneva il cappello in testa e la bacchetta in mano, e... il sigaro in bocca, come si pratica oggidì nelle compagnie italiane, non escluse le così dette primarie, quelle della riforma; nè si mancava di rispetto alle signore [...]. Si provava e non si sbrodolava la parte, perché nessuno voleva fare ad altri quello che non voleva che fosse fatto a lui<sup>76</sup>.

L'importanza del momento della prova, l'affiatamento e la collaborazione all'interno dell'*ensemble*, il rigore etico nei confronti del mestiere, la moralità dichiarata nella vita privata degli attori costituiscono gli elementi basilari del modo di intendere e di fare teatro che trova forma nella stabile torinese.

Proclamarsi “figli” ed eredi della Compagnia Reale Sarda, come Adelaide Ristori fa costantemente, implica la condivisione di un aspetto fondamentale della poetica teatrale e culturale dell'*ensemble*: significa, infatti, portare avanti quell'arduo e coraggioso percorso di riabilitazione della figura dell'artista drammatico, di rivalutazione della sua dignità culturale e professionale, iniziato già alla fine del secolo precedente con gli attori della cosiddetta generazione alfieriana «che si è distinta per un insieme di ricorrenze difformi dalle consuetudini del mestiere»<sup>77</sup>, continuato poi con l'esperienza delle stabili in età napoleonica e culminato nella fondazione della Compagnia Reale Sarda quale concreto frutto delle istanze riformatrici che agitavano il mondo teatrale italiano sin dalla fine del Settecento. In questo arco temporale, l'attore vive la sua trasformazione da comico errante, mediocre e miserabile, «gaio, spensierato, burlone e fanfarone»<sup>78</sup> – per usare gli aggettivi di cui si serve la Ristori nel descrivere il tipo classico del comico italiano, e anche il *topos* che lei ritiene superato – ad artista, esponente di un'arte “nuova”. Antonio Morrocchesi può essere considerato il “padre” dei nuovi attori ottocenteschi ed il rappresentante di una rinnovata coscienza teatrale, «la coscienza teatrale d'una indipendenza in contrasto con il depresso mondo comico a cavallo dei due secoli, figlia d'una “scienza”, l'arte dell'attore, rivendicata contro gli ambienti dei

---

<sup>76</sup> Ernesto Rossi, *Quarant'anni di vita artistica*, cit., vol. I, p. 60.

<sup>77</sup> Stefano Geraci, *Destini e retrobotteghe. Teatro Italiano nel primo Ottocento*, cit., p. 117.

<sup>78</sup> AR ms, *Articolo di Adelaide Ristori sui teatri stabili*, 18C, FR, MBA, p. 1. Il manoscritto ha le pagine numerate e i fogli raccolti, trattandosi presumibilmente della copia definitiva di un articolo della Ristori destinato a qualche rivista americana.

teatri dilettanti [...] e il mercato delle ditte comiche»<sup>79</sup>. E il già citato Francesco Righetti, riferendosi ai primi anni della Reale Sarda, e constatando uno stato delle cose che necessita un sostanziale cambiamento, si domanda:

E rimarrà più a lungo nell'abbandono una professione che esige educazione, pratica di mondo, profonde cognizioni, grandezza d'animo e di mente, e tutti i doni più geniali della natura? Non lo posso credere: siamo giunti a quel punto in cui è di mestieri che la crisi scoppi, e questa o rialzerà l'arte drammatica a livello della gloria dell'altre arti tutte, o la trascinerà nella totale rovina<sup>80</sup>.

Questo processo di reazione alla crisi – cominciato come si è detto alla fine del secolo precedente – nella Compagnia Reale Sarda viene portato avanti attraverso il tentativo di inastaurare un nuovo stile di vita “stabile”, da contrapporre al passato; stabilità è sinonimo di continuità nel lavoro, di rigore, di tempo dedicato all'arte, di solidità nei costumi morali. Tutti questi elementi rimandano all'equivalenza teatro-vita che caratterizza in modo pressoché totale il professionismo teatrale dei secoli precedenti al XX: è, infatti, evidente come modificare le condizioni di vita significhi cambiare contemporaneamente quelle del lavoro. Anche se non entro la stabilità (ma, al contrario, con una nuova pratica del viaggio), è proprio questo processo che sarà portato avanti dai Grandi Attori della prima generazione, e in particolare dalla capocomico Adelaide Ristori che attraverso la negazione della miseria del mestiere attorale, il tentativo di mutamento delle condizioni professionali vigenti e l'affermazione, continua e instancabile, dell'importanza culturale del teatro, riuscirà a farsi continuatrice dei primi movimenti riformatori:

Questa [Adelaide Ristori], la cui vita intima fu modello di modestia, di affetto, di onestà, parlò dalle scene un tale linguaggio di sincerità nobile ed austera da commuovere alla gioia e al pianto il cuore più indurito; fu nei momenti più burrascosi della patria nostra gagliardamente italiana; e come tale, in un'epoca di grandi sentimenti e di nobili ideali, bandì alle moltitudini il verbo di un'arte sana e dignitosa<sup>81</sup>.

---

<sup>79</sup> Stefano Geraci, *Destini e retrobotteghe. Teatro Italiano nel primo Ottocento*, cit., p. 115.

<sup>80</sup> Francesco Righetti, *Teatro italiano di Francesco Righetti attore della Compagnia Drammatica al servizio di S.M. il Re di Sardegna*, cit., vol. I, pp. XIV-XVI.

<sup>81</sup> Tommaso Salvini, *Ricordi, aneddoti, impressioni*, cit., p. 76.

Nella fusione armonica di teatro e vita e nella creazione di un'immagine nuova ed eticamente nobile della figura dell'attrice cui Adelaide si dedica nel corso della sua carriera, è possibile intravedere una linea di successione che dagli attori nuovi della generazione alfieriana giunge alla Compagnia Reale Sarda sino alla Grande Attrice Ristori, rappresentata dalla concreta attuazione di una riforma dell'arte drammatica e dalla rivalutazione profonda del mestiere dell'attore, a livello artistico e sociale.

Questa linea di successione che possiamo scorgere è anche storia di allievi e maestri: Antonio Morrocchesi fu maestro alfieriano di Carlotta Marchionni e Carlotta Marchionni, l'«esimia attrice»<sup>82</sup>, sarà l'«eccellente maestra»<sup>83</sup> di Adelaide Ristori. Non a caso, tale rapporto di filiazione ed eredità si compie in nome dell'Astigiano. La drammaturgia alfieriana è per i nuovi attori così come per i Grandi Attori della prima generazione, non soltanto una scelta di repertorio, ma una precisa scelta artistica, culturale e politica, coerente con le citate istanze riformatrici. Se da Morrocchesi sino ad Adelaide Ristori, Alfieri occupa un posto significativo, strategico, nei repertori e nelle carriere dei nuovi attori, l'opera dell'autore piemontese non è da intendersi soltanto come una qualunque altra drammaturgia da portare sulla scena. Essa era infatti l'emblema della riforma che si stava tentando di praticare: una scrittura che, al di là dei singoli testi e dei singoli personaggi, invocava la necessità di una ricreazione dell'esperienza scenica, un valore nuovo della cultura teatrale. Recitare Alfieri significa dunque farsi portavoci dal palcoscenico di una profonda istanza rivoluzionaria che riguarda il teatro stesso e la società, la nazione che di lì a poco si andrà costruendo. Ed ecco, dunque, che si può rinvenire un ulteriore elemento caratterizzante le linee di successione che si sta cercando di disegnare: l'istanza libertaria, politica e sociale del teatro. E all'insegna di quest'ultima non si può certo dimenticare un'ulteriore figura da inserire in questa «artistica e ideale parentela» fra attori: Gustavo Modena, che la Ristori così evocherà molti anni dopo:

Che spauracchio non era per l'occhiuta polizia, il celebre tragico Gustavo Modena. Egli non recitava soltanto, combatteva dal palcoscenico delle vere battaglie contro chi ci opponeva e ci divideva: gli eroi delle tragedie dell'Alfieri divenivano così persone viventi della nostra epoca, animati dalle stesse nostre passioni che il poeta aveva michelangiolescamente scolpiti nei duri suoi versi. Si stabiliva così una corrente di simpatia fra l'attore e il pubblico, al quale nulla sfuggiva dell'arte somma dell'interprete e del creatore<sup>84</sup>.

---

<sup>82</sup> RSA, p. 7.

<sup>83</sup> *Ibidem*.

<sup>84</sup> AR ms, *Articolo di Adelaide Ristori sui teatri stabili*, cit., p. 3.



Gustavo Modena era un attore che «non recitava soltanto», ci informa Adelaide Ristori, ma che «combatteva dal palcoscenico delle vere battaglie»: battaglie politiche e risorgimentali, ma anche battaglie artistiche e culturali.

Il 14 febbraio 1858, da Genova, un Gustavo Modena ormai maturo scriveva a Giulio Carcano una lettera dai toni amari ma ancora fieri, combattivi, che ci pare ben sintetizzi la portata ideale della sua figura e della sua opera: la sua coscienza chiara, dolorosa, delle condizioni contingenti in cui l'arte è ancora merce e miseria e insieme, nonostante tutto, l'utopia di un teatro d'arte e la necessità di lottare ancora per la sua costruzione:

È una brutta cosa viver troppo a lungo e troppo largo: nei miei cinquantaquattro anni io ho insaccato esperienza per dodici vite d'uomo, e ne ho guadagnato che sono ombroso, incredulo, smagato... che sono cenere insomma, un po' più calda di un resto di vita ma cenere. E questo per venire a dirvi come mi risulti dalle mie somme e sottrarre che l'Arte è una cotal vaga fantasima a cui nulla corrisponde in realtà di fatto, specialmente dopo che i popoli sono disgreggiati dall'abbaco e dalla Pila. Madonna Arte io l'ho per una bella e brava Signora aerea, sfumata, color di bolla da sapone, che passeggia colle sue rispettabili Madonne cugine Giustizia, Verità, Carità, Libertà. [...] Conosco un mestiere di scimiottatore d'uomini sulla scena, il quale corrisponde in atto a quello specchio d'Arte che voi chiamate drammatica [...]. A questo mestiere io domando tuttora – strozzato dall'inopia e latrandone in cuore, – la mia pagnotta quotidiana. Subisco la dura necessità della sua essenza veritiera; ma sto col forcato in guardia dai bagliori e respingo il calice delle delusioni...<sup>85</sup>

Se consideriamo la ricchezza e la complessità degli obiettivi dell'attore, la riforma così esemplarmente rappresentata da Modena è, nell'immediato, una riforma fallita, ma è profondamente significativa (al di là, come è ovvio, della sua straordinaria individuale vicenda artistica) se posta entro quella linea di discendenze e successioni che stiamo tentando di tracciare e in cui la Ristori stessa pare collocarsi, come parte di una storia il cui senso è non solo quello di rivoluzionare il teatro al suo interno, di riacquisire la dignità dell'arte e del mestiere, ma anche, e non secondariamente, «il senso di contribuire ad edificare una società civile, lo spirito di una nazione»<sup>86</sup>. E pare che l'attrice riconosca nel grande patriota e attore un punto di riferimento fondamentale della lotta culturale combattuta dagli artisti drammatici

---

<sup>85</sup> Terenzio Grandi (a cura di), *Epistolario di Gustavo Modena (1827-1861)*, Roma, Vittoriano, 1955, pp. 291-292.

<sup>86</sup> Vito Pandolfi, *Antologia del grande attore*, Bari, Laterza, 1954, p. 9.

nell'Italia risorgimentale e continuata in quella dello Stato unitario. Ciò non vuol dire negare le differenze tra la Ristori e il Modena, certamente diversi sia per ciò che concerne il pensiero politico (futura filo-cavouriana la prima, mazziniano il secondo) sia per le forme messe in atto nella battaglia culturale<sup>87</sup>; significa però non proporre una visione di opposizione tra le due figure, ma individuare per ciò che riguarda la più giovane Adelaide il riconoscimento dell'importanza e dell'influenza di Modena dal punto di vista ideale e culturale; significa anche far emergere una tensione che possiamo definire civile nella giovinezza dell'attrice, coerentemente con il momento storico, come primo seme della valenza educativa della sua arte.

Le istanze risorgimentali, patriottiche e libertarie, accanto a quelle più strettamente "teatrali", caratterizzano quindi gli anni della formazione e della giovinezza di Adelaide Ristori (lei che, nata nel 1822, al momento culminante dei moti risorgimentali, nel 1848, ha ventisei anni). Il legame con la realtà storico-politica del suo tempo permane nell'impegno didattico ed educativo del teatro della maturità, che affonda le sue radici negli anni giovanili della formazione e fiorisce all'interno del percorso di una donna che costruisce la propria identità pubblica anche in funzione di un'Italia in via di unificazione, autoproclamandosi bandiera artistica nazionale e rendendosi ambasciatrice culturale<sup>88</sup>.

---

<sup>87</sup> Da riconsiderare è proprio la relazione Modena-Ristori, tentando una ricomposizione dell'ormai tradizionale antagonismo con cui sia l'aneddotica sia la storia del teatro hanno considerato le due figure di attori. A tal proposito Claudio Meldolesi nell'introduzione alla sua monografia su Gustavo Modena pone in evidenza le differenze tra le parabole artistiche dei due attori, ma contemporaneamente mette in luce il loro essere entrambi punti di riferimento per il teatro del tempo, possibili capiscuola, possibili "lenti di ingrandimento" attraverso cui interpretare la storia degli attori del secondo Ottocento italiano: «Vi sono due modi per considerare l'epoca del grande attore italiano. L'analisi può prendere avvio da Modena, oppure dalla Ristori, da Salvini, da Morelli o da Rossi. Considerando Modena come il caposcuola, il giudizio su quell'epoca sarà: una grande avventura culturale non solo sul piano dello stile, ma sul piano del significato del teatro. Considerando tali la Ristori e gli altri il giudizio sarà: una straordinaria fioritura "artistica". Modena costruì un teatro antagonista rispetto alla società del suo tempo. La Ristori vide il teatro come un ornamento dei sentimenti correnti. Se guardassimo l'epoca del grande attore dal punto di vista della Ristori, se considerassimo la Ristori il vero artefice della riforma, Modena apparirebbe come un esaltato. Modena invece credè un'epoca sul palcoscenico, ma i contenuti del suo teatro morirono con lui poiché egli fu uno sconfitto» (Claudio Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, Roma, Bulzoni, 1971, pp. 13-14). Esiste a nostro avviso la possibilità di non operare una scelta definitiva tra i due sguardi proposti. E partendo da Adelaide Ristori crediamo sia possibile, recuperando il significato e il ruolo dell'esperienza e del magistero modeniano per l'attrice cividalese, riconsiderare il teatro dell'Ottocento nella duplice lettura proposta da Meldolesi ma non in un'ottica di opposizione: quello di una grande avventura culturale e insieme di una straordinaria fioritura artistica, a cui i due attori contribuirono congiuntamente.

<sup>88</sup> La relazione fra Adelaide Ristori e il processo risorgimentale – su cui per ragioni di vastità della materia non ci siamo soffermati – costituisce un aspetto certamente interessante della storia italiana ottocentesca e utile ad illuminare ulteriormente la figura dell'attrice. L'epistolario privato conferma chiaramente e "racconta" l'interesse e la viva partecipazione di Adelaide alla politica della penisola: dalla speranza riposta nella spedizione garibaldina e nel re di Sardegna, all'espressione del desiderio di indipendenza, alla continua richiesta di informazioni sull'andamento della guerra negli anni a cavallo del 1860. Dalla corrispondenza dei medesimi anni, inoltre, emerge una relazione costante tra l'amministrazione della Compagnia Drammatica Italiana, l'*entourage* che ruota intorno alla Ristori ed il Comitato Italiano (si discute di raccolte fondi, serate di beneficenza per la causa italiana). Nell'archivio Ristori, inoltre, sono presenti moltissime lettere di o per Panfilo Ballanti e il

Il processo collettivo di cui l'attrice si sente parte, la comune lotta teatrale, politica e sociale, si lega anche alla sua esperienza nella Reale Sarda, ad entrambi i periodi in cui si trova a recitare nell'*ensemble* e ai compagni incontrati:

Oh! Come volentieri m'indugerei a parlare di quei giorni, di quei giorni che ricordano la mia giovinezza, le lotte sostenute da tutti per l'arte e per l'Italia! Oh come vorrei vedervi, riuniti, intorno a me, cari compagni, da Carlotta Marchionni, mia venerata maestra, a Carolina Internari, a Ernesto Rossi, a Tommaso Salvini per ricordare i mille aneddoti gloriosi e commoventi, della nostra vita di artisti, e, lasciatemi dire, di patrioti<sup>89</sup>.

Nella Compagnia Reale Sarda, per concludere da dove siamo partiti, Adelaide rintraccia la sua stessa appartenenza ad un processo che riguarda tutto il XIX secolo, entro una parabola che, iniziata a fine Settecento, proseguirà anche oltre, fino ai primordi del Novecento e che è contraddistinta da una costante tensione riformatrice nelle storie dei Grandi Attori, come scrive assai efficacemente Vito Pandolfi:

Anche se divisi nell'atteggiamento, distanti talora nei propositi, Gustavo Modena e Tommaso Salvini, Adelaide Ristori ed Elonora Duse, Ernesto Rossi e Giacinta Pezzana (che furono legati gli uni agli altri da sdegni o burrascose amicizie), sono nel teatro moderno l'insegnamento e l'emblema spirituale del compito dell'attore nella vita pubblica, delle possibilità fin'allora inesplorate della sua arte dinanzi ai misteri dell'esistenza e ai baluardi della realtà. Danno all'attore la misura, fin'allora mai allargata così, dei suoi poteri e dei suoi compiti, dell'umanità di quanto da essi è compiuto sulla scena, e di come sia necessario alla vita quotidiana degli uomini, in quanto simbolo ed esempio perenne di comunicazione, di penetrazione, di amore comprensivo di una creatura per un'altra, per le altre<sup>90</sup>.

---

Comitato Italiano (in cui si discorre, soprattutto, della ricerca di finanziamenti e delle richieste di arruolamento); tra le altre, vi è una lettera di Cristina Trivulzio di Belgioioso che si rivolge al Comitato Italiano per avere indicazioni sull'aiuto monetario e sulla richiesta del foglio di via quale garanzia di protezione per un giovane – non ha ancora compiuto diciotto anni – che desidera arruolarsi con Garibaldi: cfr. Cristina Trivulzio di Belgioioso al Comitato Italiano, 9 giugno 1859, FR, MBA. Recentemente sulla relazione fra Adelaide Ristori e il Risorgimento italiano sono state pubblicate da Teresa Viziano alcuni interventi e raccolte di lettere, in occasione di mostre per i centocinquanta anni dell'Unità italiana: cfr. Teresa Viziano, *Adelaide Ristori, Giuseppe Garibaldi e la spedizione dei Mille*, Genova, Palazzo Ducale Fondazione per la cultura - Museo Biblioteca dell'Attore, 2010; Teresa Viziano, *Adelaide Ristori, una vita per l'Arte, per la Famiglia e per la Patria in Protagoniste dimenticate: le donne nel Risorgimento piemontese*, (2 aprile 2011 – 26 giugno 2011, Castello di Miradolo – San Secondo di Pinerolo), Daniela Piazza Editore, 2011, pp. 72-79; Teresa Viziano, *Evviva Adelaide Ristori, Evviva l'Italia, Evviva Verdi*, San Miniato, La Conchiglia di Santiago, 2010.

<sup>89</sup> AR ms, *Articolo di Adelaide Ristori sui teatri stabili*, cit., pp. 3-4.

<sup>90</sup> Vito Pandolfi, *Antologia del grande attore*, cit., p. 24.

La fioritura artistica, etica e culturale così descritta da Pandolfi si attuerà in modo paradigmatico nella storia artistica di Adelaide Ristori, che da un'esperienza giovanile intrisa di valori ideali risorgimentali si dovrà però poi confrontare con il sostanziale fallimento delle riforme proposte dalle generazioni teatrali precedenti e si troverà ad assistere all'indebolimento delle speranze patriottiche:

La libertà finalmente conquistata, il gusto più raffinato del pubblico, la cultura più largamente diffusa prepararono un ambiente più favorevole allo sviluppo nazionale del nostro teatro ed al miglioramento delle condizioni morali degli artisti stessi. Malgrado ciò la vita teatrale si svolse stentata e fiacca<sup>91</sup>.

Nella seconda metà dell'Ottocento, con un contesto teatrale in cui arduo è imporre il mutamento e con una situazione politica e sociale in profonda transizione si confronterà – e a queste si adegnerà – Adelaide Ristori per costruire il suo teatro.

### 1.2.1. «Cognizioni, regole»<sup>92</sup> nell'educazione di un'artista drammatica

Nelle pagine dei *Ricordi* riferite all'esperienza di giovane attrice della Compagnia Reale Sarda, Adelaide Ristori descrive gli insegnamenti ricevuti, enumera quelle che ritiene essere le regole basilari della pratica attorica, la cui acquisizione fa dichiaratamente risalire a questo periodo. I medesimi elementi si ritrovano anche in altri scritti dell'attrice sull'arte e dunque sono certamente significativi, poiché rappresentano la base non solo della sua formazione ma di tutta la sua pratica teatrale.

Come si deduce dalle pagine delle memorie dedicate all'educazione ricevuta, ad essere fondamentali sono la distinzione fra «le passioni comiche e drammatiche»<sup>93</sup>, la rappresentazione delle passioni definite «transitorie»<sup>94</sup>, l'importanza fondamentale di «intelligenza artistica»<sup>95</sup> e cultura; a ciò si aggiungono la naturalezza nel «saper camminare sopra un palcoscenico»<sup>96</sup>, l'affinamento della dizione e di una maniera del porgere «corretta e

---

<sup>91</sup> AR ms, *Articolo di Adelaide Ristori sui teatri stabili*, cit., p. 4.

<sup>92</sup> RSA, p. 7.

<sup>93</sup> *Ibidem.*

<sup>94</sup> *Ibidem.*

<sup>95</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>96</sup> *Ibidem.*

naturale»<sup>97</sup>, l'utilizzo delle altre arti («la musica, la pittura, la scultura»<sup>98</sup>) quali strumenti utili alla drammatica, la cura nella costruzione della rappresentazione del personaggio, l'elaborazione di uno stile recitativo personale e originale e, infine, soprattutto, l'importanza dello studio e della dedizione alla ricerca artistica:

Trascorsi così la mia giovinezza; mai scemò in me l'amore allo studio, anzi col progredire degli anni, venni completando la mia educazione. Che la natura mi aveva chiamata all'arte lo sentivo dal febbrile desiderio che mi predominava di vedere, di studiare tutto ciò che man mano mi si parava innanzi nelle mie peregrinazioni d'artista<sup>99</sup>.

La necessità e l'importanza dello studio costituiscono la base sulla quale poggiano la pratica della marchesa e il modello ideale d'attore cui Adelaide tende: un "artigiano" dedito ad un'arte specifica, la drammatica, che va studiata, appresa con coscienza e praticata con consapevolezza; il padroneggiare e amare l'arte drammatica è considerato dalla Ristori l'unico mezzo possibile per raggiungere un risultato esteticamente pregevole e culturalmente degno poiché «con studio indefesso, [...] sudando sangue, si può riuscire ad esser qualcosa [...]. Ingegno e volontà basteranno per condurre a meta un pittore, un poeta, ma non un attore»<sup>100</sup>.

Quella dell'artista drammatico – sostiene sempre Adelaide – non è un'arte improvvisata né una pratica esclusivamente istintiva e superficialmente istrionessa, non è mero intrattenimento, è studio, cultura, visione del mondo e dell'uomo, è ricerca instancabile, a cui la Ristori si dedica per tutta la sua carriera:

La scena, l'arte sua non le erano campo bastante alle investigazioni della mente. Ella studiava tutto quello che capitava sott'occhio nelle sue peregrinazioni in Italia e in tal guisa riuscì ad acquistare una cultura superiore a quella delle attrici in genere, cultura che le facilitò lo studio delle difficili parti cui si accinse in seguito, assicurandole sempre maggiori trionfi<sup>101</sup>.

---

<sup>97</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>98</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>99</sup> *Ibidem*.

<sup>100</sup> AR ms, *Sull'arte mia*, cit.

<sup>101</sup> Emma Perodi, *Adelaide Ristori marchesa Capranica del Grillo. Ricordi e aneddoti della sua vita*, Palermo, Salvatore Biondo, [s.d.], p. 14.

Il ruolo fondamentale dello studio nella formazione dell'attore è una costante del dibattito ottocentesco sull'arte recitativa e, quindi, della relativa letteratura teorica e manualistica: Antonio Morrocchesi, punto di riferimento per tutti gli attori e i pedagoghi successivi, nel *Discorso Preliminare alle Lezioni di declamazione e d'arte teatrale* sottolinea l'importanza dello studio e dell'apprendimento, delineando l'immagine di un attore a cui il genio e la pratica priva di raziocinio non sono sufficienti per superare la mediocrità ed innalzarsi verso l'arte; Enrico Luigi Franceschi si augura che l'attore italiano ambisca ad una «giusta e ben meritata gloria»<sup>102</sup>, dimostrando così la propria «innocenza» rispetto alle accuse «d'ignoranza e di venalità»<sup>103</sup>; Alamanno Morelli nelle sue *Note sull'arte drammatica rappresentativa* scrive che «lo studio è per l'attore di prima necessità: non si comprende l'uomo, nè si può riprodurlo sulla scena senza la scorta della filosofia»<sup>104</sup>; e, infine, come ulteriore esempio di tali posizioni, Tommaso Salvini afferma che «per giungere a qualche cosa nell'arte, necessita un'applicazione assidua, uno studio indefesso, una continua osservazione; e dopo..., o prima di tuttociò, una naturale attitudine»<sup>105</sup>. Il più ampio dibattito sull'arte drammatica è caratterizzato quindi da un sostanziale accordo circa la rilevanza dello studio per la formazione e la pratica attoriale e, a tal proposito, le diverse posizioni degli autori – siano essi teorici, insegnanti o attori – si fanno reciprocamente eco. In accordo si trova anche Adelaide Ristori che, inoltre, rappresenta, con la sua poetica e la sua prassi scenica, il riuscito e riconosciuto “prodotto” di questo modello attorico, impostosi nella prima metà dell'Ottocento e valido per tutto il secolo<sup>106</sup>.

L'importanza dello studio dell'arte per la Grande Attrice, la perseveranza nella ricerca e nell'approfondimento, sono elementi ricordati ed elogiati da tutti i commentatori del tempo: Angelo Gattinelli scrive nel 1856 su «Il Vessillo della Libertà»:

---

<sup>102</sup> Enrico Luigi Franceschi, *Studi teorico pratici sull'arte di recitare e di declamare nelle sue corrispondenze coll'oratoria, colla drammatica e con la musica*, cit., p. 38.

<sup>103</sup> *Ibidem*. Così Enrico Luigi Franceschi conclude il discorso letto il 10 maggio 1846 al momento della sua presentazione come insegnante all'Accademia dei Filodrammatici di Milano: «Sorgano dunque dal seno sempre fecondo dell'itala terra gl'ingegni a rivendicare la gloria del nostro teatro, e gli autori, e gli attori scambievolmente si diano consiglio ed aiuto. Allora l'arte brillerà dell'antico splendore, nè gl'italiani attori avran più la taccia che adesso, o giusta, o no, lor vien data, d'ignoranza e di venalità. S'infiammino di nobile desio, e a giusta e ben meritata gloria ambiscano, non ai vani applausi della moltitudine con falsi e strani modi strappati». *Ibidem*.

<sup>104</sup> Alamanno Morelli, *Note sull'arte drammatica rappresentativa*, Milano, Gnocchi, 1862, p. 79.

<sup>105</sup> Tommaso Salvini, *Ricordi, aneddoti ed impressioni*, cit., p. 104.

<sup>106</sup> A riprova di ciò, Luigi Rasi, che può essere considerato il più significativo autore di manuali sull'arte drammatica di fine secolo, dedica «alla nostra grande trinità artistica» (ovvero Ristori, Rossi e Salvini) *L'arte del comico* perché essi, tendendo alla perfezione, «vedon l'errore, e perseveran nello studio all'intento di cancellarlo; e vi riescono, e ogni frase, ogni parola ha per essi un valore; ed entrano nelle più profonde latèbre dell'anima del loro personaggio». Luigi Rasi, *L'arte del comico*, Milano, Paganini, 1890, p. 192.

Io Artista Drammatico che osservo minutamente i passi progressivi e retrogradi dell'Arte, dirò con franchezza che Adelaide Ristori non deve ad alcuno quello che è. Lo deve al suo genio, lo deve allo studio, lo deve alla ferrea sua volontà di voler esser grande<sup>107</sup>.

Analogamente il recensore di «La Fama del 1862» riconosce la Ristori come un'attrice, certamente dotata per natura, ma soprattutto dedita con abnegazione allo studio dell'arte drammatica, condizione fondamentale per raggiungere il compimento dell'equilibrio scenico artistico:

Comechè privilegiata da natura, certo egli è che uno studio indefesso in sè e fuori da sè stessa portò la signora Ristori a quel singolare equilibrio di eccellenza in tutte le doti<sup>108</sup>.

Adelaide Ristori è un'attrice che ha «caldamente studiato»<sup>109</sup>: uno studio continuo e instancabile, sia pratico sia teorico, caratterizza un percorso all'insegna del persistente miglioramento e dell'auto-perfezionamento, avente come fine ultimo e ben definito l'arte. Perché, infatti, l'attore sia elevato al rango di artista drammatico, perché questi due termini possano essere utilizzati come sinonimi, secondo Adelaide Ristori è necessario, soprattutto, lo studio. Esso affina le doti che la natura ha donato all'attore, rende più sicure e consapevoli le tecniche apprese sul palcoscenico, permette una elaborazione della parte più approfondita e originale, garantisce la sicurezza scenica e quella intellettuale per ciò che concerne la rappresentazione e la comunicazione con il pubblico.

Dal punto di vista teorico e culturale, l'attore, secondo la marchesa, deve conoscere non solo la letteratura, drammatica e non, ma anche le altre arti, e in particolare «la musica, la pittura, la scultura»<sup>110</sup>. Le arti figurative, le cui opere Adelaide osserva e contempla nelle «gallerie di quadri e di sculture»<sup>111</sup> delle città in cui approda per recitare, saranno per tutta la sua carriera un fondamentale strumento di riflessione ed ispirazione per la creazione dei suoi personaggi: l'attrice trae l'idea per gesti, *tableaux*, costumi dalle sculture e dalle pitture, e da esse deduce anche gli elementi per la rappresentazione del bello artistico, fondamento imprescindibile della sua arte e della sua poetica. Non è, a questo proposito, da dimenticare

---

<sup>107</sup> Angelo Gattinelli, *Adelaide Ristori*, in «Il Vessillo della Libertà», 21 gennaio 1856, vol. 3, FR, MBA.

<sup>108</sup> [Pietro] Cominazzi, *Appendice. Adelaide Ristori al Teatro Carcano. Gli attori Pezzana e Ciotti*, in «La Fama del 1862», 9 dicembre 1862, vol. 19, FR, MBA.

<sup>109</sup> *La Ristori. Cenni critici biografici*, cit., p. 9.

<sup>110</sup> RSA, p. 13.

<sup>111</sup> *Ivi*, p. 11.

l'importanza che per tutta la cultura neoclassica e romantica assume la statuaria, in relazione non solo all'elaborazione estetica ma anche come mondo semantico da cui attingere metafore per descrivere l'arte attorica: se da Schlegel e Goethe deriva l'idea della scultura come forma vivente, «la statuaria entra, insieme alla discussione sul primato greco e sul valore esemplare o degenerato delle copie e dei presunti originali, come un insieme di costruzioni mentali, di atteggiamenti, di sguardi, di spettacoli»<sup>112</sup>. Gli attori sono considerati quali statue viventi capaci di comporre il disequilibrio tra forma armonica della rappresentazione e contenuto disarmonico del personaggio lacerato dalle passioni e per sua natura in conflitto. L'immagine della statua vivente sembra rappresentare una sorta di conciliazione dell'ideale neoclassico e di quello romantico per ciò che concerne l'arte attorica: spesso Adelaide Ristori sarà definita una creatura plastica e marmorea, che però soffre e brucia delle passioni incarnate e interpretate sulla scena. «È una statua antica, ma di un marmo che arde e soffre»<sup>113</sup>, scrive Théophile Gautier, che ancora, altrove, per descrivere la Medea della Ristori<sup>114</sup> afferma:

Vi siete senza dubbio fermati al Museo del Louvre o agli Studi di Napoli, davanti a quei magnifici vasi etruschi dove si profilano, su uno sfondo nero, quelle splendide figure tratteggiate da un pennello audace e leggero, che, nella loro primitiva ingenuità, prefigurano già tutta la purezza dell'arte greca: ecco, la Ristori, per un prodigio inconcepibile, sembra essersi distaccata da una di queste anfore. [...] Mai scultore ha trovato atteggiamenti più belli, gesti più nobili. Se le statue greche potessero piegare la testa, inginocchiarsi, tendere le braccia, non assumerebbero pose diverse, e per l'artista è un piacere intenso e raro vedere la raziocinante carne imitare così il marmo<sup>115</sup>.

Le opere pittoriche e scultoree assumono quindi una duplice importanza: significativamente utilizzate per descrivere l'attrice cividalese, esse sono anche strumento per

---

<sup>112</sup> Stefano Geraci, *Destini e retrobotteghe. Teatro Italiano nel primo Ottocento*, cit., p. 97

<sup>113</sup> «C'est une statue antique, mais d'un marbre qui brûle et qui souffre». Théophile Gautier, *Revue dramatique*, in «Le Moniteur», 4 giugno 1855 in RSA, p. 331. L'articolo è pubblicato nell'appendice intitolata *Articoli critici, giudizi e poesie su Adelaide Ristori*, alle pp. 330-332.

<sup>114</sup> Si riferisce alla *Medea* di Ernest Legouvé a cui l'autore assiste a Parigi nel 1856.

<sup>115</sup> «Vous vous êtes arête sans doute au Musée du Louvre ou aux Studj de Naples, devant ces magnifiques vases étrusques où se profilent, sur un fond noir, ces belles figures tracées d'un pinceau hardi et léger, qui, dans leur naïveté primitive, présagent déjà toute la pureté de l'art grec: eh, bien, Mme. Ristori, par un prodige inconceivable, a tout à fait l'air de s'être détachée d'une de ces amphores. [...] Jamais sculpteur n'a trouvé de plus belles attitudes, de plus nobles gestes. Si les statues grecques pouvaient pencher la tête, s'agenouiller, étendre les bras, elles ne prendraient pas d'autres poses, et c'est pour l'artiste un vif et rare plaisir que de voir la chair intelligente imiter ainsi le marbre». Théophile Gautier, *Théâtre-Italien: Médée, tragédie en trois actes et en vers, de M. E. Legouvé, traduction italienne de M. Montanelli*, in «Le Moniteur Universel», 14 aprile 1856, vol. 4, FR, MBA.



la costruzione della sua arte, supporto a plasmare la forma e ad arricchire l'esperienza e la conoscenza del bello, fonti di suggestione a cui Adelaide ricorre sin dalla giovinezza.

Accanto alle arti figurative si è citata anche la musica, indicata dalla Ristori tra le "materie" da studiare nella formazione drammatica. Il canto e la musica sono complementi dell'educazione alla vocalità e al ritmo per ciò che concerne l'arte recitativa e strumenti utili alla composizione dello spettacolo, all'allestimento da parte del direttore o capocomico. Un discorso specifico meriterebbe l'analisi dell'influenza del melodramma sull'arte dei Grandi Attori: a metà dell'Ottocento, come scrive Roberto Alonge, di fatto in Italia «non esiste il teatro di prosa, ma piuttosto quasi esclusivamente, il teatro in musica, l'opera lirica»<sup>116</sup>. Questa si trasforma, nel corso del secolo, da rito mondano, sociale ed edonistico dell'*élite* aristocratica in «scuola di sentimenti, [...] laboratorio di modelli di comportamento»<sup>117</sup>, riempiendo così il vuoto determinato soprattutto dall'assenza di una drammaturgia nazionale e dalle difficoltose e povere condizioni in cui versa il teatro di prosa. Tale trasformazione si attua in modo particolare grazie all'opera di Giuseppe Verdi, che la Ristori con grande apprezzamento definisce «Genio Creatore di divine armonie resosi immortale toccando tutte le corde della cetra umana»<sup>118</sup>. Sicuramente l'attrice è stata spettatrice di melodrammi e ne ha subito, come gli altri Grandi Attori, l'influenza<sup>119</sup>. E sappiamo, per certo, come emerge da questo ricordo di Pier Ambrogio Curti, che conosceva e cantava le arie di Bellini e Donizetti:

Spesso [...] l'udiva esilararsi cantando con una dolce vocina di soprano vellutata, arie e melodie delle opere di Bellini, o Donizetti; e con una tale giustezza da non credere ch'ella cantasse ad orecchio; talvolta pure accompagnandosi col pianoforte che suonava, senza averlo mai studiato<sup>120</sup>.

L'amore per la musica e la pratica musicale caratterizzano la vita di Adelaide sin dalla fanciullezza, quando la bambina si esercitava nel canto accompagnandosi con il pianoforte o con la chitarra, che aveva studiato da autodidatta e quando anzi – secondo Emma Perodi – la futura interprete della scena pare prediligesse la musica rispetto all'arte drammatica:

---

<sup>116</sup> Roberto Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Roma, Laterza, 1988, p. 3.

<sup>117</sup> *Ivi*, p. 4.

<sup>118</sup> AR ms, *Pensieri su l'arte e diversi con firma di Adelaide Ristori*, fasc. 27C, FR, MBA.

<sup>119</sup> Cfr. Roberto Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, cit., pp. 31-33. Per ciò che riguarda la "direzione contraria", ovvero l'influenza che il teatro di prosa ha esercitato sul melodramma e in particolare sul lavoro di Giuseppe Verdi, cfr. Gerardo Guccini, *La drammaturgia dell'attore nella sintesi di Giuseppe Verdi*, in «Teatro e Storia», IV, 7, ottobre 1989, pp. 245-282.

<sup>120</sup> Pier Ambrogio Curti, *Adelaide Ristori*, cit., p. 13.

In quel tempo [a dieci anni] ella non aveva nessuna preferenza per l'arte drammatica, era innamorata invece della musica e quando suo padre, che era un 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 esigea 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!". La nonna faceva terminar lo sfogo con uno scappellotto e la conduceva in camera a studiare<sup>121</sup>.

Per ciò che ancora riguarda le conoscenze teoriche, l'attrice sottolinea l'importanza dell'acquisizione di una ricca e ampia cultura generale necessaria «per dare all'artista la coscienza della giustezza de' suoi studi per formare dei giusti criteri sul sentimento dell'arte» e per facilitare «la vera penetrazione del tipo che si deve riprodurre»<sup>122</sup>. La cultura, afferma Adelaide Ristori, congiuntamente ad una «ben temprata intelligenza artistica»<sup>123</sup>, è utile affinché l'attore sviluppi una propria estetica, sia in grado di approfondire e nutrire la figura drammatica che si trova ad interpretare ricorrendo a materiali esterni al testo capaci di arricchire la sua concezione del personaggio, ampliare l'immaginazione in rapporto al contesto storico o stimolare l'emotività per analogia con le vicende che si andranno ad impersonare:

Il mito di Grecia, le tradizioni degli Argonauti, le rivelazioni di Svetonio, la storia di Paolo Diacono, le narrative di Guicciardini, le elegie di Dante, le cronache del regno di Elisabetta contengono più ricchi precetti per l'artista che non il consiglio o il ricordo della movenza, del gesto, del vestito di un altro attore, foss'egli pure un Demarini, un Modena, un Talma, un Kean, foss'egli qualsiasi attore il più rinomato di qualunque teatro.

Ecco il vero ed unico segreto che ha portato la Ristori a quell'altezza, cui nessun'altra attrice è giunta: ma dove potrà pur giungere se, oltre alle rare doti naturali onde fu largamente provvista la Ristori, si congiunga quello indefesso studio che fa di sotto al peplo, al ricamo, al saio scomparire affatto

---

<sup>121</sup> Emma Perodi, *Adelaide Ristori marchesa Capranica del Grillo. Ricordi e aneddoti della sua vita*, cit., p. 12.

<sup>122</sup> AR ms, b) *Parte seconda* in AR ms, N. 2 *Articoli di Adelaide Ristori. a) Precetti, b) Parte seconda*, fasc. 14C, FR, MBA.

<sup>123</sup> RSA, p. 8.

la attrice, per iscoprirvi, come dentro ai bassirilievi, di Canova e di Thorwaldsen, una donna che si chiami e sia veramente quella intesa dallo storico e dal poeta<sup>124</sup>.

Dal punto di vista della pratica del mestiere, nello scritto della marchesa *Mie teorie e precetti sull'arte drammatica*, le norme fondamentali per la formazione dell'artista drammatico sono molto simili a quelle enumerate in riferimento all'educazione ricevuta negli anni della Compagnia Reale Sarda: esse consistono nell'«insegnamento della corretta dizione; del portamento nel camminare; nell'atteggiarsi; l'efficacia e la misura del gesto; insinuargli di studiare il bello nelle movenze del suo gesto e fuggire dall'esagerato e ricercato che spesso si usa per eccitare l'applauso del pubblico»<sup>125</sup>.

Adelaide Ristori parla sempre dell'importanza della credibilità e della fluidità dei movimenti, unitamente alla sicurezza dell'agire e del porgere necessari all'attore per essere padrone della scena. La misura è uno dei coefficienti fondamentali per l'artista drammatico, che, senza lasciarsi andare a facili effetti, deve saper raggiungere il giusto equilibrio fra i mezzi espressivi utilizzati nella rappresentazione. Nulla deve essere solo accennato, tutto ciò che si fa sul palcoscenico deve essere costruito, pensato, studiato. Nessun «menomo gesto»<sup>126</sup> o «menomo concetto»<sup>127</sup> devono essere trascurati. Ciò significa che la sicurezza del movimento deve accompagnarsi, entro un equilibrio organico, a quella verbale: l'attore è consapevole di ogni parola che pronuncia, la sua voce deve essere versatile e viva, la sua dizione fluida e corretta, perché essa «è il pennello dell'attore, senza di esso non potrà mai dar colore alla sua parte»<sup>128</sup>. Si vedrà poi come tutti questi elementi tecnici si comporranno nella pratica e nello stile della maturità artistica della Ristori.

Nello stesso intervento Adelaide asserisce ancora: «Fra gli erudimenti non si manchi d'inculcargli lo studio coscienzioso del cuore umano»<sup>129</sup>. La marchesa indica nelle memorie, come primo elemento della sua educazione artistica negli anni giovanili della Reale Sarda, di aver imparato a «ben distinguere e delineare le passioni comiche e drammatiche»<sup>130</sup>. Si tratta del centro dell'arte dell'attrice e l'esibizione del succedersi di stati emotivi diversi e distinti, all'interno anche di un medesimo spettacolo, è tratto riconosciuto della prassi della marchesa:

---

<sup>124</sup> [Vincenzo] Prinziavalli, *Adelaide Ristori*, in «L'Eptacordo», 23 febbraio 1857, vol. 5, FR, MBA.

<sup>125</sup> AR, *Mie teorie e precetti sull'arte drammatica*, cit., p. 124.

<sup>126</sup> RSA, p. 15.

<sup>127</sup> *Ibidem*.

<sup>128</sup> AR, *Mie teorie e precetti sull'arte drammatica*, cit., p. 119.

<sup>129</sup> *Ivi*, p. 124.

<sup>130</sup> RSA, p. 7.

La Ristori [...] nell'arco di due ore, è stata contemporaneamente tenera, terribile, calma, appassionata, innamorata, gelosa, minacciosa, disperata<sup>131</sup>.

Si tratta di una capacità che conduce ad un altro punto importante della sua educazione attoriale. L'attrice nei *Ricordi* afferma, infatti, di aver imparato negli anni della formazione «a curare le [passioni] transitorie»<sup>132</sup>: esse possono essere considerate uno strumento essenziale, una premessa fondamentale per gestire dal punto di vista recitativo i conflitti estremi che agitano le creature drammatiche che andranno a comporre il repertorio della marchesa. Le passioni cosiddette transitorie, infatti, servono a «meglio fondere i contrasti fra loro»<sup>133</sup> e sono per questo definite uno «studio capitale, difficile, minuzioso, talvolta tedioso, ma della massima importanza e necessità»<sup>134</sup>. Esse risultano fondamentali all'arte dell'attrice perché rappresentano il mezzo attraverso il quale è possibile rappresentare lo scorrere di sentimenti in conflitto tra loro, il transitare da una passione all'altra, spesso opposta, nell'animo del medesimo personaggio senza incorrere nei rischi, tanto sapientemente rifuggiti da Adelaide (e “pericolosi” soprattutto per le parti tragiche) di artificiosità, innaturalità, dismisura, convenzionalità.

Infine, secondo la Ristori, la tecnica congiuntamente allo studio e alla cultura sono indispensabili affinché l'attore sappia imporsi «al pubblico come individualità originale ed artistica»<sup>135</sup>, rifuggendo la «sterile imitazione»<sup>136</sup>: infatti «il vero artista dice, come il Marchese [...] di Schiller “Non voglio divenir lo scalpello allor che farmi l'Artefice m'è dato...”»<sup>137</sup>.

## 1.2.2. Maestre d'arte e attrici: il rapporto con la generazione precedente

Noi italiani, alla gratitudine che dobbiamo all'eletta, che ispirava al giovinetto Silvio la *Francesca da Rimini*, aggiungiamo quest'altra, che ella per bontà di cuore fu madre, per egregie virtù educatrice, per grande ingegno

---

<sup>131</sup> «Mme Ristori [...] dans l'espace des deux heures, a été à la fois tendre, terrible, calme, ardente, amoureuse, jalouse, menaçante, désespérée». Alexandre Dumas, *Médée*, in «Le Mosquetaire», [aprile 1856], vol. 4, FR, MBA. Il ritaglio stampa è senza data ma va fatto risalire all'aprile 1856, quando la Ristori debutta con *Medea* di Ernest Legouvé.

<sup>132</sup> RSA, p. 7.

<sup>133</sup> *Ivi*, pp. 7-8.

<sup>134</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>135</sup> *Ibidem*.

<sup>136</sup> *Ibidem*.

<sup>137</sup> AR ms, *Sull'arte mia*, cit.

maestra d'Adelaide Ristori... La giovinetta si aveva allora quindici anni... Oh! Chi può dire qual fuoco nella sua anima potente d'affetti dovesse destare quella voce, quello sguardo, quel gesto della Carlotta, interprete delle grandi passioni? Chi sa dire le emozioni del cuore d'un genio, che è rivelato a se stesso dalla potenza d'un altro genio?... Oh! Allora una voce, una voce grida: "Sorgi, o creatura eletta, sorgi e cammina"; e Adelaide Ristori sorse colla coscienza della sua grandezza<sup>138</sup>.

Carlotta Marchionni è primattrice della Compagnia Reale Sarda al momento della scrittura di Adelaide nel 1837. Sin da giovanissima eletta a interprete ideale dagli autori del cosiddetto primo romanticismo, è considerata dalla stessa Ristori la sua «eccellente maestra»<sup>139</sup> e come tale ricordata dai commentatori del tempo:

Si disse già che la natura ed il Perugino avessero formato Raffaello: aggiungeremo senza tema di errare: la natura e la Marchionni formarono la Ristori<sup>140</sup>.

Gli elementi più rilevanti, ai fini del nostro discorso, riguardanti Carlotta Marchionni sono, sinteticamente, la costruzione della sua immagine femminile<sup>141</sup> e la sua natura di interprete: per entrambi gli aspetti, infatti, Adelaide considera Carlotta sua maestra.

Conducendo una vita privata che si caratterizza in totale opposizione a quella che si pensava essere – ed, in parte, era – la vita delle attrici, la prima donna della Reale Sarda si propone come incarnazione di un nuovo modello femminile di teatrante e artista:

---

<sup>138</sup> *Biografia. Adelaide Ristori*, in «Il Diavoletto», 7 febbraio 1856, vol. 3, FR, MBA.

<sup>139</sup> RSA, p. 7.

<sup>140</sup> [Vincenzo] Prinziavalli, *Adelaide Ristori*, in «L'Eptacordo», 23 febbraio 1857, cit.

<sup>141</sup> Cfr. Giovanna Ciotti Cavalletto, *Attrici e società nell'Ottocento italiano*, Milano, Mursia, 1978 (nel capitolo dedicato all'attrice alle pp. 28-37); Stefano Geraci, *Destini e retrobotteghe. Teatro Italiano nel primo Ottocento*, cit. (soprattutto il saggio *Carlotta Marchionni in effigie. Carlotta Marchionni e il dramma romantico* alle pp. 118-237). Si può verosimilmente affermare che questi autori propongono due interpretazioni diverse, e in qualche modo opposte, sulla costruzione ad opera di Carlotta Marchionni di un'immagine di donna e attrice nuova, dai trasparenti e saldi principi morali, lontana dai clichés della vita teatrale, rigorosa nella pratica artistica e attenta all'aspetto etico dei contenuti della comunicazione teatrale. Se Geraci, infatti, ne sottolinea la novità, la rottura rispetto al passato, finalizzata alla creazione di una maggiore libertà artistica, affermando che «di fatto la Marchionni inaugura il distacco dal vecchio paradigma e l'ingresso in quello dell'attrice moderna» (Stefano Geraci, *Destini e retrobotteghe. Teatro Italiano nel primo Ottocento*, cit., p. 209), la Ciotti Cavalletto offre invece un'interpretazione all'insegna del conformismo nell'«adeguamento a un ferreo schema di moralità e perbenismo» (Giovanna Ciotti Cavalletto, *Attrici e società nell'Ottocento italiano*, cit., p. 28). Ci pare di poter propendere per la prima tra le interpretazioni date, individuando in Carlotta Marchionni la capostipite delle Grandi Attrici ottocentesche, fautrice delle condizioni che consentono una rivalutazione della figura dell'attrice sia come artista sia come donna.

Chi rese potentemente l'amore incestuoso di Mirra, l'adultero di Francesca, il casto della Vestale Giunia, non poteva avere gelidi nè il cuore, nè i sensi. E quando si rifletta che la verginità di Carlotta Marchionni non fu una maschera astuta per gabellare irresponsabilmente non dirò la scostumatezza ma nemmeno le facili mondanità della vita del teatro, ma fu invece una castità immacolata e tersa, non appannata mai neppure dal soffio della maldicenza che, fra le quinte, è vipereo<sup>142</sup>.

Ad emergere sembra essere la scelta consapevole e precisa della donna di teatro a presentarsi come modello totalmente opposto ed estremo rispetto allo stereotipo vigente e questo trova un interessante risvolto artistico in un lavoro interpretativo incentrato sul contrasto tra l'individualità e la vita privata dell'attrice e quelle del personaggio: una scissione, una distanza, che sarà riproposta dalla sua allieva Ristori, affascinata da creature drammatiche eticamente ed emotivamente lontane da sé.

Per quello che concerne l'arte della Marchionni, essa è stata ricostruita solo per frammenti e non ci è quindi possibile riferirci ad un ritratto completo dell'artista. Certamente però, dagli studi effettuati e dalle fonti, si possono dedurre alcuni tratti professionali ed artistici per descrivere, almeno in termini generali, gli insegnamenti e l'influenza della Marchionni sulla sua allieva.

Un primo elemento da mettere in luce riguarda l'atteggiamento tipico della Ristori di serietà e rigore nei confronti del mestiere, di dedizione e di instancabile studio: esso doveva essere connaturato alla personalità di Adelaide, come si evince dai ricordi riguardanti la sua fanciullezza, ma probabilmente viene ulteriormente stimolato dall'esempio della più matura Carlotta.

Al centro dell'arte della Marchionni c'è l'espressione del sentimento, la cui potenza è tale da generare una profonda empatia con lo spettatore che si sente trascinato nella vicenda del personaggio interpretato sulla scena: questo avviene grazie alla sua abilità nel «maneggio delle passioni»<sup>143</sup>, come afferma Ludovico Di Breme, e come emerge da questo ritratto di Giuseppe Cauda, che per l'elogio del decoro e della capacità di totale mimesi con il personaggio ricorda numerose descrizioni di futuri spettatori della Ristori:

Nessuno più della Marchionni ha mai sentito con tanta squisitezza l'effetto d'una reticenza, il fascino dello sguardo, l'eloquenza d'un gesto, la potenza

---

<sup>142</sup> Giovanni Costetti, *La Compagnia Reale Sarda e il teatro italiano dal 1821 al 1855*, Milano, Max Kantorowicz Editore, 1893, p. 38.

<sup>143</sup> Citato in Stefano Geraci, *Destini e retrobotteghe. Teatro Italiano nel primo Ottocento*, cit., p. 201.

di un accento, nessuno più di lei ha mai saputo indovinare quelle infinite screziate che informano una passione, che rappresentano un carattere, che vestono un'idea. Ma ciò per cui venne tant'alto sopra le attrici de' giorni suoi, è la nobiltà del contegno, del linguaggio, del costume, della persona; quindi la dignità della scena ritrasse della dignità della storia, e chi vide la Marchionni vestirsi dei delirii della Francesca, dei furori di Medea, degli sdegni di Elisabetta, non vide in essa l'attrice, ma la Signora di Rimini, la Principessa di Colco, la Regina d'Inghilterra<sup>144</sup>.

Lo stile recitativo della Marchionni – non a caso amata e apprezzata da Madame de Staël<sup>145</sup> – sembra caratterizzarsi per i contrasti, i conflitti. Infatti, illustri spettatori del tempo – come Stendhal, oltre agli amici Silvio Pellico e al già ricordato Ludovico Di Breme<sup>146</sup> – la descrivono servendosi di interessanti ossimori: la contemporaneità nelle espressioni ingenuie e terribili, la sensazione di vecchiezza sopra il volto giovane, e ancora il dualismo tra «l'ardore dell'attrice e la castità della donna»<sup>147</sup>, come scrive Giovanni Costetti:

Carlotta Marchionni, la estatica di Verona, la immancabile alle Messe meridiane della Consolata o di San Filippo, che prima di uscir sulla scena ogni sera si faceva senza ostentazione, né sotterfugio, il suo bravo segno di croce, rappresentò alla perfezione Donna Giulia [protagonista della commedia *La Lusinghiera* di Nota] e le sue spinte civetterie, come già aveva reso le fiamme incestuose di Mirra<sup>148</sup>.

Attrice versatile, come sarà Adelaide Ristori, Carlotta Marchionni doveva essere dotata di un'«anima forte»<sup>149</sup> e una «vigorosa fantasia»<sup>150</sup>, tali da far pensare, come sostiene Costetti, che «si piacesse del contrasto fra la severità del costume che s'era imposta, e le sfrenate amoroze passioni che doveva rappresentare»<sup>151</sup>. Francesco Righetti, nel suo *Teatro Italiano*, la ricorda come la più grande attrice contemporanea<sup>152</sup>; in particolare evidenza, sia

---

<sup>144</sup> Giuseppe Cauda, *A velario aperto e chiuso. Figure – Tipi – Impressioni – Confronti – Aneddoti – Indiscretezze – Liete promesse*, cit., p. 14.

<sup>145</sup> Cfr. Giovanni Costetti, *La Compagnia Reale Sarda e il teatro italiano dal 1821 al 1855*, cit., p. 40.

<sup>146</sup> Cfr. Pietro Crivellaro, *Carlotta Marchionni, prima attrice della Compagnia Reale Sarda in Protagoniste dimenticate: le donne nel Risorgimento piemontese*, cit., pp. 68-70; Stefano Geraci, *Destini e retrobotteghe. Teatro Italiano nel primo Ottocento*, cit., pp. 196-209.

<sup>147</sup> Giovanni Costetti, *La Compagnia Reale Sarda e il teatro italiano dal 1821 al 1855*, cit., p. 39.

<sup>148</sup> *Ivi*, p. 41.

<sup>149</sup> *Ivi*, p. 38.

<sup>150</sup> *Ibidem*.

<sup>151</sup> *Ibidem*.

<sup>152</sup> Righetti scrive che «la nostra Marchionni ha dei difetti: e chi non ne ha? Ma dove ella è grande, è più grande di tutte». Francesco Righetti, *Teatro italiano di Francesco Righetti attore della Compagnia Drammatica al servizio di S.M. il Re di Sardegna*, cit., vol. II, pp. 148-149.

per le parti tragiche sia per quelle comiche, la «felicità sorprendente nelle transizioni, e nel passaggio d'un affetto all'altro»<sup>153</sup>.

Ad affiorare è dunque il continuo e consapevole gioco dei contrasti, sia all'interno delle sue creazioni sceniche, sia tra la sfera professionale e quella privata, in una dimensione che vuole proporre una nuova fusione fra teatro e vita: questo pare l'aspetto più interessante ed innovativo della figura di Carlotta Marchionni quale "madre" delle moderne attrici ottocentesche.

Dal punto di vista pratico, se la Marchionni è ricordata come grande interprete del cuore umano, sicuramente da lei derivano alla Ristori alcune delle tecniche utilizzate per rappresentare il personaggio e per accogliere su di sé le passioni della scena. Inoltre, «La Gazzetta Ufficiale di Venezia», nel febbraio 1856, riporta il discorso pronunciato dal professor Paravia per la celebrazione della Marchionni e della Ristori quali interpreti alfieriane per eccellenza. Oltre ad elogiarle forse in parte acriticamente, data l'occasione ufficiale, egli sottolinea un aspetto che risulta interessante: il confronto con il testo drammatico come "battaglia", una sfida nella resa sincera delle passioni, un incontro che è stimolo verso l'amplificazione delle potenzialità espressive, che pare accomunare entrambe le artiste:

[Le due attrici] entra[no] in somma in una specie di lotta con lo scrittore drammatico, chi meglio sappia rendere, ciascuno col suo stromento, il linguaggio della passione, ch'è quanto dire il linguaggio della verità e della natura<sup>154</sup>.

Enumerati questi elementi, purtroppo quali siano state nello specifico le tecniche derivanti ad Adelaide dal magistero dell'esperta Carlotta e tese ad unire autenticità emotiva e rappresentazione delle passioni, ci pare ora sostanzialmente impossibile da definire. Presumibilmente non si tratta però di un caso se, nelle memorie, la Ristori cita tra i primi fra gli insegnamenti ricevuti nella Reale Sarda quello della rappresentazione della transitorietà tra le passioni del personaggio, la naturalezza quale impressione di verità nell'uso dei mezzi espressivi e la via per la ricomposizione di conflitti apparentemente inconciliabili. Insieme a questo, altro apprendimento che l'attrice cividalese collega direttamente alla lezione della Marchionni è quello della distinzione e delineazione delle passioni comiche e drammatiche<sup>155</sup>.

---

<sup>153</sup> *Ivi*, vol. II, p. 144.

<sup>154</sup> *La Ristori all'Università di Torino*, in «Gazzetta Ufficiale di Venezia», 18 febbraio 1856, vol. 3, FR, MBA.

<sup>155</sup> Cfr. RSA, p. 7.



Carlotta può essere considerata maestra della Ristori soprattutto per ciò che riguarda la commedia e il dramma:

La tragedia poi non era il campo su cui più [Carlotta Marchionni] si elevasse<sup>156</sup>.

Divenuta dunque pari a tutte le celebrità di cui ella era stata l'allieva, vale a dire, della Marchionni, della Bettini e della Robotti, la Ristori recitava con una incontestabile superiorità le parti nel dramma e nella commedia<sup>157</sup>.

Il rapporto tra maestra e allieva – che Geraci definisce come «ricorrenza» all'interno della «tradizione delle “maestre d'arte” che accudiscono e si fanno mallevadrici delle crisi e dei momenti d'incertezza delle più giovani»<sup>158</sup> – nel caso Marchionni-Ristori perdura anche nel momento in cui Carlotta si è ritirata dalle scene ed Adelaide ha dato avvio alla sua brillante carriera. La corrispondenza privata della marchesa è testimonianza della continuità della relazione epistolare e del reciproco affetto tra le due donne: Adelaide chiede talvolta consigli alla maestra di un tempo e la informa del suo lavoro, inviandole recensioni e copioni (come si evince dalle risposte della Marchionni conservate nel Fondo Ristori):

Ti ringrazio della tua affettuosa lettera; già sapevo da tuo cognato che l'anno venturo avrei avuta la consolazione d'averti fra noi a rallegrare il nostro teatro: tu certo non hai più d'uopo di consigli [in] rapporto all'arte, ma la tua modestia te li fa chiedere, ed io ove credessi opportuno (per l'affetto che a te mi lega) non mancherei certo di dartene. Rapporto al vestiario che cerchi, ti dirò che conservo ancora qualche cosa, ma che ha bisogno d'essere veduto da te; per esempio l'abito di Gismonda di velluto rosso rinnovato perché mi occorre; l'abito verde, e giallo della Pia, anche quello accomodato per la stessa circostanza; quello della Mirra, uno per i *Baccanali di Roma*; un altro romano [...]. Nella *Rosmunda*, un abito in coda di raso bianco ricamato in oro, un manto di velluto verde all'imperiale, il vestito dell'Agnese e molte altre cose, ma ripeto sono tutte da vedersi [...]<sup>159</sup>.

---

<sup>156</sup> Angelo Gattinelli, *Adelaide Ristori*, in «Il Vessillo della Libertà», 21 gennaio 1856, cit.

<sup>157</sup> *La Ristori. Cenni critici biografici*, cit., p. 10. Per ciò che riguarda Amalia Bettini e Antonietta Robotti, ad esse non può essere assegnato il ruolo di maestre della Ristori; avendo però recitato con lei, più giovane e con meno esperienza, possono però essere considerate come termini di paragone, punti di osservazione dell'attrice in formazione; inoltre anche loro, come lei, subirono certamente l'influenza dell'esempio e del magistero di Carlotta Marchionni.

<sup>158</sup> Stefano Geraci, *Destini e retrobotteghe. Teatro Italiano nel primo Ottocento*, cit., p. 235.

<sup>159</sup> Carlotta Marchionni ad Adelaide Ristori, Torino 19 giugno 1852, FR, MBA. La lettera viene inviata alla Ristori a Perugia.

Cara Adelaide

Ti ringrazio della tragedia, *Camma*, che ho letto con vero piacere: fortunato l'autore che seppe immaginare sì bella situazione volendo te per interprete. Desidero che mi parli del successo, giacché qui fin ora non ne abbiamo nuova<sup>160</sup>.

Carlotta dunque segue da lontano i successi dell'ormai affermata allieva, con orgoglio e partecipazione:

Mia cara Adelaide

Ho ricevuto due giornali che mi assicuravano dell'esito clamoroso della *Fedra*. Questo è veramente il più bello dei tuoi trionfi! Godine cara che dopo i palpiti, le incertezze, e l'immenso studio, ti dev'essere ben dolce il riposo fra meritata corona. [...] Sono così belli i dettagli di ciò che hai fatto, che m'invogliano sempre più di rivederti e sentirti in questa produzione da te creata, e dalla Europa intera appaludita<sup>161</sup>.

Lascia ch'io nuovamente mi congratuli per gli strepitosi tuoi trionfi, e specialmente per questo ultimo che ti attrae l'ammirazione di tutti, e ti raddoppia la mia: brava Adelaide! Prosegui ad essere utile all'umanità e ne avrai sempre larga ricompensa da Dio, se non dagli uomini. Appena vedrò l'Internari le farò i tuoi saluti; ora sono in campagna rallegrata da amenissima società la quale senti con gioia italiana la gloria d'una nostra italiana<sup>162</sup>.

Ad essere qui citata dalla Marchionni, è colei che può essere considerata la maestra in arte per ciò che concerne la tragedia: Carolina Internari. La Internari viene invitata a far parte della Compagnia Alberto Nota come madre nobile e prima caratterista ed interpellata dalla Ristori nel 1852, quando (dopo un passato fallimento – a suo dire – in quella parte) decide di interpretare Mirra<sup>163</sup>, dedicandosi con particolare attenzione e studio a questo personaggio, quasi si trattasse consapevolmente di una scelta, di una sfida il cui risultato avrebbe o meno suggellato il suo futuro di grande tragica:

---

<sup>160</sup> Carlotta Marchionni ad Adelaide Ristori, Torino 9 aprile 1859 FR, MBA.

<sup>161</sup> Carlotta Marchionni ad Adelaide Ristori, Torino 24 maggio 1858, FR, MBA. La lettera viene inviata alla Ristori a Parigi.

<sup>162</sup> Carlotta Marchionni ad Adelaide Ristori, Val Pino Torinese 10 ottobre 1855, FR, MBA.

<sup>163</sup> Cfr. RSA, pp. 257-278 per le circostanze della messa in scena di *Mirra* e la descrizione dell'interpretazione del personaggio e della tragedia alfieriana da parte della Ristori. A tal proposito, cfr. Roberto Alonge, *Mirra l'incestuosa. Ovidio Alfieri Ristori Ronconi*, Roma, Carocci, 2005, pp. 109-145.

Ma chi poteva dare ad essa delle lezioni, ad essa che, con pensiero unanime, l'Italia riconosceva già come sua prima attrice? Qual maestro, quale artista sarebbe stato abbastanza sicuro di sè medesimo, abbastanza illuminato, abbastanza importante per rivelare a simile allieva i segreti della declamazione classica, e per insegnarle come debba parlare, come debba atteggiarsi e vestire Elettra, Antigone o Virginia? Viveva allora una vecchia attrice che era stata in intime relazioni con parecchi degli uomini più eminenti nella letteratura e nella poesia italiana; condannata, per la disgraziata condizione dell'arte drammatica in Italia, a far parte delle compagnie cui il caso raccoglie, di cui il caso dirige i passi, e che per la maggior parte delle volte disperse per la mala fede dei loro direttori, vanno rinnovandosi ogni anno all'appoggio d'elementi eterogenei. Ella ricompariva qualche volta ancora in quelle parti sovrumane che colpiscono forse meno la folla, ma che la sollevano ben al di sopra della nostra sfera. Il mondo andava a sentirla e l'applaudiva, come si applaudirebbe un astro al suo tramonto o un gran personaggio d'epoca passata, per ammirazione alla sua pristina grandezza e per rispetto alla sua gloria illanguidita, ma ancora risplendente. Questa vecchia artista, questa M.lle George del teatro italiano è Carolina Internari. Ella si fu che consigliò alla Ristori di consacrarsi seriamente alla tragedia, ella che le disse a proposito della *Mirra* e della *Maria Stuarda*: "Tu sarai regina!" come la Marchionni ebbe a dirle per la commedia e per il dramma<sup>164</sup>.

Se, infatti, sin dagli anni della formazione ottime sono considerate le interpretazioni comiche e drammatiche di Adelaide, inizialmente sembra che la giovane non sia predisposta al linguaggio tragico. Così ricorda la stessa Ristori riferendosi ad una impegnativa e giovanile prova tragica, quella della sua prima *Maria Stuarda*:

Pensi il lettore come rimanessi allorchè scorgendolo [il capocomico Mascherpa] gli dissi con vanità infantile: "Spero sarò rimasto contento di me!" ed il buon vecchio, stringendosi le spalle, inarcando le ciglia e facendo un mezzo sorriso d'indulgenza, mi rispose: "Senti, mia cara bambina, tu hai una tendenza marcatissima per la commedia; ma la tragedia... lascia ch'io te lo dica... non è per te, per cui ti consiglio d'abbandonarla completamente". (È ben vero che io ero molto portata per la commedia, ma... credo... che... in seguito abbia cercato di farmi onore anche colla tragedia!) All'udire le parole del capo-comico rimasi di sasso!<sup>165</sup>

---

<sup>164</sup> Pier Ambrogio Curti, *Adelaide Ristori*, cit., pp. 21-22.

<sup>165</sup> RSA, p. 151.

Nonostante questo, ribadisce il Curti, «Carolina Internari, la cugina della Marchionni, e l'attrice che aveva, in più giovane età, goduta fama d'essere la più valente attrice nella tragedia, la persuase»<sup>166</sup> a provarsi nuovamente nel genere tragico. E Adelaide Ristori, nel suo studio artistico dedicato a *Mirra*, conferma:

La nostra illustre prima attrice e mia carissima amica Carolina Internari, che mi portava vero affetto di madre e per la quale l'arte tragica era primo culto, un giorno, parlando di *Mirra*, mi rimproverò acerbamente la mia pusillanimità nel non voler ritentare la prova di rappresentarla; ed alle mie insistenti negative ella mi offriva, se avessi aderito, una festa artistica, brillantissima, che mai avrei neppure potuto immaginare<sup>167</sup>.

La «festa artistica» di cui parla la Ristori si riferisce alla proposta da parte della Internari di affiancarla sostenendo il ruolo della nutrice Euriclea. La Internari sembra, in altri termini, aver svolto una funzione importante soprattutto dal punto di vista dello stimolo, dell'incoraggiamento, avendo agito cioè sulla più giovane Adelaide come esempio a cui tendere, sia per ciò che concerne l'ideale artistico incarnato dall'attrice più anziana, sia per la forza della sua presenza scenica, come confermano le parole della marchesa:

Lo avermi accanto quella vera incarnazione della tragedia, Carolina Internari, mi diede tale impulsiva forza, tale slancio, e la mia anima si sentì così compresa da quel bello incantatore, che pel magnetismo comunicatomi dal concetto di quella donna, il sangue mi bolliva nelle vene, l'immaginazione mi trasportava ed ero tutta investita delle miserande vicende di *Mirra*<sup>168</sup>.

Dinnanzi alle due maestre, un recensore però, in un articolo del 1857, si domanda:

Si conservò poi totalmente fedele alla scuola ond'esci? Entra giammai nell'arena alla scuola contraria? Oggidì ricorda essa più la Marchionni o la Internari?<sup>169</sup>

Si tratta di una domanda assai interessante rispetto al rapporto della Ristori con la tradizione, a cui tentiamo di rispondere. Quello che è soprattutto importante rinvenire, dalle

---

<sup>166</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>167</sup> *Ivi*, p. 260.

<sup>168</sup> *Ivi*, p. 261.

<sup>169</sup> [Vincenzo] Prinziavalli, *Adelaide Ristori*, in «L'Eptacordo», 23 febbraio 1857, cit.

testimonianze a disposizione, sono i tratti di novità e rottura che caratterizzano lo stile della marchesa rispetto a quello della tradizione in auge al momento della sua formazione e della sua affermazione artistica. Tali elementi sono inoltre utili per cominciare ad addentrarci nel cuore della descrizione dell'arte attorica di Adelaide Ristori e iniziare a comporre il suo ritratto d'artista.

Nel 1856 Angelo Gattinelli, anch'egli attore, dunque dotato di uno sguardo competente e attento, scrive:

Io conobbi e sentii recitare a lungo la Marchionni, la Pelzet, l'Internari, la Polvòro. Queste erano quattro rivali contemporanee, ma non valevano certo metà di quel che vale la Ristori. Le morte non mi sentono, le vive mi perdoneranno forse<sup>170</sup>.

Il commentatore innanzitutto dichiara il proprio punto di vista generale sul raffronto a cui si sta accingendo: una netta predilezione per Adelaide Ristori. Da questa prima affermazione ha poi inizio una interessante descrizione delle differenti modalità recitative, tale da far emergere soprattutto le novità che l'attrice marchesa innesta sulla tradizione vigente.

Dal punto di vista vocale Angelo Gattinelli individua una caratteristica comune alle attrici della generazione precedente a quella di Adelaide, ovvero che esse «gridavano a gola tesa nel terzo atto della *Stuarda* [...] [e] declamavano in tono accademico ed oratorio i versi dello Schiller e di Alfieri, perché tale era la scuola d'allora»<sup>171</sup>, mentre la Ristori agisce in opposizione e «parla»<sup>172</sup> i versi ed «emette la voce a tenore della donna che rappresenta»<sup>173</sup>: la voce quindi ha ora un'impostazione meno artificiale («naturali [sono le] inflessioni della voce»<sup>174</sup>), non assume un tono declamatorio né drammaticamente generico, ma è coerente con il pensiero sotteso alle parole dell'autore ed è organica alla natura del personaggio interpretato, alle circostanze in cui si trova e alle passioni che deve esprimere. Così conferma un altro commentatore del tempo:

---

<sup>170</sup> Angelo Gattinelli, *Adelaide Ristori*, in «Il Vessillo della Libertà», 21 gennaio 1856, cit.

<sup>171</sup> *Ibidem*.

<sup>172</sup> *Ibidem*.

<sup>173</sup> *Ibidem*.

<sup>174</sup> Diodati, *La Ristori in Londra*, 10 giugno 1857, vol. 7, FR, MBA. Il ritaglio stampa è senza l'indicazione della testata di provenienza.

La voce stessa, modificata da molteplici inflessioni, seconda la trasformazione, e nessuno ostacolo frappone all'intera illusione dei sensi<sup>175</sup>.

Per ciò che concerne, invece, l'uso del corpo, Gattinelli segnala quello che considera un difetto comune alle attrici della generazione passata, ovvero l'esagerazione fisica, sia nella qualità che nella quantità del movimento e del gesto:

Quelle attrici abusavano di gesti, e di azioni, e di un camminare (che un vecchio capo comico avrebbe definito col titolo: "de' bassi tempi")<sup>176</sup>.

Al contrario dell'abuso di segni fisici e di un generico ed eccessivo muoversi sul palcoscenico, «la Ristori gestisce poco, e cammina naturalmente»<sup>177</sup>: quello di Adelaide è un corpo sulla scena elaborato all'insegna della misura, dell'eleganza e della regalità fisica, della costruzione sintetica e precisa delle forme. A tal proposito lei stessa sottolinea l'importanza di tali qualità nella recitazione:

Difficilissimo studio è pur quello di saper camminare il palcoscenico – entrarne ed uscirne – di sedersi, di atteggiarsi naturalmente – Saper muover bene le braccia con gusto naturale, maestoso, ed ampio nelle rappresentazioni tragiche o drammatiche e parche e semplici nelle famigliari. Se il gesto è ricercato, diviene vizioso, esagerato<sup>178</sup>.

Nell'arte di Adelaide Ristori, a differenza del passato, tutto è dunque misurato. Se prima si faceva anche «pompa [...] di mobilità di fisionomia»<sup>179</sup>, ora è bandita l'esagerazione nelle espressioni del viso. L'attrice marchesa, infatti, «compone il viso a tenor degli affetti che le commuovono il cuore»<sup>180</sup>, senza eccesso di sommaria espressività, nel rispetto della relazione fra fisionomia e sentimento, «colla giusta espressione di cui anima il suo nobile viso, ogni affetto e ciascuna gradazione di questo»<sup>181</sup>; ella «ha la potenza, se così possiamo dire della fisionomia, di quest'alito dello spirito, di questa muta parola dell'animo, di questo

---

<sup>175</sup> [Pietro] Cominazzi, *Appendice. Adelaide Ristori al Teatro Carcano. Gli attori Pezzana e Ciotti*, in «La Fama del 1862», 9 dicembre 1862, cit.

<sup>176</sup> Angelo Gattinelli, *Adelaide Ristori*, in «Il Vessillo della Libertà», 21 gennaio 1856, cit.

<sup>177</sup> *Ibidem*.

<sup>178</sup> AR ms, b) *Parte seconda*, cit.

<sup>179</sup> Angelo Gattinelli, *Adelaide Ristori*, in «Il Vessillo della Libertà», 21 gennaio 1856, cit.

<sup>180</sup> *Ibidem*.

<sup>181</sup> Diodati, *La Ristori in Londra*, 10 giugno 1857, cit.

ideale del volto, di questo incorporeo che emerge dal materiale, di quest'espressione indefinibile di tutti gli umani affetti, di tutte le umane passioni»<sup>182</sup>.

Soffermandoci poi più specificatamente sulle due attrici a cui abbiamo attribuito funzione pedagogica, Angelo Gattinelli delinea un ritratto di Carlotta Marchionni in netta opposizione a quello della sua allieva, interessante dal punto di vista della definizione dello stile e utile all'autore per sottolineare ulteriormente la portata innovativa e riformatrice del linguaggio recitativo di Adelaide Ristori:

La Marchionni piangeva quasi sempre [...]. Era il grande peccato della Marchionni d'aver una nenia abituale nella sua dizione: il giornalismo di quell'epoca nol poteva tacere: e nel Veneto la chiamavano la pianzotta [...]. La Marchionni recitava la *Mirra* e smaniava di far conoscere al secondo atto quanto Alfieri si studia di non palesare che all'ultima scena della tragedia. Non sono queste osservazioni mie, ma di illustri critici di quei tempi. Dirò brevi parole sulla Marchionni. Era attrice d'ingegno, ma serbava tutti i peccati della vecchia scuola. Nella commedia goldoniana annoiava e non divertiva. Nel dramma produceva una monotonia, una nenia continua, in forza di una voce più atta al canto che alla drammatica<sup>183</sup>.

Se da questo commento pare di poter dedurre che la Marchionni era più attenta al "tono generale" dell'opera e del personaggio che non alle differenti circostanze in cui si trova ad agire, la Ristori al contrario «piange quando la situazione drammatica l'esige»<sup>184</sup>: quest'ultima è dunque immersa nelle circostanze date dal testo in ogni singolo momento e ricreate nello spettacolo. La prima anticipa (probabilmente proprio per questa tendenza a dare una coloritura uniforme sul personaggio), mentre la seconda vive l'*hic et nunc* della rappresentazione e della vita scenica della creatura drammatica. A tal proposito anche Francesco Righetti, nella sua opera di descrizione nel capitolo *Stato attuale del teatro italiano per parte degli attori*, riferendosi alla Marchionni, informa di una certa genericità portando l'esempio del prorompere di un «pianto infantile allorchè si vuole rappresentare un carattere ingenuo»<sup>185</sup>; giunge inoltre ad affermare la difficoltà, da parte dell'attrice, a cogliere «la differenza de' caratteri morali dei personaggi posti in scena»<sup>186</sup> che dovrebbe, secondo

---

<sup>182</sup> *Biografia. Adelaide Ristori*, in «Il Diavoletto», 7 febbraio 1856, cit.

<sup>183</sup> Angelo Gattinelli, *Adelaide Ristori*, in «Il Vessillo della Libertà», 21 gennaio 1856, cit.

<sup>184</sup> *Ibidem*.

<sup>185</sup> Francesco Righetti, *Teatro italiano di Francesco Righetti attore della Compagnia Drammatica al servizio di S.M. il Re di Sardegna*, cit., vol. II, p. 138.

<sup>186</sup> *Ivi*, vol. II, p. 140.

l'autore, stabilire «la differenza dei tuoni, e dei gesti d'espressione»<sup>187</sup>. Gattinelli, quale conseguenza di tale vaghezza, critica alla Marchionni una sorta di cantilena noiosa e continua, soprattutto nelle parti tragiche e drammatiche, mentre la Ristori muta in modo coerente e organico al personaggio, oltre che alla circostanza, e dimostra una particolare attenzione al genere del testo drammatico affrontato. Gattinelli potrebbe essere stato spettatore di una Marchionni ormai matura, presumibilmente nella fase successiva al 1835, quando in seguito al dolore per la morte della madre sembra esserci un cambiamento anche dal punto di vista professionale poiché «l'attrice non ritrova più sulla scena l'energia e il mirabile senso dell'equilibrio che un tempo ha contrassegnato la sua recitazione: indulge nelle scene lacrimevoli, spesso il tono è eccessivamente lamentoso, e anche la gestualità, di solito così misurata, ne risente»<sup>188</sup>. Dal punto di vista fisico però anche Francesco Righetti, che pur elogia e apprezza sinceramente l'arte di Carlotta, e che si riferisce al periodo precedente il 1835, afferma la presenza di alcuni difetti nella recitazione dell'attrice, come «il troppo dimenar del capo a destra e a manca, il frequente alzar delle spalle, il soverchio giuocolar colle dita»<sup>189</sup>, a cui vanno aggiunte due abitudini, che possono essere da alcuni considerate vizi ed errori: «l'incrociamiento delle mani al petto, ed il muovere la metà inferiore del braccio tenendo i gomiti serrati al corpo»<sup>190</sup>. Ma l'autore-attore aggiunge di non aver veduto «un atteggiamento più espressivo, più commovente, più insinuante di quello della nostra Marchionni quando è fatto all'uopo»<sup>191</sup>, lasciando scorgere l'idea che quelle modalità recitative da alcuni considerate “sbagliate”, facciano parte della costruzione di un proprio stile personale e di uno stare sul palcoscenico che si caratterizza anche per atteggiamenti ricorrenti, “maniere” scelte per divenire originali, riconoscibili costanti di un peculiare ed individuale stile attorico.

È, quindi, possibile ipotizzare che la versatilità attribuibile sia alla Marchionni che alla Ristori si manifesti in entrambi i casi per ciò che riguarda le scelte di repertorio, la varietà di generi affrontati e di personaggi interpretati; mentre la differenza pare emergere soprattutto nell'assenza nell'arte di Carlotta di significative variazioni emotive coerenti all'andamento drammatico nel corso della rappresentazione e in una sorta di monotonia, soprattutto dal punto di vista vocale, nell'affrontare parti diverse. Probabilmente la maestra, lavorando

---

<sup>187</sup> *Ibidem*.

<sup>188</sup> Antonella Meneghel, *Carlotta Marchionni: un modello d'attrice ottocentesca*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, a.a. 2002-2003, p. 13.

<sup>189</sup> Francesco Righetti, *Teatro italiano di Francesco Righetti attore della Compagnia Drammatica al servizio di S.M. il Re di Sardegna*, cit., vol. II, p. 138.

<sup>190</sup> *Ivi*, vol. II, p. 141.

<sup>191</sup> *Ibidem*.



perlopiù alla delineazione di una “maniera” da affermare sempre come costante cifra personale, pone meno attenzione di ciò che farà la sua allieva alle circostanze drammaturgiche, alla stretta e necessaria dipendenza tra verità psicologica ed eventi drammatici, al tempo presente del teatro che contemporaneamente coinvolge attore e personaggio. Questi ultimi elementi, da ritenersi caratterizzanti dell’arte di Adelaide, possono essere considerati i presagi di un modo nuovo di lavorare dell’attore, di un nuovo realismo. Sono proprio queste epifanie a distinguere l’artista di genio da quello «di sistema»<sup>192</sup> che ancora imita il passato (come Gattinelli definisce la Marchionni): è la capacità di non aderire acriticamente alla tradizione, ma di servirsene per riformare lo stile recitativo e proporre una visione del teatro personale, originale, adatta ai nuovi tempi (come si vedrà anche nel confronto tra Adelaide Ristori e Carolina Internari):

L’arte della Ristori riuscì una rivoluzione contro quella cui la Marchionni fu forse il più strenuo campione, il più splendido esemplare; era un’arte dignitosa, nobile, severa ma piena di affettazioni, di convenzionalismo, di esagerazioni, un’arte un po’ affatturata.

La Ristori si adoperò a ridurla più semplice, più naturale, più vera<sup>193</sup>.

Nonostante questo, dalle recensioni inerenti il periodo della formazione della Ristori emerge un’iniziale acquisizione diretta di alcune modalità e caratteristiche della Marchionni, il tentativo di imitazione dell’allieva nei confronti dell’“insegnante”. Sulle pagine di «Il Pirata», nel 1840, il recensore mette in guardia la giovane e promettente attrice «da certe inflessioni di voce eternamente piagnolose, da certi modi troppo sentimentali e troppo convulsi che sempre non tornano acconci, e che se giovano in alcuni pochi momenti di concitazione drammatica, nuociono in altri e danno un’aria di mestizia alle immagini più indifferenti e alle parole più semplici»<sup>194</sup>. Dunque quello che Adelaide compie è un percorso consapevole che da questo periodo di formazione la conduce a staccarsi dal modello e a definire uno stile originale e un metodo di lavoro personale nell’età della maturità artistica.

Per proporre un parallelo confronto con l’altra maestra, Carolina Internari, partiamo da un’ulteriore annotazione di Gattinelli. L’autore, parlando dell’attrice tragica, si sofferma specificatamente su un solo aspetto, inerente la gestione fisica del corpo nello spazio e, per estensione, la qualità della presenza scenica: «La Internari era un telegrafo, dirò come un

---

<sup>192</sup> Angelo Gattinelli, *Adelaide Ristori*, in «Il Vessillo della Libertà», 21 gennaio 1856, cit.

<sup>193</sup> *Adelaide Ristori*, in «Il Teatro Illustrato», marzo 1881, RRS, BTB.

<sup>194</sup> Citato in Lamberto Sanguinetti, *La compagnia Reale Sarda (1820-1850)*, cit., p. 85.

gazzettiere in voga a Padova prima del '48, trinciava l'aria con le braccia»<sup>195</sup>. Al contrario la Ristori «tiene le braccia o conserte al seno, o in altre attitudini riposate»<sup>196</sup>: questa considerazione conferma ulteriormente l'importanza della misura nel gesto e nell'azione e definisce una presenza scenica ancorata alla terra, figura di sicurezza e dignità, sobrietà ed eleganza, regalità e orgoglio. Tale forma di presenza scenica sarà quella su cui la marchesa lavorerà per tutta la sua carriera e sulla quale costruirà il proprio "essere in scena", punto d'arrivo ma anche "baratro" misterioso per la nostra indagine: una sapiente e "scientifica" miscela di controllo ed esplosioni passionali, mediante la costruzione di una "mappatura" emotiva della vita interiore del personaggio e di una strada che l'attrice percorre con fluidità e coscienza scenica<sup>197</sup>.

Per approfondire il confronto con la Internari è possibile fare riferimento ad un'altra interessante testimonianza: quella di Luigi Alberti, che, dopo aver visto recitare le due attrici insieme nella *Mirra* fa alcune considerazioni su quelle che definisce come due vere e proprie scuole distinte<sup>198</sup>, differenti espressioni di due epoche che l'autore osserva sul medesimo palcoscenico e dunque a diretto confronto l'una con l'altra:

Ora se è vero che ogni epoca rechi con sé, come dicemmo, un modo di essere che la distingue, nessun esempio può a senso nostro meglio rispondere a codesta verità di quello offerto dalle due diverse scuole seguite nell'esercizio pratico dell'arte, dall'Internari e dalla Ristori, la sera in cui si fecero interpreti della *Mirra*<sup>199</sup>.

Prima di soffermarsi sulle descrizioni delle due attrici, va messo in luce un dato semplice ma significativo: le due scuole, le due attrici coesistono sulla scena con le loro grandi differenze perché – coerentemente alle consuetudini del tempo – non vi è un tentativo di fondere l'*ensemble*, costituito da singole individualità che tali quindi rimangono per ciò che concerne lo stile e l'impostazione recitativa. Questo favorisce l'emergere delle diversità, come ben sottolinea Alberti nel delineare le due scuole. Riportiamo subito, una accanto all'altra, le descrizioni delle due attrici:

---

<sup>195</sup> Angelo Gattinelli, *Adelaide Ristori*, in «Il Vessillo della Libertà», 21 gennaio 1856, cit.

<sup>196</sup> *Ibidem*.

<sup>197</sup> Cfr. *infra*, 2.5. «Questa maga di passioni». *L'essere in scena*.

<sup>198</sup> L'articolo di Luigi Alberti, che presumibilmente risale proprio al 1852, anno dell'andata in scena della *Mirra* con la coppia Ristori-Internari, viene in parte ripubblicato il 16 dicembre 1858 sul «Carlo Goldoni».

<sup>199</sup> Luigi Alberti, *Estetica Drammatica. (Le due scuole) Carolina Internari e Adelaide Ristori*, in «Carlo Goldoni», 19 dicembre 1858, vol. 12, FR, MBA.

Guardate la Internari nei suoi atteggiamenti, nelle sue movenze, nel passo stesso, e tutto vi mostrerà in lei la pittura di un'epoca che lungi dall'attingere le proprie ispirazioni dalla semplice imitazione del vero, si affatica inquieta dietro un bello astratto e convenzionale, che è quello ritratto in molte fra le opere d'arte dei primi anni del nostro secolo<sup>200</sup>.

Vedete la Ristori nella *Maria Stuarda*, nella *Pia*, nella *Parisina*, e ditemi se mai le accade sbagliar caratteri, se mai il brutto manierismo, la barocca declamazione prendano il posto del delicato sentimento, della gentile rappresentazione del vero. Un tatto, un sentire sublime, una intuizione superiore ad ogni teoria, ad ogni pratico esercizio, rende la Ristori talmente padrona della parte che assume, da caratterizzare più che colle parole coi moti, colle più tenue sfumature dell'azione, colle mobilità delle sembianze, il personaggio da lei rappresentato<sup>201</sup>.

Anche Alberti individua alcuni difetti di Carolina Internari, che enuncia perlopiù non direttamente ma per opposizione e negazione nel raffronto con la Ristori: seppur nelle differenze e peculiarità individuali, ciò andrebbe ulteriormente ad arricchire e confermare il confronto già delinato a partire dal prezioso articolo di Angelo Gattinelli.

Lo stile della Internari è, secondo Alberti, faticoso, affannato, «astratto e convenzionale»<sup>202</sup>, artificioso; esso è plasmato sull'acquisizione della tradizione accademica in auge basata sull'eccesso nell'impiego di pose e sull'esagerazione espressiva, sul barocchismo vocale e fisico, assai lontano dall'espressione di una bellezza formale capace di evolvere nel corso dello spettacolo grazie ad una fluidità di trasformazione tale da rendere l'impressione del vero passionale e psicologico. Il riferimento di Alberti alla pittura del tempo rimanda al "dialogo" esistente fra le arti figurative e il teatro – cui già si è accennato – e che sembra affermare la consuetudine di uno scambio ed un'influenza reciproca dal punto di vista estetico, ma anche il fatto che il linguaggio delle arti figurative costituisca un riferimento continuo per coloro che tentano di descrivere l'effimera arte degli attori.

Al contrario dello stile della Internari, quello della Ristori è definito, da Alberti, tramite le categorie della semplicità e della sincerità emotiva; forse è più corretto dire – ed è più coerente con quello che emergerà dalla nostra analisi – che dalla descrizione si trae l'immagine di uno stile capace di dare l'impressione di semplicità e verità entro una costruzione della parte minuziosissima, ricca di sfumature e chiaroscuri, delicatamente

---

<sup>200</sup> *Ibidem.*

<sup>201</sup> *Ibidem.*

<sup>202</sup> *Ibidem.*

approfondita dal punto di vista emotivo, di cui l'attrice marchesa, rilassata e sicura in scena, è completamente padrona. Se per ciò che concerne lo stile della Internari pare che le parole-chiave siano convenzionalità e accademismo, per la Ristori esse sono evoluzione interiore ed autenticità emotiva:

Ecco là [dove è Adelaide Ristori] il vero, non altro che il vero dinanzi all'occhio dell'artista che lo ritrae, e che ritraendolo ne cambia a ogni istante quasi direi la espressione a seconda dei palpiti del suo cuore<sup>203</sup>.

Queste parole riecheggiano quelle prima citate di Gattinelli, e quelle di molti altri spettatori e testimoni dell'arte dell'attrice cividalese. Nella capacità di rielaborare dal punto di vista pratico e poetico la tradizione teatrale esistente risiedono la grandezza e la portata rivoluzionaria dell'arte di Adelaide Ristori:

Guardate l'Adelaide Ristori, e vedrete in lei riflessa l'immagine di un'epoca artistica ben diversa, da quella che creò l'Internari. Allora un manierismo quasi direi inevitabile in tutto, e in tutti; ora un naturalismo che talvolta trascende, e che perciò appunto mantiene viva una lotta fra codesti due estremi, lotta, che si fa palese non solo nelle arti, ma nelle credenze, nella politica, nelle lettere, in tutto, e che non può, nè potrà trovar modo a sedarsi fino a che i tempi mutati non varranno a prestarci quella fede dietro cui si affatica indarno la società del secolo XIX<sup>204</sup>.

Adelaide Ristori e Carolina Internari appartengono a due scuole diverse perché sono espressione di epoche differenti: il tempo passa, il presente muta nel giro di non molti anni, e il vero artista non imita il passato, non aderisce alla scuola in cui si è formato, «non segue già solo un sistema d'imitazione artistica»<sup>205</sup>, ma utilizza la «formula già trovata espressa da chi lo precesse, e in cui quasi direi sta racchiuso tutto intero lo spirito dell'epoca che lo vide nascere»<sup>206</sup> come punto di partenza, sostrato e tradizione da cui cogliere gli elementi per andare oltre e innovare, «per gettarsi nell'avvenire»<sup>207</sup>.

---

<sup>203</sup> *Ibidem.*

<sup>204</sup> *Ibidem.*

<sup>205</sup> *Ibidem.*

<sup>206</sup> *Ibidem.*

<sup>207</sup> Angelo Gattinelli, *Adelaide Ristori*, in «Il Vessillo della Libertà», 21 gennaio 1856, cit.

### 1.3. La fusione perfetta tra la donna e l'artista

Sono passati, grazie a Dio, i tempi quando all'istrione Molière erano chiuse le porte dell'Accademia: oggi il suo busto è lì fra quelli dell'Accademia [...]. Son passati ma forse non del tutto, certi retri a cui giunge ancora l'eco di quei tempi, quando il cadavere dell'istrione Molière era trafugato di notte, a lume spento, quando ai poveri comici eran quasi negati i sacramenti, e la sepoltura cristiana. [...] Fortunatamente da quei tempi a noi, la verità si è fatta strada; e la Drammatica è riconosciuta per nobilissima, non solo, ma purché bene eseguita, per la più compiuta e difficile delle arti. La ragione è evidente: sul teatro tutte le Muse s'abbracciano. Alle più recenti accuse ch'essa sia un'arte d'ordine inferiore non credo si debba rispondere altrimenti che con una spallucchiata. [...] Per fare l'arte, occorre innanzitutto l'Artista. Nessun arte è più benefica di questa e più onorevole, se una giovane la faccia per ispirazione e non per altri intenti<sup>208</sup>.

Seguendo ed osservando le linee di successione tra generazioni di artisti è necessario soffermarsi con attenzione su un ulteriore e significativo aspetto, da collocarsi entro il depresso e precario mondo teatrale italiano. Il discredito che, tra Settecento e Ottocento, “accompagna” l'ambiente del teatro riguarda in modo particolare lo statuto sociale degli attori, considerati moralmente ambigui, umanamente vanesi, dediti ad una vita eccessivamente disordinata e per questo «tenuti appartati dalle altre classi sociali»<sup>209</sup>, come scrive la stessa Ristori. Una vera e propria ghettizzazione sociale emerge anche dalle parole del “Meneghino” Moncalvo, capocomico della giovane Adelaide, che a metà del secolo così rievoca il passato:

In giornata gli artisti drammatici (quelli che hanno buona condotta) sono stimati e vanno a braccetto al corso coi primi nobili, nonchè ai pranzi ed ai *soirée*, come si costumava in Francia nel secolo decimosettimo; mentre sul principio del corrente secolo i comici non si azzardavano a frequentare i caffè, erano malveduti dai grandi e dai piccoli, non essendo ammessi in adunanza che colla faccia della plebe, e vi era perfino nel codice l'articolo, che il padre poteva diseredare il figlio (*mimo sequitur*), ed ora i genitori abbracciano e vedono di buon occhio il bravo artista<sup>210</sup>.

---

<sup>208</sup> AR ms, *Sull'arte mia*, cit.

<sup>209</sup> AR ms, *Articolo di Adelaide Ristori sui teatri stabili*, cit., p. 2.

<sup>210</sup> Giuseppe Moncalvo, *Autobiografia del vecchio artista Giuseppe Moncalvo con alcuni cenni drammatici, sue osservazioni e testamento*, cit., pp. 38-39.

Tale dispregio coinvolge in modo particolare le attrici, ritenute molto spesso alla stregua delle prostitute, la cui vita pubblica al di fuori delle mura domestiche è sinonimo di immoralità; molteplici sono i vizi attribuiti alle teatranti, considerate donne libertine, dissolute, frivole, di facili costumi. Nonostante questo, la storia del teatro in Italia – e non solo – è costellata di figure femminili artisticamente significative, ammirate sui palcoscenici dal pubblico e dalle *élites* culturali. A crearsi è quindi una sorta di sfasatura fra la visione dell'attrice artista e la visione dell'attrice donna, che fatica a colmarsi anche quando, nella prima metà del XIX secolo, l'artista drammatico inizia ad essere rivalutato ed accettato nel nuovo universo borghese, quando ormai «l'esercizio dell'arte drammatica è divenuta una professione liberale, stimata ed apprezzata come molte altre, alle quali si dedicano giovani d'ingegno e di larga coltura, cui sorride l'idea di provare le mille emozioni che può dare la vita del palcoscenico»<sup>211</sup>. Una sfasatura che con la Ristori, di fatto, si salda entro un nuovo modello femminile di attrice, che è anche donna di potere, donna di mondo, artista divina, ma contemporaneamente moglie virtuosa, madre premurosa, patriota e aristocratica.

La marchesa lavora minuziosamente alla costruzione di questa sua immagine che coscientemente vuole unire pubblico e privato, l'artista e la donna. Il suo primo punto di riferimento, in questo senso, è – come si è detto – Carlotta Marchionni, attrice capace di proporre un'unione nuova fra vita e teatro, imponendosi come individualità artistica originale (e non genericamente come “un'attrice”) e conducendo (o almeno dichiarando di condurre) una vita ritirata all'insegna del rigore morale e della fede religiosa. La Ristori va oltre, poiché riesce, con successo, a fondere completamente vita pubblica e privata in modo attivo, costituendo un nuovo paradigma femminile, un modello virtuoso e vincente.

L'avventura teatrale di Adelaide – i successi, le *tournées* internazionali, le illustri amicizie e collaborazioni – si compie all'insegna della determinazione, dell'energia e di una vitale devozione nei confronti dell'arte: la marchesa rappresenta così un esempio positivo di donna che sa coniugare il lavoro artistico con quello “manageriale” e che è in grado di gestire brillantemente la vita pubblica e lavorativa senza trascurare quella privata e familiare, caratterizzata dalla vicinanza dell'onnipresente marito Giuliano e dalla cura premurosa dei figli, Giorgio e Bianca<sup>212</sup>. Un'immagine priva di ombre è quella che la Ristori stessa (come avviene soprattutto nelle memorie) costruisce per sé con attenzione e sapienza, mediante una strategia comunicativa di diffusione della propria figura privata mai scissa da quella dell'attrice e capocomico, mediante il ricorso ad innovative e abili tattiche pubblicitarie,

---

<sup>211</sup> AR ms, *Articolo di Adelaide Ristori sui teatri stabili*, cit., p. 1.

<sup>212</sup> Nati rispettivamente nel 1849 e nel 1852.

all'aperto sostegno a cause politiche e sociali attentamente selezionate, ad una rappresentazione sempre coerente di sé e, infine, nella scelta dei testi e dei personaggi che compongono il suo repertorio. Tommaso Salvini, significativamente, così definisce l'amica e collega: «Quello che furono in politica e strategia un Giulio Cesare e un Napoleone Buonaparte, la nostra Ristori lo fu nell'arte drammatica»<sup>213</sup>.

Si tratta, nel complesso, di una vita «formalmente lineare [...], che ha esiti ascensionali sempre a lieto fine»<sup>214</sup>, di una vicenda consapevolmente conformista con il sistema di valori borghesi in auge nel secondo Ottocento, nella quale le difficoltà possono essere superate ricorrendo all'audacia e al sacrificio: una storia biografica vittoriosa, armonica, così luminosa da risultare talvolta abbagliante.

Oltre alla sicura ambizione, al desiderio del successo e alle necessità economiche (non tanto di arricchimento nell'immediato quanto di sopravvivenza della compagnia e di garanzia al futuro dei figli), nella vicenda emblematicamente borghese di un'attrice diventata aristocratica è certamente da mettere in luce, ancora una volta, la convinzione attivamente perseguita del valore artistico del teatro e la dichiarazione della onorabilità morale e culturale della figura dell'attrice, ponendo di fatto le premesse per la vita e la carriera di coloro che verranno dopo di lei.

A tal proposito particolarmente interessante è lo sguardo di un'artista della generazione successiva, diversa e lontana dalla marchesa Capranica del Grillo: insofferente e anticonformista, «con le sue utopie teatrali e le sue debordanti passioni politiche, [...] fedele com'era alle leggi dell'indipendenza personale e professionale»<sup>215</sup>, Giacinta Pezzana «legge la Ristori oltre la Ristori stessa, per quanto ha significato nella storia delle donne di teatro, ma anche per adesione alla sua arte»<sup>216</sup>. La Pezzana che dichiaratamente e fortemente si oppone alla marchesa per stile recitativo, spesso durissima nei giudizi etici sui colleghi<sup>217</sup>, afferma

---

<sup>213</sup> Tommaso Salvini, *Tommaso Salvini ad Adelaide Ristori*, in «L'Arte Drammatica», 1 febbraio 1902, RRS, BTB.

<sup>214</sup> Laura Mariani, *Un'altra Ristori* in Angela Felice (a cura di), *L'attrice marchesa. Verso nuove visioni di Adelaide Ristori*, cit., pp. 115-127, cit. a p. 121.

<sup>215</sup> Laura Mariani, *Il tempo delle attrici. Emancipazionismo e teatro fra Ottocento e Novecento*, Bologna, La Mongolfiera, 1991, p. 28.

<sup>216</sup> Laura Mariani, *Un'altra Ristori*, cit., p. 115.

<sup>217</sup> L'epistolario privato è prova di come la Pezzana esprimesse duramente le proprie opinioni nei confronti degli artisti a lei contemporanei ed avesse una lucida visione morale e sociale dell'arte: in una lettera del 1903 ricorda Tommaso Salvini ed Ernesto Rossi come attori che «recitarono per arricchire» in opposizione a se stessa che aveva «recitato perché l'Arte fu ed è ancora per me l'unica ragione di vivere e di godere» (Laura Mariani, a cura di, *L'attrice del cuore: Giacinta Pezzana attraverso le lettere*, Firenze, Le Lettere, 2005, p. 341); durissima è anche – per fare un ulteriore esempio – nei confronti del connubio artistico fra Eleonora Duse e Gabriele D'Annunzio: «La grande-piccola Duse, ed il grandissimo-piccolissimo Gabriele come hanno saputo fondere l'anima e la cassetta!!! Che due eccelsi profanatori del Tempio! Due grandi Lama dell'arte! Che uno inzacchera

pubblicamente la sua stima verso l'attrice più anziana, ne riconosce la grandezza artistica e, soprattutto, non attacca il suo conformismo. Giacinta non critica mai la luminosa e armonica vita della Grande Attrice, nonostante essa rappresenti l'incarnazione di un modello femminile da rifiutare e superare. Questo silenzio, come spiega efficacemente Laura Mariani, è dettato dal fatto che la Pezzana «capisce il valore della battaglia che la Ristori [...] conduce e vince», comprende che «questa Ristori fa una battaglia per tutte le attrici»<sup>218</sup>.

Anche un'altra grande protagonista del teatro ottocentesco, Eleonora Duse, si sofferma, in due lettere inviate alla ormai anziana marchesa, sul problematico rapporto fra teatro e vita. Non a caso, con evidente acutezza e sensibilità, e soprattutto nella consapevolezza della naturale condivisione di una vita fatta di teatro e nel teatro, la Duse individua nel binomio lavorare-vivere, dunque per equivalenza recitare-vivere, l'elemento costitutivo dell'identità artistica dell'attrice marchesa e l'eredità da raccogliere:

Grazie... Grazie... delle prime buone parole che ricevetti da lei – grazie del coraggio ispiratomi. Grazie per me – e per l'arte – dell'esempio lasciato... grazie per la parte ideale... grazie per l'appoggio morale materiale. [...] Mentre smetto di scriverle – poiché è ora di prova – guardo il ritratto che mi guarda – e mi dice: Lavora...  
Marchesa – non so se sono riuscita – o riuscirò – so però che ho lavorato – e lottato<sup>219</sup>.

Due anni dopo, da Genova il 5 ottobre 1887, al termine della lettura dei *Ricordi*, Eleonora scrive ancora ad Adelaide:

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 impronta di chi ha saputo – lavorare – e vivere.  
La fusione è perfetta lì dentro tra la donna e l'artista<sup>220</sup>.

Adelaide Ristori, figlia d'arte, attrice per sorte, diviene protagonista di un'esperienza artistica che, nella continuità rispetto alle sue origini, è costruita all'insegna di una possibile ed armonica conciliazione fra vita e teatro. Se l'immagine di tale fusione è abilmente

---

l'altro con la propria penna, per renderne il nome mondiale, e trarne più gran profitto! Due begli'ingegni che fingendo il più alto entusiasmo per l'arte, battono moneta!». *Ivi*, p. 344.

<sup>218</sup> Laura Mariani, *Un'altra Ristori*, cit., p. 124.

<sup>219</sup> Lettera di Eleonora Duse ad Adelaide Ristori, Rio de Janeiro 25 agosto 1885, in Mirella Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, Roma, Bulzoni, 2008, p. 430.

<sup>220</sup> Lettera di Eleonora Duse ad Adelaide Ristori, Genova 5 ottobre 1887, in *ivi*, p. 434.



disegnata, con evidenti intenti culturali e sociali, la realtà lascia scorgere contraddizioni che è interessante osservare, come induce a fare Mario Apollonio con le sue vivide parole:

La Ristori segnava l'inizio di un cammino, e in apparenza non rinunciava a nulla. Solo in apparenza: anch'essa viveva dentro la cornice rispettata ma provvisoria del suo paludamento, del suo stile mondano: la poesia le prestava parole ben più ricche; e lei stessa, recitando, si ritrovava al di là del limite segnato<sup>221</sup>.

L'armonia sembra, di quando in quando, abbagliare; la luce permette di intravedere oscurità che a volte esplodono anche sul palcoscenico – tensioni nervose, affaticamenti, irrequietezze – e nel processo di creazione artistica, dalla giovinezza alla maturità, ma che soprattutto si evincono dai documenti privati, nei quali è possibile scorgere, dietro l'indomabile capocomico e primattrice, la donna fragile, impegnata in una costante ed inquieta ricerca, in cui le motivazioni ideali si confondono con quelle materiali:

Ti giuro che sono [...] spossata [...]. Troppe emozioni! Troppe preoccupazioni – non si finisce mai. Ieri sera un trionfo straordinario, emozione piena di gioia... questa mattina [...], messa funebre... pianto... dolore! Così è la vita!<sup>222</sup>

L'energia dell'artista, la determinazione nel raggiungimento di obiettivi sempre più ambiziosi (poiché «l'artista è paragonabile al soldato. L'uno, inebriato dai trionfi, desidera la lotta della scena, l'altro, pieno di gloria acquistata sul campo, non sa rassegnarsi alla pace»<sup>223</sup> scrive la marchesa), l'affermazione del successo artistico ed economico, cui la Ristori sembra giungere senza cedimenti, sono certamente il frutto di una volontà incrollabile, talvolta minata dalla stanchezza causata dalle dure condizioni di lavoro, da una quotidianità instabile ed in perenne movimento, dal desiderio vagheggiato di “riposare” in un “domestico interno” dove poter essere solo madre e moglie.

Senza mai palesare pubblicamente scoraggiamento o atteggiamento di rinuncia, Adelaide non si astiene – né negli anni di attività, né in quelli del ritiro dalle scene – dal criticare duramente il sistema teatrale italiano, che sostanzialmente impone un continuo peregrinare e non supporta in alcun modo la vita del teatro; disapprova la “diseducazione” del

---

<sup>221</sup> Mario Apollonio, *Storia del teatro italiano*, Firenze, Sansoni, 1981, vol. II, pp. 653-654.

<sup>222</sup> Adelaide Ristori a Carlo Balboni, Parigi 22 aprile 1860, FR, MBA.

<sup>223</sup> RSA, p. 135.

pubblico e l'assenza di aiuti da parte dello Stato; valuta le complicate condizioni materiali in cui le compagnie si trovano a lavorare e la difficoltà a garantire guadagni dignitosi senza dover rinunciare alla qualità degli spettacoli. Nonostante le critiche però, nei suoi interventi pubblici, tenta sempre di proporre in modo attivo ed intelligente soluzioni atte a migliorare lo stato del teatro, idee costruttive e giudizi capaci di valorizzare l'arte drammatica del nostro paese, come nel caso della sua posizione rispetto al problema della costruzione di una stabilità teatrale in Italia, problema che lei – protagonista di un intero secolo – aveva vissuto in prima persona facendo parte della Reale Sarda quando ancora poteva definirsi una compagine stabile e costituendo poi una compagnia che del viaggio aveva fatto il “motore” della sua fortuna:

È dunque un sistema misto quello che mi auguro sarà adottato in Italia, un sistema per cui si avrebbero poche compagnie le quali agirebbero in una sola città durante un periodo più o meno lungo per trasformarsi in compagnie mobili nel resto dell'anno.

Non nascondo che seguo con viva simpatia questo movimento nuovo che mi auguro fecondo di bene per il nostro teatro che io amo sempre con un affetto che non diminuisce con gli anni<sup>224</sup>.

Il giudizio così espresso contiene le riflessioni nate dalla sua esperienza personale e inerenti le trasformazioni ed i tentativi di innovazione del teatro italiano di fine secolo, costituendo un esempio di come la Ristori, anche dopo aver abbandonato le scene, continui ad osservare la vita del teatro, ad intervenire quando interpellata, senza abbandonare mai quel ruolo attivo e socialmente rilevante che si era costruita negli anni della sua attività artistica. Auspicare la costituzione di un sistema misto capace di unire stabilità e mobilità significa per la marchesa la creazione di una condizione di lavoro e di vita migliore per gli artisti, che sappia però continuare ad assecondare le abitudini e le richieste di un pubblico diffuso e variegato: si tratta probabilmente del compromesso a cui lei stessa avrebbe desiderato giungere nella gestione della Compagnia Drammatica Italiana, senza però riuscirvi.

Dietro le dichiarazioni di entusiasmo e romantica passione per un'esistenza «trascorsa quasi interamente in continui e lunghi viaggi per far valere l'arte mia in ogni paese»<sup>225</sup>, come Adelaide scrive nell'*incipit* dei *Ricordi*, si nascondono quindi la consapevolezza delle difficoltà e la fatica quotidiana, la stanchezza di colei che, in una lettera privata, nel 1861,

---

<sup>224</sup> AR ms, *Articolo di Adelaide Ristori sui teatri stabili*, cit., pp. 7-8.

<sup>225</sup> RSA, p. XI.

afferma: «Non posso dire [che sarò] eternamente attrice, perché fra due anni, se il patrimonio si compirà andando in America [...] il conto cesserà»<sup>226</sup>. All'apice della carriera, nei primi anni Sessanta, la Ristori lavora ad un progetto futuro – la *tournee* americana – che possa aumentare il «capitale della fortuna dei miei figli»<sup>227</sup> e garantire la copertura di investimenti e spese sostenute, per potersi poi ritirare dalla vita teatrale o perlomeno avere la possibilità di gestire in modo differente i tempi del mestiere. L'aspirazione sembra essere proprio quella di poter scindere, talvolta, la fusione perfetta tra la donna e l'artista:

Mille sono i progetti che attraversano le nostre menti ma dietro quello che mi produrrà l'America, /si pensò/ la mia ritirata dalle scene... poiché potrei benissimo non recitare per sei mesi, recitarne tre, poi riposarmi per due, quindi recitar per uno e nella lingua che più mi piace e che io saprei, ben'inteso. Purtroppo ogni dì più mi convinco che la ricchezza è il mezzo per arrivare a tutto, quando essa ha per compagno, l'intelligenza e l'onoratezza<sup>228</sup>.

Il desiderio di allontanarsi dal teatro – già espresso negli anni immediatamente successivi il matrimonio con Giuliano ma probabilmente, in quel caso, per ragioni legate ai contrasti con la famiglia del marito – emerge con insistenza nelle lettere degli anni Sessanta. Ne è sintomo la presenza continua del tema del viaggio artistico in America nelle lettere all'amico Carlo Balboni, che coincide con il progetto di abbandonare la vita teatrale:

A te spaventa l'idea dell'America? Ed a noi ci solletica molto, poiché senza di essa, per pagare tutti li obblighi assunti, e soddisfare ai miei impegni dovrei ritardare di molto la cessazione dell'arte mia<sup>229</sup>.

Proprio il continuo viaggiare – diventato poi simbolo del suo teatro e della conquista dei palcoscenici internazionali – pare essere la ragione di maggiore sofferenza dell'attrice che di lì a poco tenterà di tornare con maggiore stabilità in Italia, come si legge nella corrispondenza dei primi anni Sessanta<sup>230</sup>, anni di successi e celate inquietudini. L'irrequietezza di Adelaide si esplica, a livello artistico, nel lavoro incessante, in un vortice di

---

<sup>226</sup> Adelaide Ristori a Carlo Balboni, Parigi 11 aprile 1861, FR, MBA.

<sup>227</sup> Cfr. Adelaide Ristori a Carlo Balboni, Parigi 25 giugno 1861, FR, MBA.

<sup>228</sup> Adelaide Ristori a Carlo Balboni, Parigi 25 giugno 1861, cit.

<sup>229</sup> Adelaide Ristori a Carlo Balboni, Amsterdam 2 luglio 1861, FR, MBA.

<sup>230</sup> Cfr. Adelaide Ristori a Francesco Righetti, Parigi 2 giugno 1863, RA, BTB; Adelaide Ristori a Francesco Righetti, Londra 23 giugno 1863, RA, BTB.

attività, come scrive a Francesco Righetti in una lettera del 1869 nella quale annuncia anche che l'anno successivo sarà l'ultimo della sua carriera:

Per i due eccessi contrari, succede che voi ed io passiamo dei mesi senza scriverci. Voi v'intorpidite nell'inerzia, io mi uccido e mi affogo nell'attività. Voi siete l'acqua stagnata, io quella del mulino!!<sup>231</sup>

Dovranno passare ancora quindici anni prima che Adelaide Ristori dia l'addio definitivo ed ufficiale alle scene, nel 1885, segnando così la fine di un'esperienza teatrale ed umana straordinaria per ricchezza culturale e risultati artistici, apparentemente luminosa ma problematicamente ricca di zone oscure in cui forse indagare le ragioni artistiche più profonde. E nella sua contraddittorietà tutta umana emerge l'immagine affascinante di un'attrice e di una donna la cui storia «prima di rassegnarsi alla morte, diceva l'ebbrezza umana di una gioia che aveva cavalcato sul volto della terra alla conquista, o la vertigine degli abissi dell'anima e del desiderio»<sup>232</sup>.

Nelle dichiarazioni poetiche di Adelaide Ristori, negli interventi pubblici, nei suoi ricordi, ma anche nei documenti privati sempre si percepisce – tra luci ed oscurità – un elemento costante: l'amore per il teatro e la passione per un'arte che per l'attrice assume i contorni di una ricerca individuale unita ad una battaglia collettiva e culturale.

---

<sup>231</sup> Adelaide Ristori a Francesco Righetti, Trieste 5 gennaio 1869, RA, BTB.

<sup>232</sup> Mario Apollonio, *Storia del teatro italiano*, cit., vol. II, pp. 653-654.

## 2. L'ANIMA: LA MATURITÀ ARTISTICA DI UN'ATTRICE

### 2.1. Ritratto d'attrice

Gentilis amico,

da questa scogliera solitaria e grandiosa, tutto mi pare più bello, più puro, più elevato. Così, pensando in questi giorni all'apoteosi della Ristori per il suo ottantesimo compleanno, quella nobile figura di donna e d'artista mi appare sul vivido orizzonte circonfunsa di luce, rimanendo nel mio animo le più grandi emozioni dell'arte. Dire di Adelaide Ristori con le solite parole di grande, unica, inarrivabile è un profanare, quasi, quella peregrina figura d'artista, perché in oggi siffatti qualificativi vengono facilmente distribuiti con più o meno convinzione dai critici.

Alta, snella, bellissima, tale mi apparve nel '59 quella superba visione d'arte. Rappresentava *Medea*. Essa mi assorbì, mi tolse alla vita reale, riscaldandomi il sangue, accelerando i battiti del mio cuore, costringendomi a provare con Lei i morsi della gelosia, gl'impeti di odio e di amore, la più sfrenata tenerezza materna... mi aprì le porte della vita e dell'arte! Non ero più io, ero lei; vivevo con lei, amavo e odiavo con lei.

Fu per me la rivelazione della grande arte<sup>233</sup>.

Adelaide Ristori, al momento della sua maturità artistica, è «alta, snella, bellissima»<sup>234</sup>, «dotata di [...] elegante persona, di tratti regolari ed espressivi, dotata di un volto acconcio alla dipintura delle più tenere ed intense passioni»<sup>235</sup>.

Maestosa ma agile<sup>236</sup>, piuttosto alta e ben proporzionata, l'attrice ha un corpo brioso, vivace ed imponente, dal portamento regale e i modi sicuri e orgogliosi<sup>237</sup>. Adelaide –

---

<sup>233</sup> Lettera di Giacinta Pezzana a Dario Niccodemi, Buenos Aires 3 febbraio 1902, in Laura Mariani (a cura di), *L'attrice del cuore: Giacinta Pezzana attraverso le lettere*, cit., p. 328.

<sup>234</sup> *Ibidem*.

<sup>235</sup> [Vincenzo] Prinziavalli, *Adelaide Ristori*, in «L'Eptacordo», 23 febbraio 1857, cit.

<sup>236</sup> Cfr. Manuel Fernandez y Gonzales, *Folletín. Teatros. Estudio crítico sobre la actriz italiana Adelaida Ristori*, 18 ottobre 1857, vol. 8, FR, MBA. Il ritaglio stampa è senza testata.

<sup>237</sup> Cfr. *Feuilleton de Vœu National du 8 août 1861. Théâtre de Metz. Mme Ristori*, in «La Vœu National. Écho du Pays Messin», 9 agosto 1861, vol. 18, FR, MBA; Manuel Fernandez y Gonzales, *Folletín. Teatros. Estudio crítico sobre la actriz italiana Adelaida Ristori*, 18 ottobre 1857, cit.; Eduardo Wilde, *Fisiología de la Ristori. (De la Revista Argentina)*, in «La Verdad», 14 ottobre 1869, vol. 10, FR, MBA.

raccontano le fonti – ha l’abitudine a tener lievemente rivolta verso l’alto la testa, cosa che rende il suo portamento naturalmente più adatto alle parti regali ed orgogliose: l’attrice sembra infatti sentire «più vivamente l’impulso che la rende imperiosa di quello che la obbliga ad umiliarsi»<sup>238</sup>. O forse, nel tempo, è il suo corpo ad essere sempre più informato dai suoi personaggi e l’impressione che esso sia più adatto ad esprimere l’orgoglio o la collera, piuttosto che la dolcezza o l’innocenza del dolore, potrebbe essere determinata proprio dall’abitudine ad interpretare certe parti, tali per cui «l’anima delle regine ha finito per introdursi nel suo corpo a darle questi atteggiamenti alteri»<sup>239</sup>. Sembra effettivamente, osservando le fotografie dell’attrice in ordine cronologico, che il tempo, insieme alla probabile consuetudine ad un portamento nobile e imperioso, ne abbiano indurito le forme corporee<sup>240</sup>.

Il viso è altrettanto regale e, nell’insieme, assai espressivo<sup>241</sup>: ha in sé «la ricchezza di sfumature che accentuano le molteplici emozioni della scena»<sup>242</sup>. Le forme del volto, induritesi anch’esse con gli anni tanto da apparire maggiormente scolpite nell’età matura, sono «di taglio greco»<sup>243</sup>. La plasticità e l’eleganza dei tratti caratterizzano le immagini dell’attrice fin dall’età giovanile, quando una maggiore dolcezza traspare dalla fisionomia, per poi lasciare il posto ad una sicurezza di intensità e mobilità nella maturità, sino alla sorridente rigidità e all’autorevolezza che caratterizza il volto della vecchia attrice<sup>244</sup>.

La Ristori non si trucca, a differenza della consuetudine teatrale del tempo, per lasciare libero e “vergine” il viso, pronto ad accogliere il succedersi delle passioni e l’esplicarsi dei mutamenti naturali nel colorito:

---

<sup>238</sup> «Mas vivamente el estímulo que la vuelve imperiosa que el que la obliga á humiliarse». Eduardo Wilde, *Fisiología de la Ristori. (De la Revista Argentina)*, in «La Verdad», 14 ottobre 1869, cit.

<sup>239</sup> «El alma de las reinas ha concluido por introducirse en su cuerpo á prestarle esas actitudes altivas». *Ibidem*.

<sup>240</sup> Cfr. figure 2, 3, 4. Le fotografie vengono sempre inserite, raggruppate, alla fine del paragrafo in cui ad esse si fa riferimento.

<sup>241</sup> Cfr. *Chez Mme Ristori. Sa rentrée sur une scène parisienne. 48, Boulevard Malesherbes – La Tragédienne chez Elle – Ce que va jouer Mme Ristori – Souvenir sur Rachel – Appréciation sur Sarah Bernhardt*, in «Le Matin», 6 ottobre 1884, vol. 52, FR, MBA; *Feuilleton de Vœu National du 8 aout 1861. Théâtre de Metz. Mme Ristori*, in «La Vœu National. Écho du Pays Messin», 9 agosto 1861, cit.

<sup>242</sup> «La richesse de nuances qui accentuent les émotions multiples de la scène». *Feuilleton de Vœu National du 8 aout 1861. Théâtre de Metz. Mme Ristori*, in «La Vœu National. Écho du Pays Messin», 9 agosto 1861, cit.

<sup>243</sup> Diodati, *La Ristori in Londra*, 10 giugno 1857, cit.

<sup>244</sup> Cfr. figure 1, 5.

Lei non usa mai nessun tipo di cerone o cipria – quei “trucchi e medicamenti del volto”, come li chiama Ovidio, – ed il gioco della sua fisionomia dunque si compie mediante le vie proprie della Natura<sup>245</sup>.

È meraviglioso veder passare sul viso rapide trasformazioni, coerentemente con le fluttuazioni del pensiero o dell’emozione nella mente del personaggio<sup>246</sup>.

La fronte di Adelaide, circondata da ondulati capelli castani, è distesa e serena, alta e fiera<sup>247</sup>. I suoi «due grandi occhi vibratissimi»<sup>248</sup>, di un azzurro definito e deciso, sono intensi ed espressivi<sup>249</sup>; lo sguardo è vivo, intelligente, appassionato, di una «potenza arcana»<sup>250</sup>. Talvolta gli occhi portano i segni, oltre che dell’avanzare dell’età, della stanchezza del lavoro<sup>251</sup> e, nei momenti di maggiore intensità espressiva, svelano un piccolo difetto: un leggero strabismo che caratterizza lo sguardo di Adelaide soprattutto nelle passioni colleriche, segno anche dello sforzo fisico nell’estrinsecazione del sentimento:

Nei movimenti di quegli occhi, guidati dai muscoli patetici, le espressioni sarebbero complete e splendide se non si notasse, quando l’azione è portata al grado più estremo, che uno di loro, il destro, devia molto verso l’alto e verso l’interno, producendo un effetto che si perdona solo per la rapidità con cui se ne va<sup>252</sup>.

Nelle altre direzioni, però, gli occhi, strumenti espressivi precisi e vitali, sanno esprimere la ricchezza dell’animo umano e “obbedire” alle leggi dell’interpretazione attorale: infatti – conferma il medesimo testimone – «in tutte le altre posizioni, la Ristori fa dei suoi

---

<sup>245</sup> «She never uses either paint or powder – those “lies and medicaments of the visage”, as Ovide calls them, – the play of her features is thus completed in Nature’s own way». *Ristori*, in «National Magazine», [giugno 1857], vol. 7, FR, MBA.

<sup>246</sup> «It is marvellous to watch the quick transitions pass over the face, in obedience to the fluctuations of thought or emotion in the mind of the character». *Madame Ristori*, in «London Review», 4 luglio 1863, vol. 19, FR, MBA.

<sup>247</sup> Cfr. *Chez Mme Ristori [...]*, in «Le Matin», 6 ottobre 1884, cit.; Eduardo Wilde, *Fisiolojia de la Ristori. (De la Revista Argentina)*, in «La Verdad», 14 ottobre 1869, cit.

<sup>248</sup> Diodati, *La Ristori in Londra*, 10 giugno 1857, cit.

<sup>249</sup> Cfr. *Chez Mme Ristori [...]*, in «Le Matin», 6 ottobre 1884, cit.; Manuel Fernandez y Gonzales, *Folletín. Teatros. Estudio crítico sobre la actriz italiana Adelaida Ristori*, 18 ottobre 1857, cit.; Eduardo Wilde, *Fisiolojia de la Ristori. (De la Revista Argentina)*, in «La Verdad», 14 ottobre 1869, cit.

<sup>250</sup> *La Ristori e l’arte*, in «La Fama del 1857», 12 marzo 1857, vol. 5, FR, MBA.

<sup>251</sup> Cfr. Eduardo Wilde, *Fisiolojia de la Ristori. (De la Revista Argentina)*, in «La Verdad», 14 ottobre 1869, cit.

<sup>252</sup> «En los movimientos de esos ojos, dirigidos por los músculos patéticos, las expresiones serian acabadas y bellisimas si no se notara cuando la accion es llevada al último grado, que uno de ellos, el derecho, se desvia mucho hácia arriba y adentro, produciendo un efecto que solo se hace perdonar en virtud de la rapidez con que pasa». *Ibidem*.

occhi quello che vuole»<sup>253</sup>. Anche la bocca è strumento per l'arte<sup>254</sup>; essa è piuttosto piccola e ben disegnata, assai mobile e allenata ad esprimere le sfumature del sentimento<sup>255</sup>.

Nell'insieme «la sua bellezza [...] era veramente piuttosto rara che ammirabile solo e simpatica»<sup>256</sup>, il suo aspetto è interessante e «con il fascino della persona, dei modi, e della voce [...] [genera] un'impressione positiva»<sup>257</sup>. Si tratta di una bellezza dal sapore antico, che ricorda le statue classiche ma anche la femminilità rappresentata nella pittura rinascimentale: una bellezza muliebre piena, materna, imponente, «quella di una statua antica, viva, ardente, sensuale, commossa»<sup>258</sup>.

Alle qualità di antica derivazione, si aggiungono la passionalità e la carnalità moderna della donna romantica, le oscurità implicite nella sua arte attorica, il fascino sottile ma sicuro della maga e dell'incantatrice:

Lei ha questi occhi [...], queste sembianze inattese, queste grida dell'anima, questi atteggiamenti riusciti che stupiscono ed elettrizzano. È che tutto il suo talento non è solo nello sforzo dell'arte, ma anche nella grandezza del cuore!<sup>259</sup>

Quale potenza qual'anima, qual fuoco, quali gesti, quali intonazioni, qual sentimento squisito di gradazioni, qual'arte, qual figura maestosa!<sup>260</sup>

L'aspetto, su cui la Ristori costruirà la qualità peculiare del suo portamento in scena, ha impressi i segni della sua versatilità e intensità d'interprete, insieme a quelli della sua dignità di donna e attrice<sup>261</sup>.

Da includere, infine, in questo ritratto, è un elemento strettamente connesso al corpo e che tale va considerato soprattutto nel caso della descrizione di un'attrice: la voce.

---

<sup>253</sup> «En todas las demas posiciones, la Ristori hace de sus ojos lo que quiere». *Ibidem*.

<sup>254</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>255</sup> Cfr. *Chez Mme Ristori [...]*, in «Le Matin», 6 ottobre 1884, cit.; Eduardo Wilde, *Fisiologia de la Ristori. (De la Revista Argentina)*, in «La Verdad», 14 ottobre 1869, cit.

<sup>256</sup> Pier Ambrogio Curti, *Adelaide Ristori*, cit., p. 8.

<sup>257</sup> «With her charms of person, of manner, and of voice, [...] [produce] a favourable impression». *Ristori*, in «National Magazine», [giugno 1857], cit.

<sup>258</sup> «La de una estátua antigua, viva, ardiente, sensual, estremecida». Manuel Fernandez y Gonzales, *Folletín. Teatros. Estudio crítico sobre la actriz italiana Adelaida Ristori*, 18 ottobre 1857, cit.

<sup>259</sup> «Elle a ces yeux [...], ces aspects inattendues, ces cris de l'âme, ces réussites d'attitude qui étonnet et électrisent. C'est que son talent n'est pas tout entier l'effort de l'art, il est aussi l'essor du cœur!». *Feuilleton de Vœu National du 8 aout 1861. Théâtre de Metz. Mme. Ristori*, in «La Vœu National. Écho du Pays Messin», 9 agosto 1861, 9 agosto 1861, cit.

<sup>260</sup> *La Ristori al Teatro Lirico di Parigi*, in «Carlo Goldoni», 10 luglio 1864, vol. 20, FR, MBA.

<sup>261</sup> Cfr. *ibidem*.



Rintracciando le notizie relative alla vocalità della marchesa emergono alcuni elementi comuni a tutta la sua carriera, insieme ad altri che invece mutano e si specificano con l'andare del tempo.

Le caratteristiche vocali costanti di Adelaide sono la potenza, la versatilità d'espressione e l'armonia: la sua voce è poderosa, intensa, armoniosa, è una «voce omogenea e flessibile»<sup>262</sup>; negli anni faticosi dei viaggi artistici, a carriera ormai avanzata, dalle lettere si sa che talvolta l'attrice soffre di alcuni problemi di abbassamento vocale, che definisce «debolezze di voce e di petto»<sup>263</sup>, probabilmente dovuti ai ritmi di lavoro estenuanti, alle poche ore di sonno e alle disagiati condizioni "ambientali" di vita durante le *tournées*.

L'emissione vocale pare lavorare sulla melodia e sulla metamorfosi a seconda del personaggio, ma anche del genere drammaturgico interpretato. Essa cioè è strumento per rendere al livello non soltanto del significato verbale, ma anche evocativamente sonoro, la natura del testo drammatico, il suo "colore" dominante. La voce di Adelaide, nella giovinezza, è «argentina, soave, insinuante»<sup>264</sup>: tali caratteristiche ha una vocalità più adatta alla commedia e al dramma, coerente all'intensità delle interpretazioni drammatiche e al «festevole ed inarrivabile brio»<sup>265</sup> che caratterizza quelle comiche. Nell'età matura, ovvero nel momento dell'affermazione della Ristori quale interprete tragica, la sua voce diviene più profonda, più maschile, assume cioè una qualità organica al portamento maestoso prima descritto: «aveva una voce maschia e un poco velata che non alzava mai e un portamento d'una nobiltà singolare: una compostezza di regina»<sup>266</sup>.

Come premessa all'analisi dell'arte teatrale di Adelaide Ristori artista matura, abbiamo disegnato i contorni fisici del suo ritratto d'attrice per delineare i tratti concreti dello strumento per eccellenza dell'arte rappresentativa: il corpo, poiché, come scrive Donatella Orecchia, «fascino e condanna dell'attore, si sa, è il dover passare anche attraverso l'esposizione in scena del proprio corpo, un corpo che non è strumento di comunicazione, ma si fa in sé luogo di espressione e dunque di ricerca formale»<sup>267</sup>.

---

<sup>262</sup> [Vincenzo] Prinziavalli, *Adelaide Ristori*, in «L'Eptacordo», 23 febbraio 1857, cit.

<sup>263</sup> Adelaide Ristori a Carlo Balboni, Valencia 10 dicembre 1859, FR, MBA.

<sup>264</sup> Pier Ambrogio Curti, *Adelaide Ristori*, cit., p. 8.

<sup>265</sup> *Teatro Carignano. Drammatica Compagnia al servizio di S. M. Adelaide Ristori*, in «Gazzetta Piemontese», 12 dicembre 1855, vol. 3, FR, MBA.

<sup>266</sup> Giovanni Emanuel, *Le confessioni di Giacinta Pezzana*, in «Corriere della Sera», 19 dicembre 1910 citato in Laura Mariani (a cura di), *L'attrice del cuore: Giacinta Pezzana attraverso le lettere*, cit., p. 20.

<sup>267</sup> Donatella Orecchia, *La prima Duse. Nascita di un'attrice moderna*, Roma, Artemide, 2007, p. 150. Riporto per intero il significativo passaggio a cui si fa riferimento: «Fascino e condanna dell'attore, si sa, è il dover passare anche attraverso l'esposizione in scena del proprio corpo, un corpo che non è strumento di comunicazione, ma si fa in sé luogo di espressione e dunque di ricerca formale. I tratti che caratterizzano un fisico d'attore, se così intesi, divengono allora le occasioni di una ricerca da approfondire e non gli strumenti

Il corpo di Adelaide Ristori – voce, carne, mente e cuore – è il campo di battaglia in cui si gioca «quel suo magistero di arte, che è natura temperata e governata dalla mente e dal cuore»<sup>268</sup>, è la tela su cui l'attrice sperimenta, la creta con la quale plasma la sua arte:

Ella traduce l'opera che rappresenta in codesta lingua universale che i pensatori cercano da sì lunga pezza senza trovare. Il più sbiadito poema le basta: ella traccia su questa tela bianca una figura che tutti i cuori comprendono; era una figlia incestuosa, ora una regina oltraggiata od una sposa tradita; a lei non fa d'uopo che il disegno. Sieno i versi originali o tradotti, eccellenti o mediocri non monta! Ella infonde in loro la vita, il sangue, li fa palpitare, li rende umani<sup>269</sup>.

---

neutri o da rendere tali per dire, attraverso di loro, altro. Il contenuto dell'arte di un attore è anche il suo fisico per come quell'attore sceglie di usarlo e, insieme, per quello che al di là della scelta quel corpo comunque dice su un palcoscenico. Elemento base, ineliminabile ma non per questo immodificabile, il corpo dell'attore è materia espressiva e dunque, innanzitutto, deve essere luogo di ricerca formale». *Ibidem*.

<sup>268</sup> [Pietro] Cominazzi, *Appendice. Adelaide Ristori al Teatro Carcano. Gli attori Pezzana e Ciotti*, in «La Fama del 1862», 9 dicembre 1862, cit.

<sup>269</sup> Théophile Gautier, *Adelaide Ristori a Parigi nella Medea*, in «Il Trovatore», 17 aprile 1858, vol. 9, FR, MBA.



**Figura 1. Ritratto di Adelaide Ristori artista matura,  
fotografia 5, album 29, FR, MBA.**



**Figura 2. Adelaide Ristori in *Mirra*, fotografia 9, album 10, FR, MBA.  
La fotografia potrebbe risalire alla metà degli anni Cinquanta.**



**Figura 3. Adelaide Ristori in *Lucrezia Borgia*,  
1875, fotografia 19, album 11, FR, MBA.**



**Figura 4. Adelaide Ristori in *Elisabetta Regina d'Inghilterra*, 1879, fotografia 8, album 3, FR, MBA.**



**Figura 5. Ritratto di Adelaide Ristori dopo il ritiro dalle scene, fotografia 22, album 29, FR, MBA.**

## 2.2. Fra poetica e prassi scenica: le ambiguità dell'immedesimazione

La Grande Attrice così scrive nei *Ricordi*, a dichiarazione e memoria della sua lunga storia artistica:

Le più vive soddisfazioni d'animo mi provennero appunto dall'essere riuscita ad identificarmi coi personaggi che rappresentava e ad ispirarmi alle loro proprie passioni<sup>270</sup>.

Consapevolmente dichiarata e continuamente ribadita è la sua concezione di un'arte d'immedesimazione, che informa problematicamente la pratica scenica, rendendo la Ristori protagonista del processo di cambiamento nella relazione fra personaggio e arte dell'attore, della complessa fase di passaggio tra romanticismo e naturalismo:

Non si può divenire grande artista senza sapersi identificare nei diversi personaggi che si devono rappresentare per saper conoscere ed esprimere con verità le diverse manifestazioni dei sentimenti dai quali è animato il soggetto da riprodurre. In tal modo si riuscirà a trasfondere nell'animo dello spettatore le emozioni, che le situazioni poetiche [...] vi fanno provare e che l'artista sente. Questa è la superiorità dell'arte<sup>271</sup>.

«Il personaggio è l'imprescindibile mezzo attraverso cui fare teatro»<sup>272</sup>, afferma Donatella Orecchia, nel definire il teatro del Grande Attore. Il personaggio nella pratica teatrale ottocentesca è indubbiamente al centro dell'interesse e del lavoro degli attori, è veicolo della loro autorappresentazione e centrale nelle speculazioni teoriche, oggetto d'interesse del pubblico e di attenzione di critici e drammaturghi.

All'interno di un percorso che dalla prima metà del secolo giunge sino alla terza generazione di Grandi Attori, Gustavo Modena (che «si presenta sul palco come il personaggio che sostiene»<sup>273</sup> e che la Ristori definisce «riformatore dell'arte del recitare»<sup>274</sup>)

---

<sup>270</sup> RSA, p. XII.

<sup>271</sup> AR, *Mie teorie e precetti sull'arte drammatica*, cit., p. 118.

<sup>272</sup> Donatella Orecchia, *Il sapore della menzogna. Rossi, Salvini e Stanislavskij: un aspetto del dibattito sul naturalismo*, Genova, Costa & Nolan, 1996, p. 25.

<sup>273</sup> Enrico Luigi Franceschi, *Studi teorico pratici sull'arte di recitare e di declamare nelle sue corrispondenze coll'oratoria, colla drammatica e con la musica*, cit., p. 235.

<sup>274</sup> AR ms, *Giudizi di Adelaide Ristori su persone e articoli*, fasc. 24C, FR, MBA.



può essere considerato quale momento di passaggio e contemporaneamente di affermazione di una modalità rappresentativa incentrata sulla costruzione della figura drammatica intesa come autonoma creazione artistica dell'interprete. In un articolo del 1881, l'anonimo autore propone una continuità tra Modena e la Ristori proprio per ciò che riguarda il lavoro basato sulla centralità del personaggio:

[Adelaide Ristori] continuò da sua parte la grande opera che aveva intrapresa e condotta a buon punto il sommo artista Gustavo Modena.

[...] Ma è il metodo del Modena ch'ella scelse ed applicò al carattere, ai mezzi, alle doti particolari del suo talento, della sua personalità artistica; fu il sistema di recitare, d'intendere la parte, d'incarnare il personaggio, di esprimere il sentimento e la passione coll'accento, colle mosse, colla fisionomia, che la grande attrice prese dal Modena, e senza ricopiare, anzi conservando una spiccata e grande originalità, seppe far suo<sup>275</sup>.

Certamente si può individuare Adelaide Ristori – insieme ai contemporanei Ernesto Rossi e Tommaso Salvini – al vertice della parabola, come esponente paradigmatica di un modo di concepire e fare teatro che, come scrive Gigi Livio, è anche «teatro del personaggio che il grande attore creava “incarnandolo”»<sup>276</sup>.

La poetica della centralità del personaggio si nutre, dalla prima metà del secolo, di influssi romantici poiché «il culto dell'individuo proclamato a gran voce dalla cultura romantica trova proprio nel teatro la forma d'arte che forse più di ogni altra permette di esaltare l'uomo singolo, farlo centro e perno del gioco artistico, sintesi delle aspirazioni di un pubblico che in lui si identifica»<sup>277</sup>. Alla nuova concezione del teatro si accompagna dunque anche il superamento dell'idea settecentesca del personaggio, facilmente definibile per carattere e passioni dominanti, a cui ora si aggiungono il contesto storico e l'emergere di tensioni nascoste e sentimenti spesso in conflitto gli uni con gli altri: le figure che “abitano” i palcoscenici acquistano una complessità interiore prima assente, che, con l'affermarsi del naturalismo, si tradurrà in un intricato groviglio di nodi emotivi, sociologici e spesso patologici. Questo «progressivo variare della percezione del personaggio, da figura semplice a figura complessa, quindi a realtà sfuggente e infine inesplorabile nei suoi moti interiori più intimi e segreti, avviene nel corso di parecchi decenni, attraverso un processo sotterraneo di

---

<sup>275</sup> Adelaide Ristori, in «Il Teatro Illustrato», marzo 1881, cit.

<sup>276</sup> Gigi Livio, *Il teatro del grande attore e del mattatore* in Roberto Alonge e Guido Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2000, vol. II, pp. 611-675, cit. a p. 612.

<sup>277</sup> Donatella Orecchia, *Il sapore della menzogna. Rossi, Salvini e Stanislavskij: un aspetto del dibattito sul naturalismo*, cit., p. 18.

cui non è facile riconoscere le fasi»<sup>278</sup>, fenomeno che riguarda non solo il teatro ma l'intera produzione artistica e che impone, sulla scena, il mutare delle poetiche e delle modalità rappresentative degli attori.

La presenza del concetto di personaggio nella prassi e nella trattatistica teatrale è certamente una costante sin dalla prima metà del XIX secolo. Se però tale centralità esisteva già da tempo, gli attori vi aderivano adottando una pratica ruotante intorno alla tipizzazione, alla concezione del personaggio non quale veicolatore di significati "altri" rispetto al testo bensì come mero agente dello spettacolo teatrale, della *fabula* da rappresentare. Con Gustavo Modena e i Grandi Attori il personaggio diviene invece il portavoce della poetica dell'attore creatore, lo spazio del suo lavoro artistico, di interpretazione del testo ma soprattutto del reale. Esso è il luogo deputato entro cui delineare una personale visione d'arte, provare e provarsi in un originale stile recitativo, proporre e veicolare significati etici ed estetici al pubblico; è la pagina bianca su cui comporre l'opera dell'artista della scena. Da una parte, per ciò che riguarda le poetiche, il processo di assunzione di centralità del personaggio si sviluppa contemporaneamente alla riaffermazione dell'arte attorica come momento creativo autonomo e indipendente; dall'altra, per ciò che concerne le prassi, esso pare avvenire coerentemente ad una parabola evolutiva del lavoro dell'attore che percorre tutto l'Ottocento: da un approccio di costruzione all'interno di una codificazione dei sentimenti, da una descrizione comportamentale dei caratteri, una frammentazione mentale nella concezione delle figure drammatiche per cui il corpo dell'attore assume "su di sé" quello del personaggio (considerato il campo di gioco in cui si incontrano varie ma disunite passioni) diventandone *littera* ed illustrazione, si giunge poi ad un attore il cui corpo sente e vive "con" il personaggio, e infine ad un attore, alla fine del secolo, che "è" (o meglio, si costruisce per essere) la creatura che rappresenta sulla scena. All'interno di questo processo, il romanticismo, con il mito del genio, dell'ispirazione artistica e dell'appassionata e naturale estemporaneità espressiva dell'io, dà origine e poi «contribuisce ad affermare l'idea dell'immedesimazione, ovvero un'idea della recitazione fondata sulla corrispondenza fra interiorità e rappresentazione esteriore»<sup>279</sup>.

Emerge così un concetto chiave dell'arte dell'attore, ricorrente nelle testimonianze e nella trattatistica sulla recitazione sin dal Settecento e che trova maggior risalto nell'Ottocento: l'immedesimazione nel personaggio, nozione ambigua ma imprescindibile per

---

<sup>278</sup> Claudio Vicentini, *L'interiorità sfuggente. Coscienza dell'attore e tecniche di recitazione tra Settecento e Ottocento* in Paola Bertolone (a cura di), *Verità indicibili. Le passioni in scena dall'età romantica al primo '900*, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 23-47, cit. a p. 34.

<sup>279</sup> Sandra Pietrini, *L'arte dell'attore dal Romanticismo a Brecht*, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. 91.

descrivere il teatro di Adelaide Ristori che considera tutta la sua storia di attrice proprio come storia di immedesimazione nelle figure rappresentate.

Negli scritti della Ristori, il personaggio torna in continuazione come privilegiato mezzo mediante il quale parlare del proprio mestiere, autodefinirsi artisticamente:

Posso dire altresì che nel proposito da me assunto, e spesso greve per le mie forze, ho spiegata tutta la mia coscienza d'artista, cercando sempre d'immedesimarmi coi personaggi che io rappresentava<sup>280</sup>.

La relazione con la creatura teatrale, e dunque il lavoro d'attrice della marchesa sui personaggi è, stando alle sue stesse asserzioni, di immedesimazione.

Secondo le testimonianze del tempo, la marchesa incarna in modo così preciso e profondo le passioni delle figure che interpreta da essere sempre, agli occhi del pubblico, una donna diversa, una sorpresa:

Quale abisso profondo è l'arte quando giunge all'improvviso e quasi brutalmente, come se fosse la cosa più semplice del mondo, ad offrirvi la realtà di tutti i vostri sogni!<sup>281</sup>

Invano cercherete di trovare Adelaide in Adelaide: quella che avete davanti, commossi dall'apparizione di una grandezza e una bellezza che avevate sognato, e che non speravate di vedere viva e palpitante, presente e tangibile, non si chiama Adelaide: si chiama Medea, si chiama Mirra, si chiama Fedra, e può chiamarsi, e si chiamerà in altre occasioni Cassandra o Elena, Clitemnestra o Andromaca, Ecuba o Elettra<sup>282</sup>.

Il personaggio è sempre confermato come centro d'interesse e la riuscita della sua interpretazione suggella (o meno) la grandezza dell'artista drammatico: quest'ultima, secondo la Ristori, può trovare perfetto compimento solo nell'annullamento della propria individualità sul palcoscenico che coincide con ciò che l'attrice definisce come immedesimazione, fusione

---

<sup>280</sup> RSA, p. XI.

<sup>281</sup> «Quel profonde abîme que l'art quand il vient tout à coup et presque brutalement, comme si c'était la chose la plus simple du monde, vous offrir la réalité des tous vos rêves!». Alexandre Dumas, *Médée*, in «Le Mosquetaire», [aprile 1856], cit.

<sup>282</sup> «En vano querreis encontrar á Adelaida en Adelaida: la que teneis delante, estrémeciedos con la aparicion de una grandeza y de una belleza que habiais soñado, y que no esperábais ver viva y palpitante, electiva y tangible, no se llama Adelaida: se llama Medea, se llama Mirra, se llama Fedra, y puede llamarse, y se llamará en otra ocasion Cassandra ó Elena, Clitemnestra ó Andromaca, Hecuba ó Electra». Manuel Fernandez y Gonzales, *Folletín. Teatros. Estudio critico sobre la actriz italiana Adelaida Ristori*, 18 ottobre 1857, cit.

totale tra l'interprete e la figura poetica. Sul palcoscenico, sembra suggerire Adelaide, l'attore, che deve necessariamente essere «di fibra sensitiva»<sup>283</sup>, si «compenetra della situazione» ed «allorché giunge al punto toccante è cosa certa che all'uscire dalle sue labbra delle commoventi parole, sgorgheranno pure dagli occhi le lagrime ad accompagnarle senza marcata affettazione»<sup>284</sup>. Affermare l'importanza fondamentale della sensibilità colloca precisamente la Ristori nella *querelle* fra emozionalisti ed anti-emozionalisti. Nel medesimo scritto, però, la marchesa sostiene anche che «l'artista deve saper simulare tutte le emozioni senza di che non può essere considerato tale»<sup>285</sup>, con un chiaro riferimento alle necessarie capacità imitative.

Le incoerenze e le ambiguità lessicali presenti in tutti gli interventi teorici dell'attrice (tra il sentire ed il rappresentare, l'essere ed il simulare) si moltiplicano quando si considera la sua prassi scenica. Quello che emerge è una interessante e sostanziale contraddittorietà rispetto alla netta dichiarazione di un'arte di immedesimazione. Si delinea infatti la pratica precisa di un metodo in cui emotività ed autocontrollo si compongono in un equilibrio che vuole tendere alla perfezione: come si vedrà, l'adesione al personaggio ha inizio per una doppia antifrastica via (razionale ed empatica), il controllo degli strumenti espressivi è totale e somma è la capacità di esprimere le passioni e di renderle autentiche e vive nel presente della rappresentazione.

La scissione fra dichiarazioni teoriche e pratica risulta ulteriormente interessante se la si considera da un più ampio punto di vista etico e culturale. Per l'attore ottocentesco, si è detto, il personaggio «è una creatura dotata di vita propria»<sup>286</sup>, una creatura distinta da quella dell'attore, come sottolinea nelle sue memorie Ernesto Rossi che sostiene che «l'attore non dà spettacolo di sé medesimo; pone in spettacolo il personaggio che egli rappresenta e vi è una bella differenza. Anzi, il suo primo obbligo è quello di eclissarsi e lasciar vedere solo il personaggio»<sup>287</sup>. Adelaide Ristori afferma che fondamentale nella sua carriera artistica è stata «l'ostinata volontà di uscire dalla mia natura per entrare in quella del tipo che volevo rappresentare»<sup>288</sup>. Esattamente come l'essere umano, ogni creatura drammatica è diversa, specifica, e la sua reinvenzione scenica non si basa né su stereotipi né sulla tradizione persistente o sull'imitazione di altri attori, bensì su una peculiare e sempre differente

---

<sup>283</sup> AR, *Mie teorie e precetti sull'arte drammatica*, cit., p. 125.

<sup>284</sup> *Ibidem*.

<sup>285</sup> *Ivi*, p. 120.

<sup>286</sup> Cesare Molinari, *Teorie della recitazione: gli attori sull'attore. Da Rossi a Zacconi*, in Siro Ferrone (a cura di), *Teatro dell'Italia Unita (Atti dei convegni Firenze 10-11 dicembre 1977, 4-6 novembre 1978)*, Milano, Il Saggiatore, 1980, pp. 75-97, cit. a p. 83.

<sup>287</sup> Ernesto Rossi, *Quarant'anni di vita artistica*, cit., vol. I, p. 69.

<sup>288</sup> AR ms, *Sull'arte mia*, cit.

invenzione attorica, a partire dall'analisi del testo drammaturgico che consente di evitare il pericolo della monotonia con il «ridare alla propria natura tutti i tipi»<sup>289</sup>.

Ogni Grande Attore “gioca” in maniera originale e personale lo “spazio vuoto” fra sé e il personaggio interpretato, entro una dinamica dialettica tra i poli di avvicinamento e allontanamento, adesione e distacco. Questa sfasatura esistente tra personaggio e attore riguarda proprio il concetto di immedesimazione (che va esteso ad un terzo “attore”, ovvero il pubblico) e costituisce il motivo di discussione sostanziale del citato dibattito fra emozionalisti ed anti-emozionalisti, che nell'Ottocento coinvolge teorici e professionisti del teatro, animato in particolare dalla diffusione delle traduzioni del *Paradosso* diderotiano.

Molti attori – come Ernesto Rossi che con risentimento si riferisce al «libercolo»<sup>290</sup> – considerano l'opera del francese un vero e proprio insulto alla creatività dell'artista drammatico, un affronto alla tanto anelata dignità e specificità artistica del mestiere, e prendono posizioni risolutamente avverse nei confronti di coloro che sostengono teorie anti-emozionaliste in linea con quelle espresse da Diderot.

Interessante è ciò che scrive Ernesto Rossi per difendere il proprio emozionalismo in scena, rivolgendosi ad Angelo De Gubernatis, spettatore di un suo *Amleto*:

Io amo credermi artista di cuore e di mente, e faccio di tutto per aver diritto a mantenere questa opinione di me stesso, senza orgoglio, e con buona fede: e quei passaggi, che hai notato, dalla calma alla sorpresa, dalla sorpresa allo sbalordimento, dallo sbalordimento alla tristezza, dalla tristezza all'abbattimento, dall'abbattimento allo spavento, dallo spavento all'orrore, dall'orrore alla disperazione, erano in tal modo da me percepiti: erano sentimenti da me provati; e posso dire con coscienza, che la mia mente ha pensato, il mio cuore ha battuto, e quelle lagrime apparse sul mio ciglio, erano la conseguenza di una commozione che era generata in me dalla passione: era il risultato del lavoro operatosi in me, per l'assimilazione di me stesso col personaggio, che ormai aveva assorbito tutto il mio essere. Se tu hai pianto, se la gioventù, che ti faceva corona si è commossa con te, se il pubblico esaltato ha battuto le mani, credilo, amico, vuol dire, che nell'artista c'era tutta quella quantità di fluido, che gradatamente trasmetteva

---

<sup>289</sup> *Ibidem*.

<sup>290</sup> Così Ernesto Rossi descrive l'amarezza e lo sdegno seguiti alla lettura del *Paradosso* di Diderot: «Tu sai che è mio costume di leggere sempre qualche cosa, prima di spegnere la candela, e dispormi al sonno: quel libercolo era di Diderot: *Paradoxes sur le comédien*. Se non lo conosci, e ti prendesse vaghezza di leggerlo, fammi il piacere di fare quello, che ho fatto io; buttalo in un canto della stanza. Tanto cinismo, mi ha fatto schifo, più che sdegno. Se credessi vera una sola delle sue opinioni, delle sue sentenze sull'artista da teatro, avrei cessato da lungo tempo di fare il comico». Ernesto Rossi, *Studi Drammatici e lettere autobiografiche*, Firenze, Le Monnier, 1885, pp. 70-71.

nel suo uditorio: Se tu hai pensato, dubitato, amato, con Amleto, vuol dire, che dubbi, passione, amore stavano nella mente e nel cuore dell'artista<sup>291</sup>.

Analoga è l'opinione espressa da Tommaso Salvini che sostiene che «ogni grande attore debba essere partecipe della commozione che ritrae; che egli non soltanto debba provarla quando studia la parte, ma che deve sentirla in maggiore o minore grado quando la rappresenta»<sup>292</sup>. Adelaide Ristori accanto al riferimento continuo all'immedesimazione, considera la sensibilità un fondamentale strumento per l'attore, una dote naturale che consente di poter creare una relazione con le passioni del personaggio e garantisce la possibilità di esprimerle:

Per riuscire attraverso la massima spontaneità le diverse emozioni che la situazione del soggetto richiedono; e passare colla maggiore naturalezza dal pianto al riso bisogna che l'artista sia dotato dalla natura d'una sensibilità fisica speciale. Solo in tali condizioni si può commuoversi, piangere e ridere senza che ne apparisca il menomo sforzo<sup>293</sup>.

La sensibilità è considerata necessaria per l'attore, un "talento" innato che presiede al lavoro sul personaggio come condizione a priori. Ma dalle parole di Adelaide qui riportate si ha nuovamente una sensazione di ambiguità rispetto al processo cosiddetto di immedesimazione, ovvero che questo sia controllato, sapientemente gestito dall'attrice capace di esprimere una passione dopo l'altra senza mostrare alcun segno di fatica né artificio, dando l'impressione della naturalezza ovvero della completa verosimiglianza nell'espressione degli stati emotivi del personaggio.

Emerge così implicitamente l'altro polo del binomio diderotiano della sensibilità, ovvero il controllo, il distacco dalla parte. Se della prima i Grandi Attori fanno una bandiera, il secondo è parte fondamentale del lavoro in scena e si scorge nelle riflessioni sull'arte drammatica non solo di Adelaide Ristori, ma anche ad esempio di Salvini e Rossi. Il primo afferma di vivere, durante la rappresentazione teatrale, una doppia vita «piangendo e ridendo da un lato, e insieme anatomizzando per modo le mie lacrime e il mio sorriso, ch'essi possano fortemente colpire le persone al cui cuore voglio parlare»<sup>294</sup>; mentre il secondo sostiene di possedere una doppia vista capace di osservarsi dall'esterno in quanto attore e personaggio e

---

<sup>291</sup> *Ivi*, pp. 71-72.

<sup>292</sup> Tommaso Salvini, *Una questione d'arte drammatica*, in «L'Illustrazione Italiana», 21, 24 maggio 1891, p. 330.

<sup>293</sup> AR ms, *Appunti manoscritti sparsi*, RA, BTB.

<sup>294</sup> Tommaso Salvini, *Una questione d'arte drammatica*, cit., p. 330.

di distinguere se «quell'incedere, quel gesto, quella parola, quei sentimenti così espressi, sono, o no, in perfetta relazione con i sentimenti e colle passioni del personaggio che in quell'istante riveste»<sup>295</sup>. Adelaide non esprime in modo così chiaro la concezione della doppia coscienza dell'attore, che tuttavia si evince chiaramente dall'analisi della sua pratica scenica. Insiste però sul tema della sensibilità e dell'autenticità emotiva sostenendo che «tutto in lui [nell'attore] non può essere artificio»<sup>296</sup>.

Si vedrà come nella prassi della Ristori la capacità di sentire le passioni con il personaggio appartenga solitamente ad un tempo antecedente l'andata in scena; durante l'esecuzione, invece, l'attrice non ha più bisogno di "sentire" poiché sa ripercorrere "a freddo" la vita interiore della figura drammatica che ha studiata e talvolta vissuta e "sentita" in precedenza. La capacità di attingere dalla propria sensibilità, di sfruttarla artisticamente per avvicinarsi empaticamente all'io del personaggio, non significa mai perdita del controllo. L'attrice in scena è concentrata e presente e questo atteggiamento fisico e mentale le fornisce la capacità di "incontrare emotivamente" il personaggio e di farsi portavoce delle sue passioni e della sua storia. La formalizzazione della *performance* attorica cui la Ristori tende nega di per sé una totale immedesimazione nel momento dell'esecuzione dinnanzi al pubblico, ma l'esperienza del sentire (che l'artista può talvolta aver provato nel momento delle prove o nella vita e a cui ricorre mediante la memoria) garantisce l'impressione di verità emotiva. Rispetto al dibattito ottocentesco, dal punto di vista recitativo, il caso Ristori si definisce come un sistema "misto" fra emozionalismo ed anti-emozionalismo (la cui opposizione sembra risultare generalmente valida se circoscritta alla teoria, mentre nella prassi sono numerosi gli attori del tempo che ricorrono al «meglio di entrambe le tecniche»<sup>297</sup>).

Nel persistere di una discrepanza fra dichiarazioni e pratica scenica, nel permanere di un'ambiguità nel termine immedesimazione, vi è una ragione ulteriore, celata dietro l'insistenza con cui i Grandi Attori dichiarano la propria appartenenza al "partito" della sensibilità. Essi, infatti, affermano di praticare un'arte basata sull'emozionalismo e sull'immedesimazione dell'attore nel personaggio in seguito ad «un'esigenza polemica e di nobilitazione della propria arte compiuta da tutta una generazione di attori verso la fine dell'Ottocento»<sup>298</sup>. Opporsi ad una teoria basata sull'idea della necessità del completo controllo dell'attore significa confermare la valenza artistica della recitazione come personale

---

<sup>295</sup> Ernesto Rossi, *Quarant'anni di vita artistica*, Firenze, Niccolai, 1889, vol. III, pp. 249-250.

<sup>296</sup> AR ms, a) *Precetti* in AR ms, N. 2 *Articoli di Adelaide Ristori. a) Precetti, b) Parte seconda*, cit.

<sup>297</sup> Sandra Pietrini, *L'arte dell'attore dal Romanticismo a Brecht*, cit., p. 96.

<sup>298</sup> Donatella Orecchia, *Il sapore della menzogna. Rossi, Salvini e Stanislavskij: un aspetto del dibattito sul naturalismo*, cit., p. 52.

arte del sentire e non come pratica “meramente” imitativa; significa dichiarare l’autenticità emotiva dell’artista sulla scena che empaticamente in relazione con il personaggio lo è anche con il suo pubblico: si tratta, quindi, dell’affermazione morale dell’importanza di una sorta di onestà comunicativa, in opposizione all’ipocrisia e alla falsità pregiudizialmente imputate ai comici, e della dichiarazione che l’attore – al pari del poeta – esprime il proprio mondo interiore nella creazione artistica, in un’opera originale e che ha vita nel misterioso presente dell’ispirazione sul palcoscenico.

### **2.3. Un problema matematico: la costruzione del personaggio e il metodo**

I più degli scrittori – in modo particolare i poeti – preferiscono far credere ch’essi compongono con una specie di sottile frenesia – con un’estatica intuizione – e certamente rabbrivirebbero di permettere al pubblico di vedere dietro la scena le elaborate e vacillanti crudeltà del pensiero – il vero fine colto solo all’ultimo momento – gli innumerevoli baleni di un’idea che non ha raggiunto la maturità dell’espressione – le fantasie pienamente perfezionate che per disperazione furono lasciate cadere come intrattabili – le caute scelte e i cauti rifiuti – le penose cancellature e le interpolazioni – in una parola, le ruote e i rocchetti – i paranchi per i cambiamenti di scena – le scale e le trappole del diavolo, le penne di gallo, il belletto rosso e i neri neri, che, novantanove volte su cento, costituiscono la prassi comune dell’*histrion* letterario.

[...] È mia intenzione dimostrare che nessuna parte di essa fu dovuta al caso o all’intuizione – che l’opera procedette, passo a passo, al suo compimento con la precisione e la rigida conseguenza di un problema matematico<sup>299</sup>.

Così Edgar Allan Poe sancisce il momento di transizione che dal declino delle poetiche romantiche, coincidente a detta degli storici della letteratura con la chiusura della fase inaugurale della modernità culturale, conduce verso un tempo nuovo, quello del realismo e oltre, all’insegna di un’arte in cui la forma artistica – di qualunque si tratti – viene rivalutata nei suoi aspetti estetici e strutturali, nella sua precisione “matematica”, nella costruzione

---

<sup>299</sup> Edgar Allan Poe, *Filosofia della composizione* in Edgar Allan Poe, *Opere scelte*, a cura di Giorgio Manganelli, Milano, Mondadori, 1979, pp. 1307-1322, cit. a pp. 1308- 1309. Il saggio è del 1846.



scrupolosa della relazione tra forma e contenuto, nell'esplicitazione della dimensione "artigianale", dopo il tempo dei miti romantici.

Nell'approccio all'indagine del metodo di lavoro di Adelaide Ristori, al processo di costruzione del personaggio, questo breve preambolo – a partire dalle parole di Poe – risulta particolarmente significativo: le ambiguità del termine immedesimazione che l'attrice utilizza per riferirsi al suo lavoro hanno origine proprio in questo contesto e trovano una possibilità di svelamento solo se ci si mette immediatamente alla ricerca di un compiuto metodo e di un coerente "svolgimento", se appunto si considera la costruzione del personaggio come un problema matematico. D'altra parte non è un caso se, proprio recensendo l'autobiografia di Adelaide Ristori, un altro brillante letterato ottocentesco, Oscar Wilde, scrive: «Sarei incline a dire che il semplice processo artistico della recitazione, la ritraduzione della letteratura in vita, e la presentazione del pensiero sotto le condizioni di azione, sia in sé un metodo critico assai elevato»<sup>300</sup>.

Costruire consapevolmente è la condizione imprescindibile per la marchesa per interpretare il personaggio, mediante la sinergia di tutte le facoltà fisiche e psichiche. Il metodo della sua creazione è incentrato sulla rappresentazione delle passioni e degli stati emotivi che vengono conosciuti, approfonditi, esperiti, composti ed impressi sul corpo da un'attrice che si definisce immedesimata non in riferimento ad un'incontrollata estemporaneità emotiva nella relazione fra sentire e rappresentare, ma perché in grado di attivare una concentrazione capace di penetrare gli stati dell'anima ed un'energia tale da gestirli e rappresentarli sul palcoscenico: immedesimazione, nel caso della prassi di Adelaide Ristori, dovrebbe essere contemporaneamente tradotto con "procedimento di costruzione della creatura drammatica" e "presenza attoriale fisicamente e mentalmente organica"<sup>301</sup>.

Il metodo di lavoro, che si inizia a delineare negli anni della formazione – derivante, in parte, dall'apprendimento istintivo ed esperienziale ed, in parte, da quello consapevole e teorico – conferma una "scientificità" di procedimento nel periodo della maturità artistica, quando la Ristori sembra essere giunta alla chiara elaborazione di un processo di lavoro volto alla costruzione del personaggio precisamente seguito e praticato per ogni spettacolo. Esso ha inizio dalla profonda conoscenza che l'attrice sviluppa nei confronti delle creature

---

<sup>300</sup> Oscar Wilde, *L'autobiografia di Adelaide Ristori. Recensione a "Études et Souvenirs" di Adelaide Ristori* in Oscar Wilde, *Opere complete*, a cura di Masolino d'Amico, Milano, Mondadori, 2000, pp. 906-911, cit. a p. 907. La recensione è del 1888.

<sup>301</sup> Si ricorrerà spesso al termine "organico" che, proprio delle teorie novecentesche sull'attore, può essere considerato sinonimo dell'ottocentesco ed assai diffuso "naturale": cfr. Mirella Schino, "Naturale" e "organico" in Eugenio Barba, Nicola Savarese, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Milano, Ubulibri, 2005, pp. 174-177, cit. a p. 174.

drammatiche mediante un percorso razionale ed intellettuale e l'insorgere di una relazione empatica che prende avvio grazie alla naturale sensibilità dell'attrice ed il cui approfondimento è direttamente proporzionale al percorso di studio. A questo si accompagnano (con sovrapposizioni o sfasature cronologiche specifiche di caso in caso) l'analisi del testo, la sua memorizzazione e il lavoro sulla partitura vocale, cui segue la definizione della partitura fisica e dunque la formalizzazione della *performance* attoriale. Infine, vi è l'esecuzione sul palcoscenico, sera dopo sera.

### 2.3.1. La via razionale: lo studio, le fonti e il costume di scena

«Le difficoltà si vincono ad una per volta nella solitudine dello studio d'un artista»<sup>302</sup>, scrive Adelaide Ristori, confinando in una condizione di profondo isolamento e concentrazione il percorso di conoscenza che, mediante una doppia via – intellettuale ed empatica –, la conduce alla scoperta del personaggio che dovrà interpretare ed alla sua iniziale concezione mentale, ovvero ad una complessiva e sintetica immagine di ciò che esso dovrà essere nel momento in cui prenderà corpo. Si tratta di un modello ideale ed originale che l'attrice crea del personaggio in una fase di preparazione e che consiste nel concepimento mentale della creatura che andrà ad impersonare: un disegno sintetico e preciso, un “fantasma” della mente con cui entrare in relazione e a cui aderire con il corpo, la voce, l'atteggiamento e la presenza scenica.

Adelaide Ristori, sappiamo dai suoi scritti, comincia sempre dallo studio: studio del testo (ed, eventualmente, della critica su di esso), delle fonti storiche (laddove la derivazione storica dell'opera lo richieda, come spesso avviene per il repertorio della marchesa) e della tradizione scenica. Questi tre macro-elementi rappresentano i materiali di studio e approfondimento da cui l'attrice parte per meglio penetrare la vicenda da rappresentare, delineare le caratteristiche della creatura drammatica da portare sulla scena e dare avvio alle riflessioni utili circa l'interpretazione e la figurazione scenica del personaggio. A questo primo momento – e con un'evoluzione variegata e descrivibile solo di caso in caso – si affianca il lavoro sulla definizione del copione, di cui la marchesa si occupa direttamente o che supervisiona mediante la collaborazione con drammaturghi e traduttori, come emergerà chiaramente dai casi di *Adriana Lecouvreur* e *Béatrix ou La Madone de l'Art*.

---

<sup>302</sup> AR ms, *Sull'arte mia*, cit.

La prima fase di preparazione è fondamentale e coerente con l'importanza, già individuata nel descrivere la formazione della Ristori, attribuita dalla marchesa allo studio teorico, all'approfondimento culturale e alla ricerca di stimoli e strumenti atti ad arricchire il concreto lavoro attoriale, ad unire tecnica e poesia, ovvero a sviluppare quello che l'attrice chiama «intelletto dell'arte»:

Bellezza, voce, eleganza di portamento non hanno altro che un valore effimero, se manca il fondamento vero ad un attore, cioè l'intelletto dell'arte<sup>303</sup>.

Gli studi artistici, in cui la stessa Ristori – garante della memoria del proprio teatro e del proprio fare artistico – descrive alcune interpretazioni<sup>304</sup>, forniscono numerosi esempi di questa fase iniziale di studio. Così, per ciò che riguarda l'interpretazione del personaggio di Maria Stuarda protagonista dell'omonima tragedia schilleriana, Adelaide scrive di aver studiato sin dalla prima rappresentazione del 1841 con la compagnia Mascherpa (una prova giovanile troppo ambiziosa per l'ancora inesperta tragica), «un sunto della storia relativo all'infelice regina»<sup>305</sup> oltre «ad imparare i bei versi di Andrea Maffei<sup>306</sup> [...] per immedesimarmi sempre più nel personaggio»<sup>307</sup>; analogamente, al momento dell'inserimento nel repertorio del dramma *Elisabetta Regina d'Inghilterra* di Paolo Giacometti nel 1854, afferma di essersi dedicata «corpo ed anima alla ricerca di tutte quelle nozioni che potevano elucidare il carattere, l'indole di questa celebre regina»<sup>308</sup>. Quando l'opera è di ispirazione storica, vi è, dunque, un'attenzione alla ricostruzione della più ampia vicenda (indipendentemente da quello che l'autore decide di considerare o meno) mediante il riferimento a fonti di varia natura e provenienza, utili a studiare la radice prima del testo del drammaturgo ed importanti per forgiare una figura che sia storicamente verosimile e per la cui creazione l'immaginazione e il copione siano supportati dalla conoscenza e da essa arricchiti.

L'attenzione alla storia e alla verosimiglianza storica sono caratteristiche fondamentali dell'arte di Adelaide Ristori: interpretare un personaggio, per lei, significa anche

---

<sup>303</sup> AR ms, *Sull'arte mia*, cit.

<sup>304</sup> Gli studi artistici inseriti nell'opera autobiografica di Adelaide Ristori (cfr. RSA, pp. 147-301) si riferiscono ai seguenti personaggi: Maria Stuarda protagonista della tragedia omonima di Friedrich Schiller, Elisabetta Regina d'Inghilterra del dramma a lei intitolato di Paolo Giacometti, Lady Macbeth protagonista femminile del *Macbeth* shakespeariano, Mirra dall'opera di Vittorio Alfieri, Medea dalla riscrittura di Ernest Legouvé, Fedra protagonista della nota tragedia di Racine.

<sup>305</sup> RSA, p. 149.

<sup>306</sup> Il traduttore dell'opera nella versione usata dalla Ristori.

<sup>307</sup> *Ibidem*.

<sup>308</sup> *Ivi*, pp. 183-184.

contestualizzarlo, renderlo coerente con le circostanze storiche fornite dal testo, sottolineare – soprattutto attraverso il costume – la sua ambientazione cronologica. A tal proposito scrive Curti, riferendosi alla maturità artistica dell'interprete:

Quanta differenza vi sia fra il recitare per recitare, senza distinzione fra la tragedia de' tempi greci e quella del medio evo, e il recitare con cognizion di causa, colla coscienza della storia, de' costumi, de' caratteri, lo venne da questo giorno mano mano provando la Ristori colla *Mirra*, l'*Ottavia* d' Alfieri e colla *Pia* del Marenco, la *Francesca* del Pellico e la *Stuarda* dello Schiller.

Se adunque i pubblici d'Italia non rinvennero più in lei la giovinetta vispa, leggiara, talvolta anche petulante, colla sua voce dal timbro puro e soave; ebbero l'artista coscienziosa però, che riproduceva le grandiose figure della storia avvicinate alla tragedia con una naturalezza e verità da trasportarvi per incanto a' tempi passati<sup>309</sup>.

La verità storica che la Ristori cerca di ricostruire nei suoi personaggi ha una presunzione di filologica scientificità: l'attrice si preoccupa di far sì che tutto sia «rigorosamente storico»<sup>310</sup> nella rappresentazione e percorre questa via con disciplina, entusiasmo e desiderio di conoscenza. Lo studio è accurato; la ricerca dei dati finalizzati a raffigurare il periodo in cui è ambientata l'opera si muove sia nella direzione dell'approfondimento conoscitivo e intellettuale, sia in quello dell'esperienza empirica e sensoriale (dalla suggestione del documento storico allo stimolo dell'immaginazione): una testimonianza interessante è presente in un'annotazione autobiografica di Adelaide sull'allestimento della *Maria Antonietta* di Paolo Giacometti:

Provvidi a far sì che nell'esecuzione tutto fosse rigorosamente storico. Avevo posto la maggior diligenza nel curare l'esattezza dei costumi, e i menomi accessori. Questo amore alla verità mi spinse a studiare alla Conciergerie la cella che fu ultima dimora dell'infelice Regina di Francia. Rammento tuttora l'impressione dolorosa provata a quella vista! Col pensiero tutto compenetrato dal soggetto che stavo studiando, mi pareva d'avere dinanzi quella martire rassegnata, e sentire aleggiarmi intorno i suoi ultimi strazianti sospiri!<sup>311</sup>

---

<sup>309</sup> Pier Ambrogio Curti, *Adelaide Ristori*, cit., p. 21.

<sup>310</sup> RSA, p. 98.

<sup>311</sup> *Ivi*, pp. 98-99.

La pretesa di verosimiglianza, come emerge ad esempio per il caso citato di *Maria Antonietta*, è un obiettivo effettivo della marchesa e un momento importante per la composizione della creatura drammatica: il riferimento alla storia informa l'aspetto del personaggio ed in particolare quindi il costume; esso aiuta l'attrice nell'assunzione di un corpo "altro" e nella comprensione dei tratti comportamentali dell'eroina<sup>312</sup>. Inoltre, la verosimiglianza della forma esteriore della figura drammatica, rispetto al suo tempo e alle circostanze date dall'autore, è fondamentale e necessaria affinché il pubblico possa credere all'illusione della finzione scenica ed entrare così in empatia con l'attrice-personaggio<sup>313</sup>.

A proposito di questa tensione alla verità storica che caratterizza il teatro di Adelaide, da non dimenticare è il fatto che, all'interno di un processo già iniziato sin da Morrocchesi e dai cosiddetti attori nuovi, lo studio e la veridicità del costume e quindi, espandendo tale procedimento, una pratica recitativa che si afferma come "storica" – da intendersi quale sinonimo di rigorosa, approfondita, costruita, colta – costituisce un'implicita dichiarazione d'intenti artistici, poiché si colloca in quel processo per cui l'attore, dall'interno della pratica del mestiere, conduce la sua battaglia per la rivalutazione della dignità culturale dell'interprete scenico e la riaffermazione della sua arte come creativa e indipendente.

La ricomposizione degli elementi derivanti dalla storia – intellettuali e materiali, conoscitivi e letterari – non è, nei fatti, sul palcoscenico di Adelaide, filologica, bensì artistica ed evocativa. L'equilibrio tra la scientificità dello studio volto alla ricostruzione e la libertà della reinvenzione artistica è fondamentale, sia per il lavoro attorico che per l'allestimento, tanto che – alla fine del secolo, dinnanzi al prevalere, anche sulle scene italiane, di principi naturalistici di rappresentazione – l'attrice scriverà:

Oh! Adesso anche in Italia, dove fino a pochi anni fa si era di manica assai larga, si vuol sapere che il tal mobile è stato copiato da uno simile conservato in questo o in quel museo, che le armi furono fornite da un celebre collezionista, che i costumi furono riprodotti da stampe, miniature, codici, documenti dell'epoca: tanto che si è arrivati fino all'esagerazione di considerare questi particolari come la cosa principale e d'intrattenere il pubblico quasi esclusivamente sulle meraviglie della messa in scena in guisa da trasformare la rappresentazione di un'opera d'arte che dovrebbe essere un

---

<sup>312</sup> Interessante è il confronto che si può operare tra il costume del Prologo e quello dell'Epilogo di *Maria Antonietta*: cfr. figure 6, 7.

<sup>313</sup> Cfr. *infra*, 2.6. *Il pubblico e l'empatia: lo sconvolgimento dei sensi e il ritorno all'ordine*.

godimento dell'anima, in quella di una spettacolosa fiera, che è il godimento della vista<sup>314</sup>.

Il medesimo procedimento da lei seguito, ovvero lo studio dei documenti storici, viene criticato dall'attrice ormai ritiratasi dalla scene: se il risultato, a suo dire, è divenuto una riproduzione realistica e fedele, nel suo teatro si cercava invece una reinvenzione che avesse le proprie radici nella storia ma fosse poi frutto dell'arte.

Il tempo in cui il personaggio vive sembra comunque costituire l'origine del processo di costruzione nel metodo di lavoro di Adelaide, sia esso un tempo storico e definito, sia mitico e letterario. La prima imprescindibile "regola" è collocare il personaggio nel "suo" tempo, dal quale poi coerentemente sviluppare e plasmare l'invenzione attorica.

Quando la figura drammatica non è storica, la Ristori volge il suo studio in una direzione diversa: quella delle fonti letterarie e della tradizione scenica. Così, per fare alcuni esempi, per l'interpretazione della *Fedra* di Racine analizza l'*Ippolito* di Euripide e quello di Seneca, antecedenti della tragedia raciniana, per individuare, attraverso un'attenta comparazione, le differenze nella costruzione drammaturgica dell'eroina femminile e nella struttura del testo, ovvero nelle dinamiche relazionali fra i personaggi: ciò è utile all'attrice per meglio comprendere quali siano le caratteristiche dell'opera dell'autore francese rispetto alla tradizione letteraria e dunque quali peculiarità far emergere nella delineazione di questa Fedra che è specificatamente frutto di Racine. L'attenzione di Adelaide Ristori si rivolge sempre al testo dell'autore che l'attrice analizza con particolare attenzione, profondamente consapevole che quella è la materia su cui innestare la propria arte e con cui plasmare la propria creatività. Anche per i personaggi di Mirra, Medea e Lady Macbeth emerge un'attenzione nei confronti della drammaturgia quale sostanziale materiale di lavoro ed uno studio approfondito delle fonti nei primi due casi (Ovidio, con cui chiude lo studio artistico dedicato all'infelice figlia di Ciriaco<sup>315</sup>, e le *Medea* di Euripide, Seneca e Della Valle) e l'analisi della critica nel terzo caso, quello dell'opera shakespeariana:

Non cessai dal fare nuovi studi e nuove indagini sugli apprezzamenti della tragedia stessa, e sulla interpretazione che le avevano data alcuni valentissimi artisti<sup>316</sup>.

---

<sup>314</sup> AR ms, *Articolo di Adelaide Ristori sui teatri stabili*, cit., pp. 8-9.

<sup>315</sup> Cfr. Roberto Alonge, *Mirra l'incestuosa. Ovidio Alfieri Ristori Ronconi*, cit., pp. 109-145.

<sup>316</sup> RSA, p. 213.

Adelaide si sofferma anche ad analizzare la tradizione scenica dell'interpretazione di un dato personaggio, alla ricerca di spunti, conferme, stimoli, per creare una continuità o generare una rottura. Così, come esempio, citiamo ancora il lavoro sul personaggio di Lady Macbeth per il quale la marchesa si confronta, studiando i commenti di critici e spettatori, con la grande Sarah Siddons<sup>317</sup>.

Lo studio – sia esso storico, teatrale o letterario – segna quindi l'avvio per ogni interpretazione della Ristori: esso rappresenta una costante del suo lavoro e, riferendoci al metodo, il suo punto di partenza per l'elaborazione scenica del personaggio. Citando nuovamente *Maria Stuarda*, la matura attrice ricorda il suo approccio attorale come una rarità, quindi una novità rispetto alla tradizione e alla prassi consuetudinaria italiana:

Al pubblico era nota la mia trepidazione, esso conosceva gli sforzi che avevo dovuto fare, ed era disposto a tenerne conto. Al mio presentarmi s'avvide della cura che avevo posta nello studio di quel personaggio, studio che, secondo le usanze d'Italia, specialmente d'allora e delle compagnie girovaghe, si faceva a vapore!<sup>318</sup>

In opposizione con ciò che «si faceva a vapore» Adelaide, sin da giovane, sperimenta un metodo di lavoro sul personaggio che parte dallo studio teorico e che conduce a quello volto alla delineazione di una figura verosimile e specifica, precisa e non generica in tutti i suoi caratteri.

Lo studio è, inoltre, considerato strumento etico imprescindibile non solo per il mestiere dell'attore ma, più in generale, per l'uomo:

Sia che ci si dedichi alla tragedia o alla commedia, base fondamentale, come in ogni cosa che s'intraprenda nella vita, è lo studio faticoso, perseverante – Senza di questo, a nulla si riesce<sup>319</sup>.

Gli obiettivi, dunque, di questa fase di preparazione e studio sono molteplici. L'approfondimento della storia e della letteratura sono strumenti per meglio comprendere e analizzare il testo drammaturgico e per nutrire l'immaginario dell'attrice, la cui ricchezza è mezzo indispensabile per la creazione artistica; la conoscenza, inoltre, e gli stimoli intellettuali aiutano ad elaborare, sostenere e mettere in discussione la linea interpretativa che

---

<sup>317</sup> Cfr. *ivi*, p. 216.

<sup>318</sup> *Ivi*, p. 150.

<sup>319</sup> AR ms, b) *Parte seconda*, cit.

l'artista sceglie di dare ad ogni personaggio, nella tensione continua alla definizione di una poetica personale che proprio le scelte di repertorio e quelle interpretative sostengono ed affermano.

Altro studio fondamentale, come già si è evinto analizzando gli elementi peculiari della formazione, è quello delle arti figurative, che divengono centrali nel metodo di lavoro fungendo da spunti per la rappresentazione, contribuendo a creare il senso estetico del bello ed arricchendo il mondo interiore dell'interprete:

[Adelaide Ristori] guardando i marmi, i bassi-rilievi, le nobili ruine seminate nella sua bella patria, ha penetrato più in là dei commentatori nell'intimo senso dei tragici antichi<sup>320</sup>.

La marchesa – come si evince ancora dagli studi artistici – lavora sulla ricerca di inedite fonti iconografiche per costruire un nuovo personaggio o si lascia guidare da immagini custodite nella memoria; dalle arti figurative “ruba” gesti, atteggiamenti, forme, come nel caso dei gruppi scultorei esposti agli Uffizi nella cosiddetta Sala della Niobe<sup>321</sup> che ispirano le note pose di Medea con i figli<sup>322</sup>. Un gusto “pittorico” per la composizione dello spazio e della coralità sembra giungere dalla pittura coeva di soggetto storico<sup>323</sup>; questa suggestione però deriva dall'osservazione delle fotografie del Fondo Ristori: si tratta di cosiddette false istantanee di scena che presumibilmente sono la riproposizione artificiale di microframmenti dello spettacolo ma potrebbero anche essere il risultato di una posa appositamente creata nello studio del fotografo e finalizzata soltanto all'efficacia fotografica<sup>324</sup>.

Sicuramente le arti figurative sono la più importante fonte di ispirazione per la creazione del costume di scena, che per la Ristori è strumento attorale indispensabile: l'abito

---

<sup>320</sup> Théophile Gautier, *Adelaide Ristori a Parigi nella Medea*, in «Il Trovatore», 17 aprile 1858, cit.

<sup>321</sup> Cfr. RSA, p. 239.

<sup>322</sup> Cfr. figura 8.

<sup>323</sup> Cfr. figura 9.

<sup>324</sup> Così Gian Domenico Ricaldone illustra il procedimento fotografico del tempo: «La sala di ripresa era poi dotata di molti fondali raffiguranti paesaggi, architetture, interni ed esterni, nonché di un'ampia scelta di oggetti come poltrone, colonne, balaustre, tavoli, tappeti, piedistalli che servivano ad arredare la scena [...]. La tecnica comportava inizialmente tempi di esposizione piuttosto lunghi, che via via si andranno abbreviando, ma che comunque richiedevano delle pose “rigide” [...]. La lunghezza dell'esposizione, la pesantezza dell'attrezzatura, l'uso del cavalletto e l'esigenza di molta luce imponevano al ritratto limiti piuttosto rigorosi. Tra questi l'impossibilità di scattare istantanee e la necessità di realizzare le fotografie in studi attrezzati, anche quelle che a prima vista potrebbero sembrare immagini di scena con gli attori in costume e fondali dipinti giustamente definite “false istantanee di scena”». Gian Domenico Ricaldone, *I ritratti fotografici di Tommaso Salvini* in Eugenio Buonaccorsi (a cura di), *Tommaso Salvini. Un attore patriota nel teatro italiano dell'Ottocento*, Bari, Edizioni di Pagina, 2011, pp. 397-412, cit. a p. 400.



esterno è, infatti, rappresentazione del tempo del personaggio e vuole essere, nei passaggi culminanti dello spettacolo, estrinsecazione della sua anima:

Altro studio importantissimo per un'artista è la precisione dell'abito adatto all'epoca [e] al carattere del personaggio che deve riprodurre. Senza queste minute ricerche il carattere non avrà armonia di tutte le sue particolarità. Senza questo non si potrà mai fare uno studio psicologico del carattere che dovete rappresentare. Ero talmente convinta dell'importanza di questo studio, che nei primordi della mia carriera, passavo delle intere ore della giornata nei musei<sup>325</sup>.

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. Quest'ultimo studio è stato sempre una delle mie passioni artistiche predilette<sup>326</sup>.

Passione e strumento artistico fondamentale è il costume di scena e la sua invenzione rappresenta un momento importante della creazione del personaggio per Adelaide Ristori: il costume non è un'appendice, un ornamento, è "la pelle" della creatura drammatica e come tale va costruita prima di poterle dare corpo. L'attenzione rivolta al costume emerge da numerosissimi documenti ed è spesso dichiarata dall'attrice, come nel caso dei personaggi goldoniani chiaramente collocati nel tempo in cui l'autore li fa vivere:

Sulla foggia del vestiario della Donna Bizarra e di Mirandolina, ho sempre insistito perché fosse scrupolosamente mantenuto il carattere dell'epoca<sup>327</sup>.

Caso emblematico delle molteplici funzioni che assume il costume nel teatro di Adelaide Ristori e del modo di ideazione è rappresentato dall'ultimo atto di *Maria Stuarda*, l'atto dell'esecuzione della regina. La marchesa descrive i motivi che conducono alla creazione di quell'abito, le «ragioni che mi hanno portata a non tener conto delle indicazioni di Schiller, circa il costume che Maria Stuarda deve indossare in questo atto»<sup>328</sup>. Innanzitutto quindi emerge una sfasatura tra le indicazioni dell'autore e le scelte dell'attrice, indizio del

---

<sup>325</sup> AR ms, b) *Parte seconda*, cit. Il breve periodo («Senza questo non si potrà mai fare uno studio psicologico del carattere che dovete rappresentare») – che si è deciso di non omettere – sembra essere stato cancellato dalla Ristori nel manoscritto in una fase di correzione.

<sup>326</sup> AR, *Mie teorie e precetti sull'arte drammatica*, cit., p. 125.

<sup>327</sup> AR ms, b) *Interpretazione dei caratteri goldoniani* in AR ms, *Studi ed articoli*. a) *Sull'arte mia*, b) *Interpretazione dei caratteri goldoniani*, fasc. 4B, FR, MBA.

<sup>328</sup> RSA, pp. 168-169.

lavoro artistico di originale creazione che parte dal testo drammatico ma che da esso può discostarsi laddove l'interprete lo ritenga opportuno. Il parametro generale e supremo a cui obbedire è sempre quello della logicità e verosimiglianza storica:

Infatti, fin dal mio primo apparire (all'età di diciotto anni) sotto le vesti della infelice regina, avevo adottato il costume che a me sembrava più logicamente storico<sup>329</sup>.

La marchesa racconta di aver avuto la fortuna di poter osservare molti ritratti di Maria Stuarda e di aver potuto contemplare una collezione di oggetti a lei appartenuti quando, nel 1857, «l'Istituto Archeologico di Londra faceva una grande Esposizione di tutto ciò che nel mondo si potè raccogliere di ricordi della infelice Stuarda»<sup>330</sup>, fra i quali menziona gli oggetti che poi effettivamente inserirà nello spettacolo, cioè il rosario e il velo. Inoltre Adelaide fa un generico riferimento anche a fonti (si tratta probabilmente di varie tipologie di fonti: storiche, letterarie e artistiche), che evidentemente ha interrogato:

Molte sono le relazioni circa le vesti che la misera Maria usava all'atto dell'esecuzione; però ho ragione di ritenere che le cause di tutte le disparità d'avviso, sono specialmente conseguenza di fantastiche relazioni. V'è chi la invia alla morte vestita intieramente di rosso, chi in pompa regale, e Schiller la vuole con un maestoso abito bianco, adorna di ricchi gioielli, con corona in capo, coperta di lungo velo nero, col crocifisso tra le mani<sup>331</sup>.

Se si osservano le foto in cui la Ristori compare con l'abito di scena di Maria Stuarda per il quinto atto<sup>332</sup> e ci si attiene a ciò che lei stessa racconta, immediatamente si nota che da Schiller – sempre mediato dalla traduzione di Maffei<sup>333</sup> – trae e conserva le indicazioni

---

<sup>329</sup> *Ivi*, p. 170.

<sup>330</sup> *Ibidem*.

<sup>331</sup> *Ivi*, p. 169.

<sup>332</sup> Cfr. figura 10.

<sup>333</sup> La didascalia che descrive il costume di Maria Stuarda nell'ultimo atto è la seguente: «Maria vestita di un pomposo abito bianco; al collo ha una catena d'oro da cui pende un *Agnus Dei*; un Rosario alla cintura; un Crocifisso nelle mani ed un diadema sui capelli. Un grande velo nero assicurato all'estremità della testa cade e si raccoglie dietro alle sue spalle» (Friedrich Schiller, *Maria Stuarda. Tragedia*, traduzione del Cavalier Andrea Maffei, Milano, Per gli Editori degli Annali universali, 1829, p. 238). La medesima descrizione si ritrova in un libretto del 1866 della Compagnia Drammatica Italiana, nel quale evidentemente per ciò che riguarda le didascalie non sono stati apportati i mutamenti successivi alle scelte di allestimento: cfr. Friedrich Schiller, *Mary Stuart*, adapted expressly for Madame Ristori and her Italian dramatic company, under the direction of Jacob Grau, translated from the Italian version of Andrea Maffei by Thomas Williams, New York, Jhon A. Gray & Green Printers, 1866, p. 35.

riguardanti il velo, il rosario e il crocifisso (oggetto di scena, ma anche accessorio volto a definire il costume nella sua totalità):

Il mio cambiamento dal terzo al quinto atto doveva essere notevolissimo per lo spettatore. Null'altro di regale doveva apparire nel mio portamento se non la dignità. Ogni traccia di quanto aveva tormentato la Regina e torturata l'esistenza della vittima doveva sparire dalla mia persona; io manifestava tutti i miei sentimenti, comunicava tutti i miei voleri con la dolcezza d'una martire paga del suo martirio; perciò nel presentarmi ai miei servi sulla soglia della mia stanza, non dovevo ispirare che ammirazione e riverenza, come s'io fossi una santa apparizione.

Un lungo velo nero mi scendeva da capo ai piedi. Nelle mani stringevo una croce ed un plico a suggelli neri, che conteneva le mie ultime disposizioni<sup>334</sup>.

A parte il velo, la marchesa si discosta dalle indicazioni dell'autore nella scelta dell'abito vero e proprio perché ritiene non sia «ammissibile nè verosimile che Maria Stuarda, prigioniera fin da quell'età in cui le impressioni del dolore sono più profonde, e specialmente quando dall'apice della grandezza si piomba nel baratro delle miserie, possa dopo diciannove anni di torture, di spasimi, di lacrime»<sup>335</sup>, con le ginocchia gonfie e doloranti a causa dell'insalubrità dei luoghi di prigionia, «nutrire dei sensi di vanità femminile e pensare di produrre ancora, colla bellezza, impressione su coloro che dovevano per l'ultima volta vederla»<sup>336</sup>. Inoltre, l'attrice ritiene non sia verosimile la ricchezza dell'abbigliamento di Maria poiché ella avrebbe potuto adornarsi soltanto con il consenso dell'antagonista Elisabetta, al cui potere e volere la Stuarda si trova ormai a dover completamente sottostare: e ciò non sarebbe logicamente possibile poiché «una donna della tempra di quella Regina»<sup>337</sup> che manda a morte la sua rivale non permetterebbe mai che quest'ultima, finalmente vinta, mostrasse e affermasse la sua regalità grazie alla ricchezza della foggia; inoltre la Ristori mette anche in dubbio che ciò a Maria, in quel momento estremo, santo ma doloroso, potesse effettivamente importare.

Ragioni, quindi, intrinseche alla trama e riferite alla verosimiglianza dei moti interiori della protagonista portano Adelaide a scegliere un costume meno ricco, più sobrio e adeguato al tragico momento che il personaggio si trova a vivere: il fatto che Adelaide fornisca le motivazioni del suo cambiamento è indice del rispetto della Grande Attrice nei confronti

---

<sup>334</sup> RSA, p. 173.

<sup>335</sup> *Ivi*, p. 169.

<sup>336</sup> *Ibidem*.

<sup>337</sup> *Ibidem*.

dell'autorità letteraria dell'autore ed è segno che i criteri seguiti nelle scelte teatrali, e tali da giustificare modifiche rispetto all'opera di partenza, sono di ordine estetico e poetico<sup>338</sup>.

L'artista, inoltre, ritiene che il costume da lei elaborato sia maggiormente coerente con le circostanze date dal testo, oltre che più adatto ad esprimere l'aspetto che interessa alla Ristori per la sua interpretazione di Maria Stuarda: ella, infatti, è martire, privata dei travagli del suo rango e della sua esistenza, rasserenata nella morte impostale dagli uomini e ormai totalmente rivolta verso Dio. Un abito scuro e più semplice, quasi monacale, nella sua dichiarata ispirazione storica, rappresenta dunque la verità della vita interiore del personaggio in quel preciso momento drammatico e suggella, dal punto di vista esterno e visivo, il cambiamento psicologico e interiore che l'interprete incarna in questo ultimo atto. Permane, come si è detto, il velo nero, che evoca contemporaneamente una mistica clausura, l'avvicinarsi della morte e l'immagine tragica di una sposa. Al costume si aggiungono il crocifisso e il rosario: elementi fortemente simbolici, gli oggetti legati al costume nel teatro di Adelaide Ristori sono ben selezionati, scelti sia per le loro potenzialità rappresentative ed evocative tali da arricchire l'immagine del personaggio, sia per le possibilità che offrono nella creazione scenica.

Per la Ristori il costume costituisce un supporto importante nella scelta dei movimenti e delle azioni del personaggio, un'appendice del corpo che, esattamente come quest'ultimo, l'attrice gestisce con eccelsa maestria, tanto che un recensore afferma che «nemmeno una piega del suo manto di regina sfugge alla legge che governa l'azione»<sup>339</sup>. Più superficialmente ma altrettanto sapientemente, è la sua esperienza artigianale, “il mestiere”, ad aiutarla anche nella gestione dei costumi, soprattutto nel caso di abiti particolarmente “impegnativi”:

Per la facilità che avevo acquistato di comprendere l'adattamento dei costumi antichi, un giorno ebbi il piacere di mistificare l'illustre pittore Ary Scheffer. Dovevo dare a Parigi la *Medea* del mio egregio amico Legouvé. Per l'esatto disegno del mio costume, mi rivolsi ad Ary Scheffer, col quale avevo la fortuna d'essere legata in amicizia. 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

---

<sup>338</sup> Cfr. *infra*, 6.1. *La direzione artistica di una Grande Attrice*.

<sup>339</sup> «Ni un pliegue de su manto de reina se escapa de la ley que rije el acto». Eduardo Wilde, *Fisiologia de la Ristori*. (*De la Revista Argentina*), in «La Verdad», 14 ottobre 1869, cit.

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<sup>340</sup>.

Se ogni attore, nel corso della sua vita artistica, elegge, individua consapevolmente strumenti che siano tramite privilegiati per la buona riuscita della sua *performance* attorica – siano essi meccanismi tecnici o mediatori strumentali – nel caso di Adealaide Ristori, il costume assume questo ruolo e dunque è di fondamentale importanza nel metodo di lavoro dell'attrice, sia nel momento di creazione e preparazione che precede l'evento teatrale vero e proprio, sia in quello dello spettacolo; da non dimenticare è, inoltre, il fatto che la ricchezza e la ricercatezza dei costumi di scena, la loro varietà e originalità, costituiscono un motivo di fascinazione visiva per il pubblico e di forte richiamo pubblicitario (come si nota dalle locandine e dai programmi della *tournee* americana del 1867 per gli spettacoli ispirati ai personaggi storici di Elisabetta d'Inghilterra e Maria Antonietta)<sup>341</sup>.

L'importanza del costume per la buona riuscita della *performance* attorica è confermata dalla stessa Ristori che scrive ciò che segue nelle sue memorie:

Si giunse a New York il 27 febbraio 1875.

Ma siccome “note e guai non mancan mai”, per più giorni fui preoccupata fortemente della mancanza degli oggetti più necessari alle produzioni, chè i vestiaristi di colà non erano fra i meglio provveduti! Tale inconveniente durò un mese, e tutte le volte che entravo in scena, il non trovarmi vestita colla precisione storica, ch'io solevo porre nei miei costumi, m'impediva d'identificarmi nella mia parte. La povertà del manto, a mo' d'esempio, inceppava i movimenti della mia persona. Perfino i piccoli accessori mi facevano difetto!... Finalmente coll'arrivo del nostro bagaglio uscii da simili pene!<sup>342</sup>

---

<sup>340</sup> AR ms, b) *Parte seconda*, cit.

<sup>341</sup> Cfr. *Ristori's toilet as Elizabeth in Avviso per Elizabeth Queen of England*, 28 ottobre 1867, vol. 28, FR, MBA; *Avviso del Théâtre Français per Marie Antoinette*, 14-19 ottobre 1867, vol. 28, FR, MBA.

<sup>342</sup> RSA, p. 121.

Inoltre, l'incoerenza del costume di scena, il suo essere generico, non solo non sorreggono l'attore ma costituiscono anche una vera e propria "stonatura" in una rappresentazione che, per sua definizione, incentrata sulla vicenda di un personaggio, deve essere totalmente credibile e verosimile per il pubblico.

L'importanza che Adelaide attribuisce al costume è avvalorata da altri documenti che testimoniano di come l'attrice si occupasse in prima persona della loro ideazione e talvolta della loro confezione. A conferma del suo modo di procedere, si riporta un prezioso racconto che lei stessa ci fornisce relativo al personaggio di Cassandra<sup>343</sup>:

Per prova come m'infatuassi in quei pellegrinaggi artistici narrerò le mie eccentricità su tale argomento. Somma, un nostro distintissimo poeta, che ora non è più, compose per me la tragedia classica *Cassandra* in cinque atti, ad ognuno dovevo cambiare di costume – e trattandosi in ciascun atto quel personaggio in diversa condizione di condizione e di spirito, la mia ricerca dei modelli più in armonia colle diverse situazioni della tragedia mi tormentava il cervello di giorno e di notte! Recandomi a Napoli a recitare, andai un giorno a visitare i famosi studi che racchiudono tanti tesori d'arte. 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, d'altro non mi preoccupai che del mezzo di poterli copiare. Inoltre occorreva un permesso speciale per farlo, severissimi essendo gli ordini dei Borboni in quell'epoca. Per una fortunata combinazione, uno dei miei fanatici ammiratori era S.A. il Conte di Siracusa, fratello del Re Ferdinando, artista egli stesso, e che io conoscevo personalmente. Buono e cortese com'era mi fece aver subito il permesso desiderato.

Senza curarmi dei curiosi che affollavano intorno a me, mi feci venire uno sgabello, e per mezzo di quello salii successivamente nelle nicchie delle due statue. Con dei fili, dei numeri che io sola comprendevo, presi in tutti i sensi le misure necessarie per l'esattezza della foggia dei due costumi. Una delle due statue portava un peplum di difficilissimo taglio. Appena giunta a casa, ne feci uno scarabocchio un po' fantastico se vogliamo, ma che da me era compreso. Da Napoli mi recai a Parigi per un corso di rappresentazioni, e subito feci chiamare la prima costumière. Tentai fortemente comprendere con spiegazioni minuziose, il taglio difficile di quel peplum. Con un sorrisetto di compassione essa mi rispose che non vi trovava nulla di difficile! Io però la guardai con espressione ironica che voleva esprimere: "Sì, sì, mia cara! ce ne riparleremo!".

---

<sup>343</sup> Cfr. figura 11.

Come prevedevo, dopo due giorni essa tornò con dei modelli impossibili. Io allora, senza tante cerimonie ed assalita da uno dei miei accessi d'impazienza le dissi che lei non aveva compreso nulla; e chiamata la mia piccola cameriera, mi feci portare molti giornali la feci salire sopra una sedia, e 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.

Così usava fare per gli altri costumi – e portavo loro tanto amore, che sono da me conservati e custoditi religiosamente, e la di cui vista richiama alla mia memoria i più dolci ricordi<sup>344</sup>.

Anche questo frammento, dunque, ribadisce gli elementi peculiari dell'ideazione e utilizzo del costume di scena nel teatro di Adelaide Ristori: l'uso delle opere d'arte, pitture o sculture, come fonti di ispirazione; una studiata elaborazione sia dal punto di vista storico ed estetico, sia da quello pratico volto all'utilizzo sulla scena; il fatto che il costume tenda ad essere estrinsecazione del personaggio interpretato, elemento materico costitutivo della sua identità.

La marchesa ci rivela, inoltre, che questo momento iniziale del suo lavoro diviene sempre più importante con l'aumentare dell'esperienza e dunque con la sua maturità attorale, segno di una consapevolezza artistica sempre maggiore e della definizione precisa di un metodo e uno stile originale:

Non voglio però far credere che nei primordi della mia carriera come prima attrice comprendessi la necessità di questo studio profondo.

Oh no! Non si sviluppò in me che nell'incominciare l'interpretazione di ruoli storici importanti. Allora la mia mente li rischiarò d'una luce nuova. Compresi di quale importanza avesse per un'attrice che voglia elevarsi sulla mediocrità, il corredare la sua educazione di quella erudizione senza la quale è impossibile rendere al vero un'azione stessa in tutte le sue manifestazioni<sup>345</sup>.

In sintesi, si può affermare che lo studio delle fonti, l'approfondimento dell'opera da rappresentare e la ricerca di documenti storici e materiali culturali, congiuntamente alla delineazione e creazione del costume di scena, costituiscono il primo momento di lavoro sul personaggio all'interno del metodo di Adelaide Ristori, attrice che dimostra, ai suoi spettatori,

---

<sup>344</sup> AR ms, b) *Parte seconda*, cit.

<sup>345</sup> *Ibidem*.

«la stessa intelligenza d'ogni carattere ch'ella riveste, d'ogni tempo in cui mostra di vivere»<sup>346</sup>.

---

<sup>346</sup> *Teatro Carignano. Drammatica Compagnia al servizio di S. M. Adelaide Ristori*, in «Gazzetta Piemontese», 12 dicembre 1855, cit.





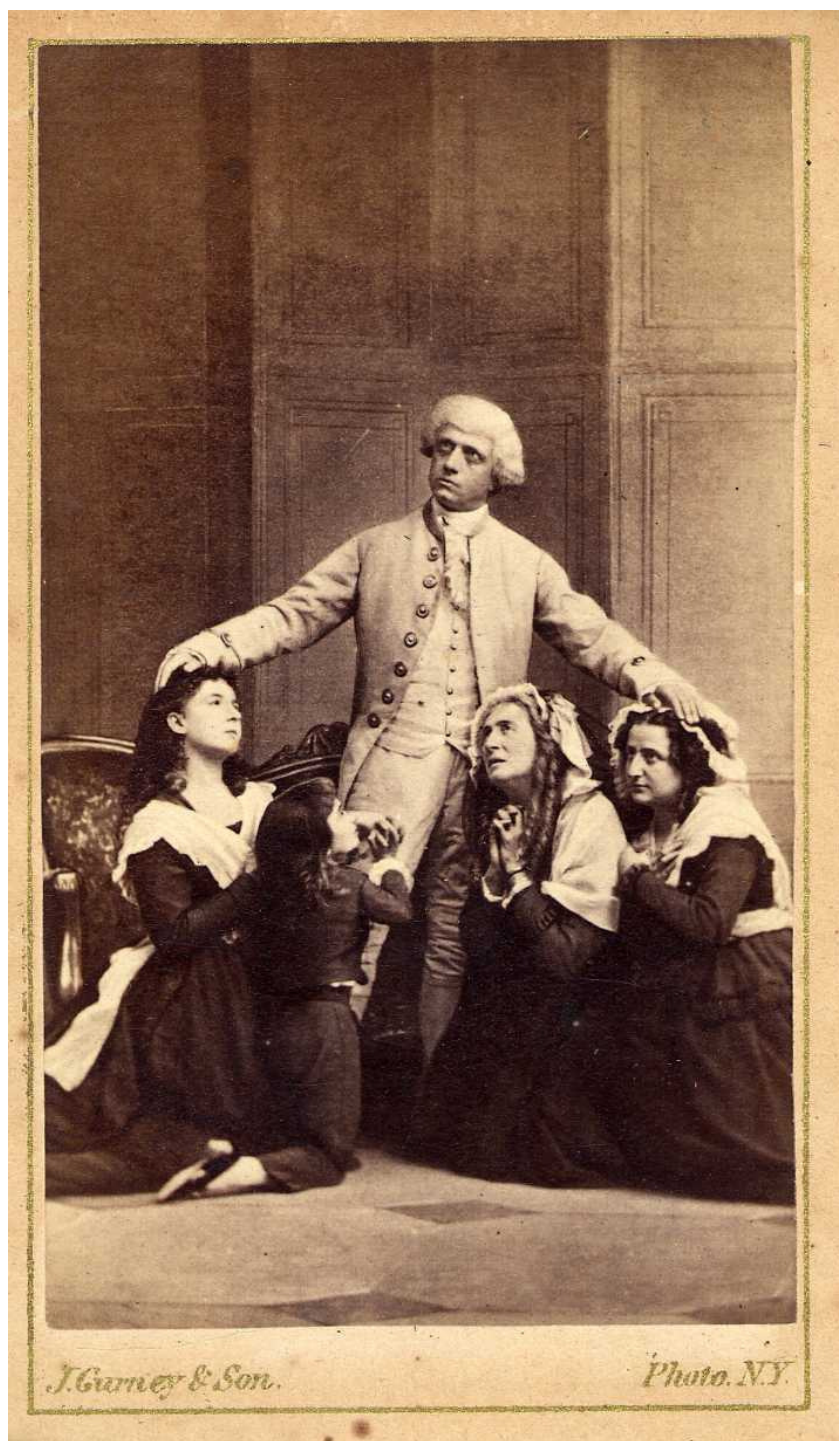
**Figura 6. Adelaide Ristori nel Prologo di *Maria Antonietta*,  
1867, fotografia 17, album 4, FR, MBA.**



**Figura 7. Adelaide Ristori nell'Epilogo di *Maria Antonietta*,  
1867, fotografia 14, album 6, FR, MBA.**



**Figura 8. Adelaida Ristori in *Medea*, fotografia 14, album 12, FR, MBA.**



**Figura 9. Adelaide Ristori nell'atto IV di *Maria Antonietta*, 1867, fotografia 14, album 5, FR, MBA.**



**Figura 10. Adelaide Ristori nell'ultimo atto di *Maria Stuarda*,  
fotografia 6, album 7, FR, MBA.**



**Figura 11. Adelaide Ristori in *Cassandra*, fotografia 6, album 10, FR, MBA.  
La fotografia potrebbe risalire all'anno del debutto parigino, il 1859.**

### 2.3.2. La strada dell'empatia e la realtà

Accanto al processo “cognitivo” e di approfondimento culturale che procede per via razionale, se ne affianca un altro le cui descrizioni sono assai meno sistematiche ma che si scorge intrinsecamente nelle testimonianze e risulta altrettanto importante: la conoscenza e la relazione empatica con il personaggio.

Adelaide, nel momento in cui si avvicina alla creatura da portare sulla scena, sembra instaurare con essa un rapporto di immediata vicinanza ed empatia nel tentativo di conoscere e comprendere emotivamente il vissuto storico o poetico della figura da incarnare. Al di là degli intenti etici ed educativi, che presiedono, come si vedrà, alla scelta del repertorio, vi è sempre un avvicinamento semplicemente umano, che si deduce dalle parole che la marchesa riferisce ai suoi personaggi, come ad esempio nel caso della Stuarda:

Può mai concepirsi che un essere qual era Maria Stuarda, gentile, colta, insinuante, dotata di tutte le qualità che rendono una donna sovranamente stimabile, abbia potuto ad un tratto rinunciare alle virtù per precipitarsi nell'abisso del vizio e commettere nequizie degne del più abietto delinquente, quale vollero farla credere i suoi persecutori?<sup>347</sup>

Questo atteggiamento di comprensione e vicinanza, assai emblematicamente, si instaura anche con le figure moralmente negative: esse vengono ugualmente accostate dall'attrice e dunque comprese, e costituiscono parimenti alle positive – anche grazie al loro fascino – *exempla* antifrastici eticamente validi all'interno di un'idea didattica ed edificante del teatro, come si deduce dal resoconto del lavoro per il personaggio di Elisabetta d'Inghilterra:

Ho studiato [...] nei limiti rigorosi della storia quello strano carattere di donna e regina. Le ultime scene, che sono, si può dire, l'epopea del dramma, io le andai sviluppando colla fermezza, colla persuasione, che tutta l'amarezza di quei passaggi, dall'abbattimento alla vigoria, erano il preludio d'un addio amarissimo ad un lungo passato di potenza; e tutto ciò mi sono studiata d'interpretare e di fare comprendere come un riepilogo del fascino che man mano andava spegnendosi, e dei rimorsi che si facevano anche più giganti, all'appressarsi della morte<sup>348</sup>.

---

<sup>347</sup> RSA, p. 147.

<sup>348</sup> Ivi, p. 210.

Senza conoscenza, senza empatia, l'attrice non può pensare di rappresentare con autenticità la vita emotiva del personaggio. Claudio Vicentini spiega efficacemente questa forma di incontro con la creatura drammatica, che inizia a delinearsi come consuetudine proprio poco oltre la metà del XIX secolo:

L'attore deve trattare il proprio personaggio come se fosse un individuo reale, in carne e ossa, e poi cercare di conoscerlo nel modo più completo e penetrante, in tutte le pieghe della sua anima, fino a stabilire con lui un rapporto intimo, personale ed esclusivo, capace di far risuonare nell'interprete tutti i movimenti interiori della figura da rappresentare.

Si tratta di un'operazione complessa. Non si limitavano più a imparare il testo scritto nelle pagine del dramma. Ma proprio come i biografi che devono ricostruire una vera figura storica, si tuffavano nelle biblioteche per indagare usi, costumi e vicende dell'epoca in cui il personaggio doveva presumibilmente essere vissuto.

[...] Poi, stabilita l'immagine del tempo e dell'ambiente, gli attori cercavano di penetrare l'indole e la personalità del personaggio e di conoscere tutte le esperienze che poteva aver attraversato nel corso della sua vita. [...] E proprio come ognuno di noi fa quando stringe un rapporto con una persona che gli sta particolarmente a cuore, l'attore cercava di conoscere – ossia di immaginare – tutti i dettagli delle vicende del personaggio, le sue reazioni, i suoi pensieri. Per penetrare meglio e nel modo più intimo i segreti del suo mondo interiore, paragonava le proprie esperienze personali alle sue [...]. Fino a giungere, come capita appunto nella vita reale, con i nostri amici più intimi o con la persona di cui siamo innamorati, a partecipare effettivamente ai suoi stati d'animo e a riecheggiare le sue reazioni interiori di fronte allo svolgersi degli avvenimenti.

Solo a questo punto, arrivato a tale stadio di compartecipazione emotiva, l'attore poteva proiettarsi nella parte, traducendo nelle espressioni del volto, nei gesti e nelle azioni sulla scena le più intime sfumature interiori del personaggio<sup>349</sup>.

L'incontro con il personaggio per la Ristori avviene non solo mediante la conoscenza e la ricostruzione del tempo della creatura drammatica ma anche tramite una ricerca in altre “zone di esplorazione” dell'umano e della propria interiorità: i ricordi, l'osservazione della realtà quotidiana e la dimensione dell'irrazionale sia dei personaggi che di se stessa:

---

<sup>349</sup> Claudio Vicentini, *L'arte di guardare gli attori. Manuale pratico per lo spettatore di teatro, cinema e televisione*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 68-69.



La Ristori deve essere una donna di temperamento assai nervoso e deve aver usato grandi doti di osservazione e molta capacità di imitazione per essere giunta a copiare anche l'effetto della moralità sull'organismo umano<sup>350</sup>.

L'interiorità del personaggio, nel teatro di Adelaide, si imprime sul suo corpo, crea mutamenti, tratteggia sfumature di colore, infligge ferite: ad essere manifesti sul palcoscenico sono i segni della moralità o dell'immoralità di cui la creatura poetica è portatrice, le conseguenze delle azioni compiute o subite, i dolori o le gioie provate e l'intero ventaglio delle emozioni che coinvolge corpo e psiche. Un esempio particolarmente eloquente e chiaro di questo processo, che si attua di frammento in frammento nel procedere del copione che l'attrice segue per la costruzione della creatura drammatica e per la sua interpretazione in scena, è il cambiamento che la Ristori disegna nella parabola che percorre la sua Lady Macbeth: da crudele ed altera regina a folle automa in preda al sonnambulismo finale «come se fosse una statua od un'ombra che cammini»<sup>351</sup> (scrive in una lettera l'illustre spettatore Giuseppe Verdi). Assai vivida ed efficacemente sintetica è, a tal proposito, la descrizione che Barbiera delinea della protagonista nella scena finale dell'opera:

I vecchi ricordano l'illustre tragica nel *Macbeth*, capolavoro psicologico dello Shakespeare, e nel quale i fisiologi moderni trovano l'esattezza de' fenomeni morbosi, espressi dal sommo poeta inglese, nei colpevoli, sconvolti fra le allucinazioni e i rimorsi. Adelaide Ristori rappresentava il sonnambulismo di Lady Macbeth in guisa terrificante. La testa alta, piegata sulla nuca; gli occhi spalancati, immobili, vitrei; rigidissima tutta la figura ravvolta in bianca vesta; aperte e istecchite le braccia; aperte le dita; lenta lenta incedeva sotto un incubo di terrore; incedeva con passo vacillante; spaventoso fantasma<sup>352</sup>.

La relazione fra esteriorità ed interiorità del personaggio assai ben esemplificata da questo "ritratto" della Lady della Ristori rimanda ad una delle problematiche costanti e più significative della manualistica italiana ottocentesca sull'arte dell'attore: la codificazione di

---

<sup>350</sup> «La Ristori debe ser una mujer exesivamente nerviosa y debe haber gastado mucho talento de observacion y mucho poder de imitacion para haber llegado á copiar tambien el efecto de la moral sobre el organismo humano». Eduardo Wilde, *Fisiolojia de la Ristori*. (*De la Revista Argentina*), in «La Verdad», 14 ottobre 1869, cit.

<sup>351</sup> Lettera di Giuseppe Verdi a Lèon Escudier, 11 marzo 1865 citata in Raffaele Mellace, *Con moltissima passione. Ritratto di Giuseppe Verdi*, Roma, Carocci, 2013, p. 124.

<sup>352</sup> Raffaello Barbiera (a cura di), *Verso l'Ideale, profili di letteratura e d'arte. Con pagine inedite di Adelaide Ristori, D. Morelli, T. Cremona, G. Revere, M. Bianchi, G. Prati, G. Praga, A. Boito, G. Verga, A. Negri, E. Zola*, Milano, Libreria Editrice Nazionale - Lito. Tip. Lombarda, 1905, p. 25.

regole per l'espressione dei sentimenti, considerata la finalità suprema dell'arte teatrale, e di cui il corpo dell'attore è il veicolo privilegiato. E se il dibattito del tempo non trova una risposta univoca alla questione sull'opposizione fra l'attore che si immedesima e l'attore che recita a freddo e non si giunge nemmeno a tratteggiare o codificare una tecnica precisa, si scorge l'intuizione – pre-stanislavskijana – del ruolo di quella che verrà definita dal maestro russo la “memoria emotiva”, ovvero dell'importanza del bagaglio personale di ricordi quale miniera da cui attingere sensazioni e stati d'animo utili per recitare una certa parte.

Nel metodo della Ristori è possibile individuare un utilizzo della memoria come strumento di lavoro (già evidenziato negli anni della formazione e della giovinezza): sembra, infatti, che Adelaide si serva dei ricordi, delle emozioni provate, delle sensazioni fisiche vissute in situazioni che per analogia possono essere associate a quelle che l'attrice andrà ad interpretare. L'utilizzo della memoria per la marchesa è preceduto, in modo probabilmente più sistematico (o almeno maggiormente testimoniato), dall'osservazione del reale che costituisce una fonte inesauribile da cui cogliere e rubare visioni e sentimenti utili per la costruzione dei personaggi e delle situazioni drammatiche in cui essi si trovano a vivere.

La realtà a lei circostante è spazio dell'osservazione, luogo in cui essere “spettatrice” o “attrice” di condizioni, stati emotivi, dinamiche umane che dovranno poi essere portate sulla scena. La marchesa osserva le esistenze altrui, cerca situazioni al di fuori della vita quotidiana, coglie gli indizi esteriori dell'interiorità in coloro che incontra, si obbliga a fare esperienza della molteplicità dell'essere: non a caso, la giovane Adelaide già cercava di approfondire la propria conoscenza dell'essere umano spingendosi nei luoghi della morte e della follia, del compianto e del dolore. L'attrice, dall'adolescenza fino alla maturità, “ruba” alla vita, ma lo fa non per imitarla bensì per trarne, a livello emotivo e sensoriale, l'essenza. E come da giovinetta si spingeva sino ai manicomi e ai cimiteri per confrontarsi con gli stati più estremi a cui può giungere l'uomo, analogamente racconta, ad esempio, di avere più volte osservato la morte per prepararsi ad una morte in scena e «per giungere a render vera l'illusione»<sup>353</sup>:

Sebbene di carattere molto impressionabile, ed evitassi le viste commoventi, era così forte in me la brama dello studio psicologico dell'arte mia, che dovendo una volta recitare una produzione nella quale la protagonista moriva di consunzione staccandosi da un marito che adorava, una triste circostanza mi si presentò da poter studiare sul vero quel genere di morti. Nel piano superiore a quello dove abitavo, v'era un povero infermo di

---

<sup>353</sup> AR ms, b) *Parte seconda*, cit.

consunzione. Egli peggiorò a tal segno, che dovettero amministrargli i sacramenti. Udendo per le mie scale il suono del campanello annunciando che portava al moribondo il viatico, mi sentii punta dal desiderio d'unirmi ai devoti che accompagnavano il sacerdote – E entrai io pure nella stanza del morente – Ma scorgendo da lontano la vista di quel viso scarno, addolorato, guardasse con occhio languente la moglie che adorava, non ebbi la forza di avanzarmi, e rimasi tutta compunta sulla soglia della porta a capo chino, solo di tratto in tratto lanciavo sguardi su quel tristissimo quadro. Ma la prova fu superiore alle mie forze! Sentendomi venir meno per la mia compassione, scesi le scale a precipizio, facendo ogni sforzo per distrarre la mente da quella scena dolorosa. [...] Altra volta, nell'epoca in cui dovetti rappresentare la tragedia *Pia de' Tolomei* non mi era ancora avvenuto di percorrere luoghi paludosi i di cui miasmi uccidono; e per conseguenza non conoscevo la nota giusta che avrei dovuto dare a quella morte da Dante così espressa nella *Divina Commedia* “Ricordati di me che son la Pia! Siena mi fe disfecemi Maremma”. Quando il caso mi fece attraversare col mio legno le mortifere paludi Pontine. Sebbene l'aria non ne fosse pestifera, come in quella parte della Maremma toscana dove la povera Pia morì, (si narra che in allora, gli uccelli cha volavano in aria cadessero morti all'altezza d'un ramo!) pure la stagione estiva specialmente sterminava gran parte di quei poveri abitanti. Nel cambiare i cavalli di posta vidi steso sopra un mucchio di paglia un povero contadino moribondo per gli effetti di quel clima orribile! Vidi altri che camminavano stentatamente e col respiro affannoso, parlando appena, e con un viso cadaverico. Quando vennero a dirmi che tutto era pronto per ripartire e di lasciare poco dopo al galoppo, non me lo feci /.../ ripetere! Ed al galoppo lasciammo quella mortifera terra. Però il coraggio posto nel perseverare in quelle ricerche penose, mi ha portato i suoi benefici specialmente nella *Pia de' Tolomei*. Già molte volte avevo recitato quella tragedia prima delle mie ricerche, ma sebbene il favore dei diversi pubblici non mi mancasse mai, pure io non avevo la coscienza di essere esattamente nel vero – Ma dopo le diligenti investigazioni fatte, maggiore fu l'impressione del pubblico [...] e maggiore la mia soddisfazione<sup>354</sup>.

Adelaide Ristori, come lei stessa dunque apertamente dichiara, osserva e studia la realtà per poi utilizzarla sulla scena: nel primo caso ricordato ciò che le interessa è l'estrinsecazione del dolore generato dal distacco della morte tra due esseri che si amano e nel secondo sono i sintomi di un decesso causato da specifica malattia. Dunque, la sua attenzione è rivolta sia all'espressione di uno stato prevalentemente interiore (la separazione dall'amato al momento della morte), sia di uno esteriore (i segni fisici dell'insanità che condurrà alla fine

---

<sup>354</sup> *Ibidem*.

della vita). L'attrice consapevolmente, guarda la realtà come la spettatrice di uno spettacolo e, proprio come quest'ultima, si lascia emotivamente coinvolgere, permette alle sensazioni di penetrare nel suo corpo e nella sua psiche, tanto che afferma di essere quasi svenuta per la commozione e di essere poi scappata per il terrore verso la scena a cui stava assistendo.

Le difficoltà riguardanti proprio la rappresentazione delle morti in scena<sup>355</sup>, di cui la Ristori racconta (casi emblematici sono quelli per veleno di *Adriana Lecouvreur*<sup>356</sup> e di *Fedra*<sup>357</sup>), offrono numerosi spunti di riflessione sulla sua pratica attoriale e confermano l'importanza di un confronto diretto con il reale come fonte di ispirazione per la riproduzione artistica: addirittura, laddove non vi sia la possibilità di osservare direttamente un momento che si dovrà andare ad impersonare (e, si aggiunga, un momento necessariamente di grande intensità drammatica e difficoltà interpretativa), l'attrice ricorre ad un aiuto: ha bisogno di un confronto, di suggerimenti, e così si rivolge ad uno "specialista":

Ora narrerò del modo che usavo per rappresentare sulla scena al vero le diverse morti e quanti studi mi facevo per giungere a render vera l'illusione. Di fantasia non volevo agire e nessuno estraneo alla scienza d'Esculapio può conoscere, indiscutibilmente, quali siano le vere dimostrazioni della morte sia per colpo di spada, o per veleno; per esaltazione cerebrale; per febbre... Onde approssimarmi il più fattibile alla verità in ogni nuovo genere di morte che dovevo rappresentare, consultavo uno dei più stimati maestri [di medicina]. Primieramente rinchiusa nella mia stanza, consideravo quali effetti producessero alcuni gradi di cause cagionanti la morte; calcolavo, aumentando gradatamente, a quale risultato poteva giungere e quindi sottomettendo al mio giudice competente quanto avevo concretato delle mie argomentazioni, ne modificavo la dimostrazione o la perfezionavo, secondo il parere del mio erudito consigliere<sup>358</sup>.

Se Adelaide non può vedere direttamente o fare esperienza di ciò che dovrà impersonare, riflette, fa congetture e ipotesi per poi cercare una conferma circa la veridicità delle sue supposizioni: solo da qui – dalla sua convinzione del vero – può iniziare la

---

<sup>355</sup> Il mondo teatrale ottocentesco è disseminato di morti che avvengono sulla scena, poiché esse sono assai diffuse nella drammaturgia in auge, coerentemente con il gusto e le tematiche romantiche. La morte in scena del personaggio protagonista spesso è il momento culminante dell'opera e dunque dello spettacolo: per questo è considerata una prova ardua quanto ineludibile per l'attore, un momento scenico di difficoltà – talvolta compiaciuta – a cui è necessario attribuire la giusta forza e importanza. Proprio per questo, intorno alla morte in scena di un personaggio si sono consumate polemiche tra interpreti diversi, dibattiti tra scuole, si sono instaurati interessanti e silenziosi confronti a distanza: si ricordi il caso del Corrado della *Morte civile* e della polemica fra Salvini e Zacconi, o delle morti di Margherita Gautier interpretate dalla Bernhardt e dalla Duse.

<sup>356</sup> Cfr. AR ms, b) *Parte seconda*, cit.

<sup>357</sup> Cfr. RSA, p. 301.

<sup>358</sup> AR ms, b) *Parte seconda*, cit.

rappresentazione. Anche nel caso, quindi, relativo ad un solo frammento della vita scenica del personaggio – quello della sua morte – il metodo di lavoro prende avvio da un momento di riflessione ed elaborazione, di confutazione e approfondimento della conoscenza, cui si miscelerà l’“ingrediente” emotivo, proprio per «approssimarmi il più fattibile alla verità»<sup>359</sup> e «giungere a render vera l’illusione»<sup>360</sup>, obiettivi continuamente ribaditi dell’arte della Ristori.

Riportiamo una ulteriore affermazione di Adelaide riguardante l’importanza del reale come fonte artistica, spazio dell’osservazione, inerente alla commedia:

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 troppo a di vedere al pubblico la mancanza di studio<sup>361</sup>.

La realtà, esattamente come la cultura, va studiata e nel caso delle parti comiche è la fonte privilegiata da cui trarre stimoli e suggerimenti, ma senza mai dimenticare che essa ha comunque un tempo e che in quel tempo il personaggio – e l’opera con lui e prima di lui – va collocato, come emerge da un’affermazione circa il lavoro sulla goldoniana locandiera:

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 questa 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 Lusighiera* del Nota, come anche *False Confidenze* di Marivaux, Madame Araminta non ha nulla che fare colla civetteria della Scuola Madame Francese.

---

<sup>359</sup> *Ibidem.*

<sup>360</sup> *Ibidem.*

<sup>361</sup> *Ibidem.*

La parte di Mirandolina fu una tra quelle che più hanno rallegrato la mia carriera d'artista<sup>362</sup>.

Esattamente come avviene nella quotidianità, ogni personaggio è un individuo, differente dagli altri, e come tale va costruito ad arte, utilizzando suggestioni e tratti differenti da comporre in un unico e originale ritratto: infatti «non tutti esprimono il dolore, la gioia, o l'indifferenza nello stesso modo, perché le nature sono diverse. [...] Il vero, nell'arte, non consiste in una linea indeclinabile, ma nella corrispondenza della idea colla immagine esterna che deve esprimerla»<sup>363</sup>. Questo precetto quindi vale per tutti i personaggi che l'attrice deve interpretare – siano essi comici, tragici o drammatici – e rappresenta un importante obiettivo artistico:

Si arriva a raggiungere il vero secondo il sentimento e i mezzi delle diverse individualità. Di modo che frammischiando la natura all'arte, e l'arte alla natura si formerà un attore perfetto<sup>364</sup>.

La natura si mescola all'arte perché l'arte è in grado di creare servendosi della natura: dalla realtà la Ristori coglie e cattura gli elementi e le suggestioni che poi comporrà per la costruzione precisa e minuziosa di un essere drammatico completamente inventato, finto, ma peculiare poiché coerente all'immagine fornita dall'autore del testo e originale poiché ispirato alla realtà ma di completa invenzione dell'attrice:

L'arte non può essere superiore alla natura, ma può accrescerne le perfezioni. Taluni credono che la verità consista nel reprimere tutti i suoi slanci, non comprendendo che per tal modo, spoetizzano la stessa poesia. L'attore non dev'essere meccanico ma un vivo illustratore del pensiero<sup>365</sup>.

La natura è nutrimento per l'artista che non desidera creare sulla scena una riproduzione fotografica della realtà, ma vuole ridipingerla, reinterpretarla, proporle un rispecchiamento che sia verosimile nella sostanza ma bello nella forma, ovvero depurato delle brutture e delle bassezze, delle volgarità e dei dettagli meschini, banali, della vita umana. L'intento “fotografico” che sarà proprio delle poetiche e delle prassi sceniche naturalistiche è

---

<sup>362</sup> AR ms, b) *Interpretazione dei caratteri goldoniani*, cit.

<sup>363</sup> AR, *Mie teorie e precetti sull'arte drammatica*, cit., p. 124.

<sup>364</sup> *Ivi*, p. 125.

<sup>365</sup> *Ivi*, p. 120.

assai lontano dall'estetica di Adelaide Ristori per cui la rappresentazione teatrale è tesa ad una ricreazione artistica, e dunque non strettamente mimetica, della realtà umana:

Non è lecito riprodurre fedelmente il vero com'è in natura perché il vero naturale è appena la radice del vero, e del bello artistico; questo è il fiore di quello, e non bisogna, per così dire, cogliere tutta la pianta del vero, ma il suo fiore.

Il verismo che purtroppo trova in giornata molti partigiani è, a parer mio, difettoso quanto il convenzionale e il manierato<sup>366</sup>.

Dal punto di vista della pratica attorale cogliere il bello, per la marchesa, vuol dire anche ricercare una misura espressiva all'interno di una recitazione energica ed appassionata ma sempre controllata e motivata, sia dal punto di vista della gestione fisica che da quello dell'estrinsecazione emotiva; l'equilibrio perseguito si pone in contrasto con l'eccesso che caratterizzava la generazione attorica precedente, ma non giunge nemmeno alle modalità del verismo, considerate all'estremo opposto, troppo quotidiane: «Un tempo si declamava troppo» afferma Adelaide presumibilmente intorno alla fine del secolo «ed ora si esagera nel senso apposto; e l'incolore, il freddo, son tenuti pel vero!»<sup>367</sup>. Materiale imprescindibile del suo procedimento e del conseguimento della misura sono le impressioni di verità e di naturalezza.

La Ristori ricerca il naturale sulla scena, il vero – come lei stessa lo definisce – nella costruzione del personaggio: l'interprete deve tendere ad essere autentica e sincera nell'estrinsecazione delle passioni, credibile nella costruzione fisica del personaggio sempre in relazione alla sua emotività e verosimile nella delineazione della relazione fra azioni drammatiche e motivazioni psicologiche della creatura impersonata. Un'interpretazione attorale è vera se è naturale, organica, cioè se riproduce coerentemente la complessità interiore ed il comportamento umano: è una sorta di equivalenza fra realtà e finzione. Il procedimento della Ristori è finalizzato alla costruzione di ogni passaggio emotivo, ogni tono della voce, ogni gesto, in modo assolutamente organico creando così la naturalezza ed escludendo dal suo teatro i convenzionalismi e le esagerazioni accademiche: solo in questo modo è possibile forgiare, con una forte rottura rispetto al “già visto”, al “teatrale”, al “convenzionale”, una totale ed originale verità della vita scenica.

---

<sup>366</sup> AR ms, *Sull'arte mia*, cit.

<sup>367</sup> *Ibidem*.

Nella metodologia di lavoro di Adelaide, il materiale derivante da fonti storiche e letterarie, coerenti con la vicenda delineata dal drammaturgo, si unisce ai ricordi, all'osservazione della realtà, al bagaglio di esperienze personali che l'attrice porta con sé e di cui si serve per immaginare e disegnare il personaggio che andrà ad interpretare sulla scena. Questo "ampliamento" dell'immaginazione, il precisarsi della natura della figura drammatica, l'arricchimento dell'incontro fra attore e personaggio costituiscono il primo passo della creazione teatrale, le cui origini vanno collocate nella lettura del testo compiuto o almeno del copione in fase di stesura. Tale procedimento giunge poi alla definizione mentale della costruzione del personaggio: si tratta ancora di una fase precedente l'andata in scena, quella della libertà dell'artista e della sua presa di responsabilità comunicativa, coincidente il momento della vera e propria interpretazione che Rasi eloquentemente definisce «arte tutta di concezione»<sup>368</sup>, poiché frutto di un processo prettamente intellettuale, libero dalle richieste imposte dalla convenzionalità della scena (e dunque che andranno considerate nell'elaborazione della partitura di esecuzione). Nel caso Ristori questo momento pare indispensabile per comprendere il percorso psicologico del personaggio e per rappresentarlo, facendo anche emergere i tratti poetici che l'attrice vuole maggiormente evidenziare:

Bisogna studiare non superficialmente, innanzi tutto quello che io chiamo il materialismo della parte, in altri termini la forza fisica che occorre a venderla, e poi, il suo idealismo, sviscerando il carattere, dandogli il colorito che ha mercé i colori che avete voi sulla vostra tavolozza. [...] E particolarmente (in ciò sta la difficoltà) in metter d'accordo, per così dire, i colori che si posseggono con quelli che sono proprii del tipo il quale è da rendere<sup>369</sup>.

Nella solitudine l'attrice elabora la parte, la concepisce: immagina ed analizza il personaggio, indaga oltre il testo la sua possibile vita, lo avvicina a sé (molto spesso per contrapposizione) ed elabora poi una figurazione mentale precisa, generale e sintetica della creatura drammatica. Come anticipato, per ogni figura drammatica la Ristori sembra disegnare un modello ideale – termine valido per altri Grandi Attori del periodo<sup>370</sup> –, un'ombra di cui appropriarsi, che nasce dalla lettura del testo, si arricchisce dell'immaginario dell'attrice e si definisce secondo il suo stile recitativo. Con questo ritratto mentale, cui

---

<sup>368</sup> Luigi Rasi, *L'arte del comico*, cit., p. 187.

<sup>369</sup> AR ms, *Sull'arte mia*, cit.

<sup>370</sup> Per i casi di Ernesto Rossi e Tommaso Salvini: cfr. Donatella Orecchia, *Il sapore della menzogna. Rossi, Salvini e Stanislavskij: un aspetto del dibattito sul naturalismo*, cit., pp. 39-52.



l'artista "presta" voce e corpo, compenetrandosi con esso ed identificandosi, si accinge ad affrontare il testo teatrale poiché solo su di esso può costruire l'effettiva vita del personaggio che prenderà forma dinnanzi al pubblico. La figurazione concepita dall'attrice muove così i suoi passi all'interno del testo drammaturgico, strumento indispensabile per la sua manifestazione, ovvero per la rivelazione dell'arte dell'attore.

Il testo viene innanzitutto considerato dalla marchesa – che imposta poi di conseguenza la recitazione degli altri attori e l'andamento dello spettacolo<sup>371</sup> – dal punto di vista della protagonista: sua è la vicenda, lei costituisce il *focus* della narrazione teatrale, con lei si immedesima il pubblico, e dunque il suo è il "punto di vista" da seguire nell'approccio al materiale testuale. Adelaide Ristori, nel momento in cui è necessario passare dalla concezione all'elaborazione dell'esecuzione, sembra fondare il suo lavoro considerando minuziosamente la consequenzialità fra azioni, circostanze drammatiche ed evoluzione degli stati emotivi dell'eroina: l'opera drammaturgica è strumento per esprimere una parabola psicologica che l'attrice costruisce con voce e corpo nella fase di preparazione (presumibilmente un momento di lavoro ancora soprattutto mentale), e che poi ripercorre nello spettacolo.

Dalle recensioni così come dagli studi artistici, ad essere messa in luce è sempre la relazione fra testo e scena, la credibilità degli accadimenti drammatici che il personaggio interpretato dalla Ristori vive. L'attrice, infatti, analizza con precisione ogni micro-passaggio nell'intelaiatura verbale, tale da fornire la possibilità di una variazione vocale o gestuale, i tasselli successivi nella costruzione della vita scenica del personaggio: il copione viene usato come "mappa" su cui costruire la propria *performance*. Ciò significa che il testo è non solo un espediente ma uno strumento fondamentale della prassi artistica di Adelaide, una variabile che può favorire o meno il lavoro dell'interprete, non tanto dal punto di vista dei contenuti, quanto da quello della struttura: ecco, a nostro avviso, il motivo fondamentale per cui la Ristori impone – talvolta, forse, con eccessiva forza – la propria supervisione al lavoro dei drammaturghi con i quali collabora.

Sul testo ed in seguito alla sua analisi, Adelaide costruisce una doppia partitura vocale e fisica: quella di azioni fisiche sembra essere preceduta dall'abbozzo istintivo della partitura vocale che, contemporaneamente alla memorizzazione del testo, viene tratteggiata dall'attrice per essere poi definita organicamente a quella fisica e insieme ad essa formalizzata. La voce pare, infatti, essere il tramite immediato mediante il quale l'artista entra in contatto diretto con

---

<sup>371</sup> Cfr. *infra*, 6.1. *La direzione artistica di una Grande Attrice*.

l'interiorità del personaggio, mentre il corpo è lo strumento per la costruzione estetica della rappresentazione.

## 2.4. La bella verità: la voce e il gesto

La fluidità, l'omogeneità e la melodia ricordate come caratteristiche vocali di Adelaide Ristori non significano monotonia di toni e di accenti: l'azione verbale viene, infatti, costruita come una vera e propria partitura musicale capace di esprimere l'andamento drammatico e la condizione psicologica del personaggio, che è ad esse coerente, in cui i cambiamenti non sono mai casuali ma sempre motivati dalle contingenze drammatiche; essa è però anche capace di sorprendere lo spettatore, attraverso una netta variazione di toni laddove il mutarsi delle passioni lo richieda, come si evince, tra le altre, da questa descrizione:

Dopo una scena di pianto, testimonianza della debolezza umana e segno perenne della fragilità della donna, la reazione si manifesta con un nuovo brio e se le lacrime se ne erano andate accompagnate da soavi e silenziose parole, un torrente di frasi vigorose esce da quella bocca inimitabile come una protesta contro la passata debolezza<sup>372</sup>.

Questa breve esposizione racchiude l'esempio di un frammento di ciò che si può intendere come utilizzo della partitura verbale sulla scena. Il procedimento di costruzione della tessitura delle battute come azione drammatica e psicologica emerge soprattutto dagli studi artistici, dai quali si evince un'attenzione minuziosa e un'elaborazione precisa delle modalità del dire, un gioco di variazioni e contrappunti tra la voce dell'attrice e la parola dell'autore nella sua duplice essenza di significante e significato. Parte essenziale delle sue partiture vocali sono anche i silenzi, le pause – pregne di forza drammatica, mai casuali, mai generiche – che contribuiscono a creare il ritmo dell'eloquio; quest'ultimo è uno degli strumenti con cui lavora Adelaide, che consapevolmente sceglie e con cui crea, tanto che Paul

---

<sup>372</sup> «Después de una escena de llanto, testimonio de la debilidad humana y signo perenne de la flaqueza de la mujer, la reacción se manifiesta con nuevo brio y si las lágrimas se escaparon acompañadas de suaves y calladas palabras, un torrente de frases enérgicas brota de aquella boca inimitable como una protesta contra la debilidad pasada». Eduardo Wilde, *Fisiología de la Ristori*. (De la Revista Argentina), in «La Verdad», 14 ottobre 1869, cit.

d'Ivoi scrive che «lei potrebbe dare al suo dialogo una scansione più regolare; se sceglie il metodo contrario, non si tratta di incapacità, ma di intelligenza e libertà»<sup>373</sup>.

Numerosissimi sono gli esempi che possono essere citati a riprova della coerenza tra stato interiore del personaggio e modalità del dire, e contemporaneamente dell'organicità tra voce e corpo. Ne scegliamo uno desunto dallo studio su *Maria Stuarda*. Nell'atto terzo dell'opera schilleriana l'entrata in scena della regina di Scozia avviene infatti all'insegna della felicità, «con passo frettoloso, raggiante di gioia»<sup>374</sup>, con un «nuovo vigore»<sup>375</sup>; l'attrice, che prima ha minuziosamente analizzato il testo, vive poi il presente della situazione drammatica ed il suo corpo pieno di vitalità non può che «declamare»<sup>376</sup> l'elogio della rinnovata libertà che Schiller affida a Maria Stuarda in quel momento dell'opera, facendo «apparire l'allegrezza di cui ero momentaneamente invasa»<sup>377</sup>: corpo e voce “dicono” il testo all'unisono, nella coerenza dei loro stati e delle loro qualità d'espressione, coerentemente con l'*hic et nunc* del personaggio drammatico. L'atto terzo procede poi in modo assai diverso da come è iniziato e al centro vi è il dialogo fra Maria Stuarda e la sua antagonista Elisabetta. Assai interessante è seguire le indicazioni vocali riferendole poi alle azioni descritte in scena, a riprova dell'organicità voce-corpo nell'arte della Ristori. Il confronto fra le due regine inizia con la richiesta di un atto di rassegnazione e umiliazione di Maria dinnanzi ad Elisabetta: il gesto di inginocchiarsi davanti alla rivale dal punto di vista vocale viene gestito da Adelaide attraverso un ritmo singhiozzante composto da sospiri («sospirando profondamente»<sup>378</sup>), pause, rallentamenti ed esitazioni («arrestandomi ad un tratto, esprimevo con marcata esitanza»<sup>379</sup>), improvvisi slanci e trattenimenti («con slancio»<sup>380</sup>, «con intonazione di voce supplichevole, riprendevo»<sup>381</sup>, «con visibile sforzo quindi, ma dignitosamente riprendevo»<sup>382</sup>, «io grido»<sup>383</sup>, «fingevo di voler parlare»<sup>384</sup>) sino all'invettiva che ha inizio «stentatamente, e con voce soffocata, interrotta»<sup>385</sup> e che culmina in un grido «con voce potente e sguardo

---

<sup>373</sup> «Elle pourrait donner à son dialogue une régularité plus symétrique; si elle choisit la méthode contraire, ce n'est pas impuissance, c'est pénétration et liberté». Paul d'Ivoi, in «Le Courier de Paris», 23 aprile 1861, vol. 18, FR, MBA. Il ritaglio stampa è senza titolo.

<sup>374</sup> RSA, p. 155.

<sup>375</sup> *Ibidem*.

<sup>376</sup> *Ivi*, p. 156.

<sup>377</sup> *Ivi*, p. 155.

<sup>378</sup> *Ivi*, p. 159.

<sup>379</sup> *Ibidem*.

<sup>380</sup> *Ivi*, p. 160.

<sup>381</sup> *Ibidem*.

<sup>382</sup> *Ivi*, p. 163.

<sup>383</sup> *Ivi*, p. 165.

<sup>384</sup> *Ibidem*.

<sup>385</sup> *Ibidem*.

infuocato»<sup>386</sup>. Se quindi, in sintesi, l'azione fisica da un iniziale sforzo di umiliazione, attraverso un inginocchiamento, giunge sino alla rivolta, la voce, per ritmi e toni, è coerente ad essa, organicamente legata al corpo che si chiude e si abbassa per poi esplodere in un accesso di violenza. Coerenti quindi sono parola e gesto all'azione drammatica come al mutare degli stati psicologici della protagonista, "spartiti" elaborati e poi ripercorsi congiuntamente. Tale organicità è una caratteristica essenziale del metodo di creazione dei personaggi dell'attrice: una costruzione così minuziosa per partiture vocali e gestuali contribuisce fortemente a creare un'impressione di naturalezza nella consequenzialità degli accadimenti scenici e sostiene il naturale passaggio dell'interprete da uno stato emotivo all'altro.

La Ristori «ti scote con la voce»<sup>387</sup> – come scrive un commentatore nel 1857 – perché essa, in accordo con il corpo, risulta espressione perfetta dell'interiorità della creatura drammatica, qualunque sia il sentimento o la situazione del momento<sup>388</sup>.

Adelaide lavora sulla voce quale espressione dell'anima del personaggio e, per estensione, dell'anima umana:

La Ristori conosce tutti i toni, tutti i timbri e tutte le inflessioni dell'articolata voce umana; a tal punto che in un momento passa [...] dai suoni più profondi e oscuri fino a quelli più calmi e soavi.

La sua gola è l'organo del suo spirito che vibra all'unisono con ogni elemento della sua viva e presente passione<sup>389</sup>.

La parola è dunque in grado di supportare l'artista nel "disegnare" l'interiorità della figura teatrale e la situazione, ma contemporaneamente si fa portatrice, grazie alle sue potenzialità evocative, anche di messaggi non razionali capaci di colpire lo spettatore dal punto di vista inconscio ed emotivo.

Eduardo Wilde – attento osservatore ed autore del prezioso articolo *Fisiolojia de la Ristori* – riporta alcuni interessanti esempi della consonanza tra la voce e lo stato psicologico

---

<sup>386</sup> *Ivi*, p. 166.

<sup>387</sup> [*Ristori e Rachel*], 11 giugno 1857, vol. 7, FR, MBA. Il ritaglio stampa non consente di conoscere né autore, né titolo, né testata, né data. Potrebbe trattarsi della traduzione di un articolo comparso su un giornale straniero, presumibilmente francese. Dato l'argomento specificatamente trattato lo abbiamo denominato, per renderlo identificabile, *Ristori e Rachel*.

<sup>388</sup> Cfr. *Ristori*, in «National Magazine», [giugno 1857], cit.

<sup>389</sup> «La Ristori conoce todos los tonos, todos los timbres y todas la inflexiones de la voz articulada; á tal grado que recorre en un momento [...] desde los sonidos mas profundos y oscuros hasta los mas blandos y suaves. Su garganta es el órgano de su espíritu que vibra al unísono con cada elemento de su pasión actual». Eduardo Wilde, *Fisiolojia de la Ristori*. (*De la Revista Argentina*), in «La Verdad», 14 ottobre 1869, cit.

contingente, tracce della capacità di Adelaide di agire sul proprio corpo, guidarlo dall'interno e servirsene per l'estrinsecazione delle passioni. La sua abilità alla espressione sincera e credibile proprio a partire dalla consonanza anima-voce-corpo è tale da generare una profonda empatia nello spettatore, che crede come se fosse realtà a ciò che vede nascere e vivere sul palcoscenico: crede al dolore, allo sconforto, alla disperazione, a tutte le forti passioni che le eroine incarnate dalla Ristori esprimono tramite la voce che non è mai da considerare quale appendice o ornamento, ma frutto coerente e vitale di quello stesso corpo che vive sul palcoscenico:

Quando oppressa dal dolore abbassa la voce e parla lamentandosi della sua infausta sorte, è tanta la sua dolcezza e tale la cadenza della sua parola, che la più grande compassione nasce nell'anima di chi la ascolta affliggersi con tanta verità e amarezza<sup>390</sup>.

Le multiformi potenzialità vocali della marchesa si esplicano quindi nella rappresentazione delle diverse passioni umane e si compongono, variando, in quadri precisi e costruiti, spartiti musicali atti ad esprimere i mutamenti interiori, sapientemente dipinti con pennellate di diverso colore. Le differenze vocali – timbriche, ritmiche, tonali – derivano dall'analisi del testo che, come si è detto, costituisce la struttura per il manifestarsi delle possibilità attoriche di costruzione del personaggio e a cui segue la definizione di un tessuto di intenzioni che sottendono alle azioni verbali dell'attrice, come si osserva dalla lettura degli studi artistici: si tratta di una sorta di sottotesto, in cui ad essere espressi sono sentimenti e pensieri del personaggio, manifesti o celati nelle parole dell'autore.

Anche i gesti e i movimenti vengono costruiti analogamente e contribuiscono, mediante la loro composizione, a formare la vita scenica della creatura drammatica; essi, inoltre, vengono utilizzati in accordo con i principi estetici che caratterizzano la poetica della marchesa: come scrive uno spettatore del tempo «le movenze, il gesto, tutto è acconcio alle idee, tutto opportuno, tutto artistico»<sup>391</sup>.

Le testimonianze confermano l'abilità gestuale di Adelaide Ristori, la «sua mimica prodigiosa»<sup>392</sup> tanto che «potrebbe essa suggellare le sue belle labbra alle note sonore e non andrebbe smarrito un effetto, una intenzione, un'idea. La sua fronte, gli occhi, le guance, il

---

<sup>390</sup> «Cuando oprimida por el dolor baja la voz y habla quejándose de su suerte infausta, es tanta su dulzura y tal la cadencia de su palabra, que la mas grande compasion nace en el alma del que la oye quejarse con tanta verdad y amargura». *Ibidem*.

<sup>391</sup> [Ristori e Rachel], 11 giugno 1857, cit.

<sup>392</sup> Théophile Gautier, *Adelaide Ristori a Parigi nella Medea*, in «Il Trovatore», 17 aprile 1858, cit.

petto, le braccia, i piedi e fino le pieghe del suo manto, tutto parla, tutto esprime, tutto è eloquente in lei»<sup>393</sup>. L'uso sapiente del corpo nella sua totalità, nel movimento come nel gesto, nella mimica facciale, la misura nell'utilizzo simultaneo degli strumenti fisici e nell'estrinsecazione delle loro possibilità espressive (sempre coerenti al personaggio e alle circostanze drammatiche) sono caratteristiche peculiari dell'arte di Adelaide Ristori. A ciò si aggiungono «la convenienza degli atteggiamenti, la sobrietà del gesto»<sup>394</sup>: la gestione del corpo rappresenta certamente una caratteristica fondamentale della prassi attorica della marchesa e uno degli elementi innovativi più significativi della sua recitazione (come si è già in parte sottolineato cercando di individuare le differenze rispetto alle attrici della generazione precedente).

La Ristori, innanzitutto, mette al bando dal suo teatro l'eccesso, l'esagerazione, l'abuso, non riduce «la recita drammatica ad un giuoco di muscolatura, a uno sforzo di membra»<sup>395</sup>, ma si serve in modo puntuale ed equilibrato di gesti e movimenti. Vi è «un'armonia che misura i gesti di questa bella mima, antica nei contorni, moderna per la passione»<sup>396</sup>. La misura rappresenta una delle norme cui Adelaide dichiara sempre di obbedire, cifra stilistica ma anche criterio di lavoro: «Oltre la genialità della quale potrebbe essere fornito [l'artista drammatico] occorre la misura, e la misura non s'acquista che dall'esperienza»<sup>397</sup>.

Gesti e azioni sono sempre misurati, fluidi e organici alla vita drammatica del personaggio: chiari esempi sono due casi di entrata in scena, momento assai curato da Adelaide che ritiene che «l'artista, entrando in scena, col portamento, col solo sguardo, deve far comprendere al pubblico il carattere del personaggio che deve rappresentare»<sup>398</sup> ed il momento drammatico che sta vivendo all'interno dello spettacolo.

Soffermandoci esclusivamente sull'aspetto fisico e del movimento, la Ristori descrive il suo ingresso nell'ultimo atto di *Elisabetta Regina d'Inghilterra* – quando la protagonista «tocca alla sua fine»<sup>399</sup> – come quello di una vecchia che incede con passo lento, segnato dalla malattia, i cui gesti sono indolenti e fiacchi: il corpo è mutato rispetto agli atti precedenti e l'attrice lavora sulla caratterizzazione fisica per rappresentare vividamente e chiaramente le indicazioni desunte e suggerite dal testo. La famosissima entrata nella *Medea* prevede

---

<sup>393</sup> *Ibidem*.

<sup>394</sup> *Teatro Carignano. Drammatica Compagnia al servizio di S. M. Adelaide Ristori*, in «Gazzetta Piemontese», 12 dicembre 1855, cit.

<sup>395</sup> [*Ristori e Rachel*], 11 giugno 1857, cit.

<sup>396</sup> Théophile Gautier, *Adelaide Ristori a Parigi nella Medea*, in «Il Trovatore», 17 aprile 1858, cit.

<sup>397</sup> AR ms, *Sull'arte mia*, cit.

<sup>398</sup> AR ms, *b) Parte seconda*, cit.

<sup>399</sup> RSA, p. 203.

un'azione scenica assai evidente ed efficace: la Ristori scala una montagna, arrestandosi all'improvviso solo per dare inizio alla prima battuta e manifestando, grazie a tale interruzione dell'arrampicata, di essere «sfinita»<sup>400</sup>. Analogamente interessante è la descrizione dell'incedere impaurito di Fedra nell'atto quarto della tragedia raciniana quando l'eroina «viene tremante a Teseo»<sup>401</sup> e senza riuscire a parlare al marito «tiene gli occhi confitti al suolo»<sup>402</sup>, finché la sua vergogna non provoca un abbassamento del capo verso terra «come se desiderassi celare nelle viscere della terra la mia vergogna»<sup>403</sup>: l'entrata in scena caratterizzata da un'intenzione fisica coerente con lo stato del personaggio e la circostanza, permette al corpo dell'attrice un'immediata evoluzione ed una metamorfosi pre-gna di significati non verbali.

Se poi si tenta di considerare solo il gesto, come in un esercizio di anatomia, di scinderlo dal lavoro di costruzione del personaggio, esso pare avere anche una valenza simbolica e didascalica all'interno dello spettacolo. Casi da citare sono, ad esempio, la sequenza del finale di *Elisabetta Regina d'Inghilterra*<sup>404</sup> con la corona che, passando da Elisabetta al futuro monarca Giacomo, indica il passaggio del potere politico ma esprime anche l'incapacità di Elisabetta ad abbandonare il suo ruolo regale: la protagonista, infatti, sul letto di morte, incorona pubblicamente e a fatica il suo successore con parole che «mi uscivano dal labbro come se mi fossero strappate dal cuore»<sup>405</sup> ma, non appena vede il simbolo regale sul capo altrui, strappa la corona al nuovo re, per riadagiarla sul suo capo di regina morente<sup>406</sup>; la corona diviene non soltanto suggello della fine della gloriosa vita di Elisabetta d'Inghilterra ed emblema della sua natura problematica di donna e regina, ma anche il simbolo universale di una fine, una caduta, «d'un addio amarissimo ad un lungo passato di potenza»<sup>407</sup>, che lascia posto – nella lettura di Adelaide – ad un vuoto riempito soltanto da rimorsi giunti troppo tardi. Un altro esempio della valenza simbolica degli oggetti nel teatro della Ristori è rappresentato dalle partiture gestuali mediate dal crocifisso nella *Maria Stuarda* e culminanti nell'immagine conclusiva della croce mostrata dal confessore sul proscenio<sup>408</sup>, una sorta di amplificazione del crocifisso che la protagonista ha sempre con sé e che stringe nei momenti di difficoltà ed angoscia; nel finale, Maria – avviata verso la

---

<sup>400</sup> *Ivi*, p. 239.

<sup>401</sup> *Ivi*, p. 297.

<sup>402</sup> *Ibidem*.

<sup>403</sup> *Ibidem*.

<sup>404</sup> Cfr. *ivi*, pp. 209-210.

<sup>405</sup> *Ivi*, p. 209.

<sup>406</sup> Cfr. figure 12, 13.

<sup>407</sup> RSA, p. 210.

<sup>408</sup> Cfr. *ivi*, pp. 179-181.

morte – contempla la croce quale simbolo di redenzione eterna e la abbraccia ad indicare la fiducia che l'uomo deve riporre nei confronti del divino e della vita ultraterrena.

Anche per la *performance* individuale gli oggetti risultano sempre essere tramite di un significato altro, simbolico: l'attrice, infatti, utilizza oggetti emblema del personaggio – come già evinto per Elisabetta e Maria Stuarda – in sequenze d'azione che, nella complessità della messinscena, devono emergere, risultare paradigmatiche agli occhi dello spettatore. La Ristori non si serve degli oggetti – come accadrà per molte tecniche e stili recitativi successivi – in quanto strumenti per effettuare gesti psicologici o come supporto per lo svolgimento di azioni fisiche costanti, continue e concrete: le azioni che coinvolgono un oggetto di scena sono sempre simboliche, sottolineate, “illuminate” e dunque assumono una particolare valenza nella lettura dello spettacolo nella sua totalità.

Gesti e movimenti, come si nota considerando gli esempi prima enumerati, divengono quindi spesso portatori di significati non esclusivamente legati a singoli momenti dello spettacolo ma all'intera parabola vissuta dal personaggio e all'andamento dei fatti drammatici nel loro complessivo evolvere. Essi, inoltre, non sono mai banali, contingenti; assumono, invece, un senso più elevato, quello di un'astrazione simbolica e rappresentativa, e compongono – come le tessere di un mosaico – la forma della rappresentazione, ne sottolineano le dinamiche e l'interpretazione, caratterizzano e diversificano un personaggio dall'altro. Sono quindi veri, ipoteticamente reali ma mai quotidiani: sono sempre artificiali, artistici, poiché studiati, costruiti. Essi alludono al reale per illudere lo spettatore, ingannarlo dinnanzi ad un'arte costruita in ogni dettaglio.

Se la naturalezza di gesto e movimento, possono essere considerati, a nostro avviso, presagi naturalistici, la didascalicità di alcuni gesti pare un retaggio del teatro del passato ma contemporaneamente, dato il loro valore simbolico, un rafforzamento dell'autorialità della primattrice all'interno del suo teatro, dello spazio della sua creatività di allestitrice.

Considerando, poi, le testimonianze dei recensori in ordine cronologico – dagli anni dell'affermazione della marchesa agli ultimi della carriera – si osserva il rafforzamento del primato del corpo sulla parola, del fare sul dire: nel confronto con spettatori stranieri, impossibilitati a comprendere la lingua italiana, la Ristori lavora con maggiore insistenza sull'aspetto corporeo dell'interpretazione e dirige in quella direzione la sua ricerca.

Sin dai primi anni di rappresentazioni all'estero, vengono messe in evidenza la sua straordinaria eloquenza fisica ed un'abilità mimica tale da rendere superflua la verbalità:



Si direbbe che il verso ch'ella pronunzia è una ridondanza: già si sa ciò che pensa, che soffre, che dice<sup>409</sup>.

Mediante il suo solo aspetto, e senza avere ancora aperto le labbra, lei ha concretizzato l'ideale della parte<sup>410</sup>.

Théophile Gautier, in uno dei suoi numerosi commenti sull'arte della Ristori, giunge ad un voluto paradosso paragonandola addirittura ad una danzatrice:

La Ristori riunisce in sè sola queste tre forme dell'arte drammatica: ell'ha il porgere, la pantomima e la musica; ma una sola le basterebbe per farsi comprendere. Noi non ricordiamo che Fanny Essler che possedesse a tal grado l'ingegno di manifestare le passioni colla mobilità della fisionomia, colle movenze e colle pose; la Essler conteneva una grande tragica, come la Ristori contiene una somma danzatrice. Per convertire l'universale alla nostra opinione bizzarra a prima giunta, bisognerebbe solamente che l'illustre italiana rappresentasse in qualche sera Fenella, Nina o la Sonnambula.

E gli è appunto questa facoltà mimica insuperabile che le vale tanti trionfi dappertutto, altrimenti non si spiegherebbe<sup>411</sup>.

L'eloquenza corporea di Adelaide Ristori garantisce al massimo grado la comprensione e l'empatia anche degli spettatori stranieri verso la vicenda rappresentata, come confermano numerosissimi recensori:

Secondo alcuni, la lingua degli spettacoli è una delle ragioni che causa l'indifferenza di una gran parte della nostra società, la cui maggioranza non comprende l'italiano; ma oltre alla somiglianza di questa con la nostra lingua e oltre al fatto che grazie ai libretti si supera almeno in parte la difficoltà, quasi tutte le persone che hanno assistito alle rappresentazioni concordano che molti degli artisti, e soprattutto la grande Ristori, si possono comprendere quasi più facilmente grazie al gesto e all'espressione, che non attraverso la parola<sup>412</sup>.

---

<sup>409</sup> Théophile Gautier, *Adelaide Ristori a Parigi nella Medea*, in «Il Trovatore», 17 aprile 1858, cit.

<sup>410</sup> «Par son seul aspect, et sans avoir encore dénoué ses lèvres, elle a réalisé l'idéal du rôle». Théophile Gautier, *Théâtre-Italien: Médée, tragédie en trois actes et en vers, de M. E. Legouvé, traduction italienne de M. Montanelli*, in «Le Moniteur Universel», 14 aprile 1856, cit.

<sup>411</sup> Théophile Gautier, *Adelaide Ristori a Parigi nella Medea*, in «Il Trovatore», 17 aprile 1858, cit.

<sup>412</sup> «El idioma en que tiene lugar las representaciones es una de las causas que en concepto del algunas personas determinan la indiferencia de una gran parte de nuestra sociedad, cuya mayoría no comprende el italiano; pero además de la semejanza de este con el nuestro y de que con los libretos se obvia hasta cierto punto la dificultad,

Per ciò che parallelamente riguarda la parola, con l'aumentare dei viaggi artistici all'estero, si osserva un ulteriore elemento: un lavoro di costruzione del tessuto verbale che agisca anche sulle potenzialità sonore della parola in concomitanza con l'approccio all'uso delle lingue straniere nella recitazione. A conferma di questo processo riportiamo una testimonianza particolarmente significativa, che si riferisce ad una rappresentazione americana di *Lucrezia Borgia* del 1875:

La mancanza di familiarità con la lingua in cui [la Ristori] parlava non ha costituito un ostacolo alla comprensione della sua passione se lo spettatore aveva anche solo qualche piccolo indizio sul tema dell'opera. Lei recitava con un muto linguaggio chiaro a tal punto che era come se ogni piccola onda del suono lasciasse un'impressione all'orecchio. I suoi gesti, le sue pose, la sua attenta elaborazione delle controcene, la rapidità di variazione dell'espressione del viso, erano straordinarie dimostrazioni della sua padronanza di tutti i mezzi della sua arte, e, insieme alla sottile intonazione della sua voce, raccontavano la storia della sua agonia con incomparabile eloquenza<sup>413</sup>.

L'attenzione alla matericità della parola teatrale sembra concretizzarsi nella consapevole costruzione dell'eloquio per cui ogni suono si imprime nell'orecchio dell'ascoltatore evocando sensazioni diverse: ciò significa che la parola teatrale è intesa da Adelaide anche dal punto di vista sonoro e formale, essa si definisce non soltanto per una chiara intenzione nel significato, ma anche per la scelta di timbri, volumi e ritmi tali da confermare l'idea della partitura vocale come "spartito musicale". Il modo in cui una data parola o un periodo vengono pronunciati all'interno della battuta possono sostanzialmente essere scissi dal significato e costituire una sorta di "significante teatrale" a cui viene demandata una funzione evocativa, insinuante, nei confronti dell'ascoltatore-spettatore in alcuni momenti scelti dello spettacolo. Questa modalità "musicale" sembra essere una caratteristica costante dell'arte di Adelaide che – per fare un esempio particolare data la

---

casi todas la personas que han asistido á las representaciones convienen en que varios de los artistas, sobre todo la eminente Ristori, se pueden comprender quizá mas fácilmente con el gesto y la expresion, que por la palabra». *Teatro Nacional*, in «El Porvenir», 18 gennaio 1875, vol. 41, FR, MBA.

<sup>413</sup> «The unfamiliarity of the language in which she spoke formed no bar to a comprehension of her passion if the spectator only had the smallest clue of the motive of the play. She spoke with a voiceless language which had as clear an utterance as if each wavelet of sound carried an impression to ear. Her gestures, her attitudes, her careful elaboration of by-play, the rapidly varying expression of her countenance, were marvellous proofs of her command of all the resources of her art, and, with the subtle intonation of her voice, they told the story of her agony with matchless eloquence». *Dramatic. Ristori in Lucretia Borgia*, in «Evening Bulletin», 22 aprile 1875, vol. 43, FR, MBA.

natura non drammaturgica del testo – emerge chiaramente dalla testimonianza su una lettura dell’attrice del quinto canto dell’*Inferno* dantesco, una tipologia di *performance* in cui l’elemento strettamente sonoro ha maggiore rilevanza rispetto a quello visivo:

La Ristori, quell’invito [di Dante a Paolo e Francesca: “Oh anime affannate...”] fa con piena voce di testa, appunto per dimostrare che l’effetto (è il caso di dire umano-scenico) consiste nel figurarselo a grande altezza, e il sentimento profondo di lei, modificando quella sua voce maschia, rende quel suono diverso da quello che è in natura, acquista la soavità al caso voluta, e subgestiona l’uditorio a quella soavità<sup>414</sup>.

Per ciò che riguarda il testo teatrale, un’analogia modalità sembra essere suggerita dalla Ristori stessa quando racconta del suo lavoro in una lingua diversa dall’italiano, come nel caso dell’inglese che pratica spesso nella parte conclusiva della sua carriera: in alcune interviste rilasciate durante l’ultima *tournee* americana, l’attrice e la figlia Bianca (nel riferirsi al lavoro materno) si soffermano proprio sulla lingua da intendersi dal punto di vista fonico e concreto:

“Mia madre è molto nervosa a conversare in inglese,” ha spiegato Bianca, mentre stava alle spalle di sua madre accarezzandone dolcemente i capelli neri con la deliziosa mano ingioiellata: “ma lei è molto sicura di sé quando è protetta dalle luci della ribalta”<sup>415</sup>.

“Io non ho totale fiducia di me stessa nella conversazione in inglese,” ha detto [Adelaide], “ma nelle mie parti è diverso. Io le conosco così bene che posso recitarle perfettamente. Certo, credo di poter riprodurre completamente i medesimi effetti in inglese come in italiano, anche se quest’ultima è una lingua così morbida e sonora”.

“Reciterete in inglese tutte le vostre interpretazioni preferite?”

“Sfortunatamente no. *Medea* non può essere opportunamente resa in inglese. È in versi e il ritmo non può essere riprodotto. Del resto, la storia non può essere adeguatamente raccontata in inglese. Non vi piacerebbe. Mi dispiace, è una splendida tragedia”<sup>416</sup>.

---

<sup>414</sup> Vincenzo Andrei, *Gli attori italiani da Gustavo Modena a Ermete Novelli: studio critico*, Firenze, Tipografia elzeviriana, 1899, p. 112.

<sup>415</sup> «“Mother is very nervous about her English in conversation,” explained Miss Bianca, as she stood at her mother’s shoulder softly stroking her black hair with a pretty jeweled hand: “but she is very confident when shielded by the footlights”». *General City News. Ristori views the crowd. Varying studies of the street with talks of her plays*, in «The Philadelphia Press», 7 novembre 1884, vol. 52, FR, MBA.

<sup>416</sup> «“I do not trust myself greatly in conversation with English,” she said, “but in my pieces it is different. I know them so well that I can speak them perfectly. Yes I believe that I can produce fully as much effect in

Innanzitutto è interessante sottolineare come elementi linguistici, di buona resa di uno spettacolo se recitato in una lingua diversa, condizionano il repertorio dell'attrice nelle *tournee* internazionali, attestando così l'attenzione nei confronti del dato linguistico e verbale che precede e supporta la recitazione.

Inoltre, è da notare come la difficoltà linguistica che Adelaide riscontra nella conversazione in una lingua differente da quella materna, che conosce ma che non sa parlare con sicurezza e fluidità, non rappresenti poi un problema quando quella stessa lingua costituisce il materiale verbale grezzo con cui l'artista lavora (ovviamente ben conoscendo il testo ed avendolo, nella maggior parte dei casi, già affrontato in italiano): in queste situazioni, il tessuto letterario diviene suono e l'interprete sembra anche soffermarsi sulle caratteristiche sonore tipiche della lingua straniera, che costituiscono l'ambito per una ricerca recitativa nuova.

Questo lavoro – iniziato con *Béatrix* in un momento completamente diverso per la biografia artistica dell'attrice rispetto a quello appena ricordato nelle interviste – si intensifica nell'ultima stagione della carriera caratterizzata da una “internazionalizzazione” sempre più radicale e si accompagna però ad un mutamento in chiave degenerativa della perfezione nell'espressione mimica e fisica di Adelaide. La necessità di favorire la comprensione dello spettacolo di fronte a spettatori stranieri (insieme, forse, alla generale stanchezza nei confronti del teatro di cui già si è detto) pare, stando ad alcune critiche, che abbia condotto l'attrice a perdere quella misura tanto elogiata, quell'assenza di esagerazione che l'aveva resa così potente ed innovativa rispetto alla tradizione, che aveva composto la forza della sua verità interpretativa. L'osservazione di questo peggioramento è presente, ad esempio, nella recensioni di *Adriana Lecouvreur* già a partire dalla fine degli anni Sessanta e in alcuni articoli degli anni Settanta<sup>417</sup>.

Se il teatro della Ristori si afferma soprattutto, e innovativamente, come teatro del corpo da intendersi nella sua totalità e organicità (e così ci riferiamo all'unione delle forze fisiche e intellettuali, della psiche con la materia) e anche se l'attrice lavora mediante la composizione di tutti gli elementi a sua disposizione, fra i due principali strumenti tecnici dell'artista drammatico – la voce e il gesto – è lei stessa ad assegnare il primato al fare rispetto al dire:

---

English as in Italian, although the latter is such a rolling tongue”. “Shall you give all your former favorites in English?”. “No; that is unfortunate. *Medea* can not be fitly rendered in English. It is in verse and the rhythm can not be reproduced. Besides, the story can not well be told in English. You would not like it. I am sorry, it is a great tragedy”». *A talk with Ristori*, in «The Times», 7 novembre 1884, vol. 52, FR, MBA.

<sup>417</sup> Cfr. *Crónica. Teatro*, in «El Mercurio», 13 agosto 1874, vol. 39, FR, MBA.

La persona che ha in animo di dedicarsi all'Arte Drammatica, deve porre ogni studio a preferire le parti nelle quali l'azione è meno facile che la parola. Questo è uno studio principale per l'artista che vuole elevarsi a un grado eminente.

Esso deve preferire lo studio del fare a quello del dire, perché quello richiede maggior talento di questo<sup>418</sup>.

Il corpo sembra essere considerato uno strumento più difficile da “suonare” poiché meno immediato per Adelaide. La voce plasma la forma fisica, suggerisce gesti e movimenti che sono sempre da intendersi quali azioni drammatiche, mai generici né meramente estetici o formali; essa rappresenta un moto perpetuo poiché in continua connessione con l'interiorità del personaggio, mentre il corpo si muove artificialmente tra differenti frammenti grazie al cui accostamento si crea l'organicità della vita che l'attrice riproduce sulla scena.

La connessione fra voce e corpo che emerge dalle testimonianze risulta particolarmente interessante poiché chiama direttamente in causa l'emotività:

Quando deve piangere, le sue ultime parole sono umide, le contrazioni della glottide sembra le circondino di un velo e sembra che la lingua possa staccarsi appena dalle pareti della bocca. Questo è esattamente quello che deve succedere; tutte le impressioni atte a generare il pianto, producono nella cavità della bocca un effetto di agglutinazione che rende lenta e pesante la dizione. I liquidi che nello stato normale sono fluidi, si ispessiscono con il pianto e oppongono una resistenza maggiore ai movimenti della lingua.

Allora piange la Ristori e come l'abbiamo vista governare i suoi polmoni, governa anche le ghiandole del collo.

[...] In tutte queste differenti forme, gli effetti prodotti sono completi<sup>419</sup>.

L'organicità voce-corpo, la loro congiunzione è certamente ben gestita da Adelaide, come emerge dal commento di Eduardo Wilde che evoca l'immagine di un perfetto corpo d'attore, «addestrato a risuonare a ogni minimo impulso della mente»<sup>420</sup>. Ma non solo il corpo

---

<sup>418</sup> AR, *Mie teorie e precetti sull'arte drammatica*, cit., p. 124.

<sup>419</sup> «Cuando ha de llorar, sus últimas palabras son húmedas, las contracciones de la glotis parece que las empapan y que la lengua apenas puede despegarse de las paredes de su boca. Esto es exactamente lo que debe suceder; todas las impresiones que habian de determinar el llanto, producen en la cavidad de la boca un efecto de aglutinación que hace tardía y pesada la dición. Los líquidos que en el estado normal son fluidos, se espesan con el llanto y oponen á los movimientos de la lengua una resistencia mayor. Llora entonces la Ristori ó como la hemos visto mandar á sus pulmones, manda también á las glándulas de su cuello. [...] En todas estas variedades, los efectos producidos son completos». Eduardo Wilde, *Fisiología de la Ristori*. (*De la Revista Argentina*), in «La Verdad», 14 ottobre 1869, cit.

<sup>420</sup> Franco Ruffini, *Il “sistema” di Stanislavskij* in Eugenio Barba, Nicola Savarese, *L'arte segreta dell'attore*. *Un dizionario di antropologia teatrale*, cit., pp. 238-241, cit. a p. 240.

viene “suonato” mediante una tecnica sopraffina come uno strumento atto ad emettere una nota piuttosto che un’altra, ma attraverso questa “musica” si mette in relazione con la sfera irrazionale, o almeno induce lo spettatore a mettersi in relazione con essa.

Sembra sostenibile l’ipotesi secondo la quale l’azione dell’attrice sulla fisiologia del corpo – “macchina” perfettamente conosciuta – sia in grado di generare reazioni fisiche intese dal pubblico come emotive (e, forse, talvolta anche dall’interprete): è il caso del pianto che fluisce nella vocalità come una perpetua e sotterranea litania, un singhiozzo che informa la voce a partire da un moto che l’interprete “aziona” al livello della glottide, contraendo i muscoli del collo e del petto, autoimponendosi una sorta di breve e ripetuta apnea e lavorando sulla dilatazione facciale congiunta ad una tensione muscolare. Azionando specifici motori fisici, l’artista innesca un processo che può condurre effettivamente al pianto ma che non è avviato da un “sentire” contingente e che, nonostante questo, può portare ad una effettiva emozione: l’attrice inizia meccanicamente a piangere e, piangendo davvero, coerentemente con la circostanza drammatica in cui si trova, prova sensazioni vicine, analoghe, a quelle del personaggio. Adelaide annota in un appunto manoscritto:

Nell’attore il pianto vero si comprende dalla viva espressione del volto, dalla contrazione dei muscoli e dalla sensibilità dell’attore medesimo. Però non giungerà mai a nascondere tutto l’artificio dello studio se l’attore non cerca immedesimarsi, quanto gli sia possibile, nel personaggio che rappresenta<sup>421</sup>.

Ancora una volta, dunque, tornano i binomi artificio-sensibilità, controllo-immedesimazione, lasciando intravedere la questione relativa alla percezione del pubblico. L’elemento fondamentale, infatti, non è che il pianto sia vero ma che lo spettatore lo riceva come tale: se egli lo considerasse falso non potrebbe instaurare quell’empatia con il personaggio che la Ristori ricerca nel suo teatro:

Credo che la commozione che riuscivo a comunicare anche ai pubblici stranieri nei punti più drammatici della produzione che rappresentavo, proveniva dalla intensità del sentimento da me provato che quasi facendomi dimenticare me stessa, rendeva veritiere le lacrime che mi colavano dagli occhi<sup>422</sup>.

---

<sup>421</sup> AR ms, *Pensieri su l’arte e diversi con firma di Adelaide Ristori*, cit.

<sup>422</sup> *Ibidem*.

Adelaide parla di intensità di sentimento e di verità nell'espressione: l'attore deve recitare con intensità (che per noi si traduce con presenza, concentrazione, organicità) ed è lo spettatore a doversi commuovere, è lui a dover credere alla verità della rappresentazione e ed è lui a sentire, di conseguenza, il sentimento. A tal proposito, ci pare importante una precisazione generale, ovvero che l'organicità attorale – la credibilità, la verità, la naturalezza – va sempre intesa quale efficacia nei confronti dello spettatore, come spiega Eugenio Barba:

L'efficacia dipende dall'effetto d'organicità che l'attore ottiene nei confronti dello spettatore. Effetto d'organicità vuol dire capacità di far sperimentare allo spettatore un corpo-in-vita. Il compito principale d'un attore non è essere organico, ma creare la percezione dell'organicità agli occhi e nei sensi dello spettatore<sup>423</sup>.

Fondamentale dal punto di vista tecnico per il raggiungimento dell'organicità per l'attore è il respiro. La voce è ovviamente regolata dalla respirazione: per ciò che riguarda la Ristori, ancora Eduardo Wilde fa notare come il respirare sia uno strumento fisiologico ed espressivo non meramente strumentale né meccanico, ma anch'esso regolato e governato ad arte:

Se [...] vuole dipingere il terrore che si impadronisce di lei, la sua voce si dilata, diviene più sorda, sembra che giunga da più lontano, e che arrivi stanca. Allora ordina anche alla glottide di dilatarsi, alle corde vocali di annullare la tensione, [ordina] che contemporaneamente una maggior quantità di aria salga alla sua gola e produca, scontrandosi con le corde vocali rilassate, un suono scuro, sordo e lieve<sup>424</sup>.

Si aggiunga, più in generale, che nell'attore la respirazione non regola soltanto l'emissione vocale, ma anche i ritmi del corpo, i sussulti interiori e che dunque essa risulta fondamentale per l'espressione delle passioni: certamente, quindi, Adelaide – che usa, “violenta”, plasma il corpo in tutte le direzioni emotive possibili – sa ben guidare il proprio

---

<sup>423</sup> Eugenio Barba, *Organicità, presenza, bios scenico* in Eugenio Barba, Nicola Savarese, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, cit., pp. 172-173, cit. a p. 172.

<sup>424</sup> «Si [...] quiere pintar el espanto que se apodera de ella, su voz se ahueca se hace mas sorda, parece que viene de mas léjos, y que llega cansada. Entonces tambien manda que la glotis se dilate, que la prominencia de sus cuerdas vocales se borre, que una mayor cantidad de aire salga al mismo tiempo de sus gargantas y produzca al chocar con las cuerda flojas, ese sonido oscuro, sordo y blando». Eduardo Wilde, *Fisiología de la Ristori*. (*De la Revista Argentina*), in «La Verdad», 14 ottobre 1869, cit.

respiro con finalità non solo tecniche ma anche espressive. Scrive, a tal proposito, il cronista citato:

Non c'è forse un'altra funzione fisica se non la respirazione sulla quale abbiano maggiore influenza le passioni vive e presenti.

La collera, la paura, l'intensa felicità, tutte le grandi emozioni sospendono o perturbano la respirazione, e per questo e per il conseguente disordine della circolazione, quando un uomo sperimenta queste emozioni, prova un'autentica sofferenza, soffoca, ha bisogno d'aria, e questo non è altro che un mezzo per dare tempo allo spasimo del sistema nervoso di placarsi.

La Ristori esegue tutte queste trasformazioni, praticando in modo volontario fenomeni che non dipendono da lei ma dalla vita vegetativa che la volontà non comanda, e per il potere dell'arte i suoi singhiozzi e il suo respiro interrotto sono uguali, esatti, identici a quelli che la natura umana crea quando è in preda a queste emozioni<sup>425</sup>.

Adelaide Ristori, maestra nell'arte attorica, è totalmente consapevole di ogni spasmo fisico, di ogni menomo movimento interno, tanto da saper perfettamente governare il motore più profondo dell'organismo umano, l'apparentemente meccanica azione del respirare, radice e *conditio sine qua non* dell'esistenza fisica dell'essere. Inoltre, ciò che si può osservare non è soltanto la sua abilità a guidare consciamente il respiro ma la capacità di renderlo portatore di significato ed espressività.

Il medesimo osservatore sottolinea poi l'evidenza dei moti del respirare della Grande Attrice sul palcoscenico:

Osservando la Ristori mentre interpreta le sue intense parti si apprezza dal sollevarsi del suo petto l'estensione, la durata, la forza di ogni movimento e la perfetta armonia che c'è tra le passioni della sua anima nei momenti supremi e lo stato del corpo che subisce la loro influenza<sup>426</sup>.

---

<sup>425</sup> «No hay quizá una función sobre la cual tengan más influencia las pasiones actuales que la de la respiración. La cólera, el temor, la intensa alegría, todas las grandes emociones suspenden ó perturban la respiración, y á causa de esto y del desarreglo consiguiente de la circulación, cuando el hombre experimenta esas emociones, sufre un verdadero padecimiento, se ahoga, busca aire, lo cual no es más que un medio de dar tiempo á que el espasmo del sistema nervioso se apasigüe. La Ristori ejecuta todas estas transformaciones, practicando á voluntad fenómenos que no dependen de ella, sino de la vida vegetativa á la cual la voluntad no manda, y sus sollozos y su respiración entrecortada por el poder del arte es igual, exacta, idéntica á la que naturaleza ejecuta cuando es presa de esas emociones». *Ibidem*.

<sup>426</sup> «Mirando á la Ristori mientras ejecuta sus fuertes papeles se aprecia por el levantamiento de su pecho la extensión, el tiempo, la fuerza de cada movimiento y la perfecta armonía que hay entre las pasiones de su alma en momentos supremos y el estado del organismo que sufre su influencia». *Ibidem*.



L'autore osserva il movimento del petto dell'artista, sostenendo che le donne hanno una respirazione più alta rispetto agli uomini: di petto quella femminile, diaframmatica quella maschile<sup>427</sup>. Dal punto di vista tecnico è sostanzialmente impossibile – o comunque crediamo sarebbe scorretto – pensare che la Ristori si servisse di una respirazione esclusivamente alta e sembra ovvio che spesso ricorresse direttamente alla respirazione diaframmatica, migliore sia per tenuta che per potenza vocale; inoltre la variegata musicalità che caratterizza la voce di Adelaide è verosimilmente dovuta all'utilizzo sapiente dei differenti risuonatori del corpo. Il sollevarsi del petto nei momenti di maggiore intensità emotiva a nostro avviso non va allora considerato dal punto di vista tecnico (anche perché ciò genererebbe uno sforzo fisico e un inutile affaticamento quantomeno strani per un'attrice di esperienza come la Ristori), bensì dal punto di vista espressivo: la respirazione accelera il suo ritmo, si fa evidente e rende visibile un movimento fisico apparentemente naturale, utilizzato per rappresentare e indicare i momenti di maggior *climax* emozionale, per suggerire all'inconscio dello spettatore una più vera e profonda identificazione dell'interprete con lo stato psicologico del personaggio. Tale procedimento, se lo si guarda dal punto di vista dell'attrice nei confronti del suo corpo, potrebbe anche fungere da stimolatore per una sorta di perdita del controllo, causata dall'iperventilazione, un brevissimo quanto profondo distacco imposto tra il corpo e la razionalità dell'artista: un attimo di immedesimazione estemporanea nello stato emotivo alterato della creatura drammatica. Si tratta, ovviamente, di un'ipotesi che potrebbe far pensare al tentativo talvolta utilizzato da Adelaide per generare – o meglio, generarsi – uno spazio della pura passionalità in cui l'interprete, per un momento solo, lascia che il suo corpo, sempre guidato e governato, viva esclusivamente di sensi e passioni.

Il respiro entra significativamente e con una funzione vitale nella costruzione delle partiture, come implicitamente ci suggerisce la stessa Ristori negli studi artistici: un passaggio esplicativo risulta essere quello delle nozze di Mirra, in cui il respiro da forma di autocontrollo si traduce nella perdita dello stesso, dando avvio ad un'azione disperata che sembra svilupparsi congiuntamente all'aumentare dell'affanno e concludersi con un'improvvisa sospensione del respiro, un attimo di apnea coincidente con l'incontro dello sguardo paterno:

---

<sup>427</sup> Così, infatti, scrive Eduardo Wilde: «Gli uomini respirano più con il diaframma che con i muscoli del torace; le donne lasciano tranquillo il loro diaframma e addirittura immobile in alcune circostanze e respirano con il petto. Da qui risulta che osservando il seno di una donna è possibile contare il numero dei suoi movimenti respiratori e apprezzare la forza e l'estensione di ognuno». («Los hombres respiran mas con el diafragma que con los músculos del torax; las mujeres dejan quieto á su diafragma y hasta inmóvil en algunas circunstancias y respiran con el pecho. De aquí resulta que mirando el seno de una mujer se puede contar el número de sus movimientos respiratorios y apreciar la fuerza y la estension de cada uno»). *Ibidem*.

Il petto di Mirra si fa ansante per gli inauditi sforzi a reprimere e celare la terribile tempesta, che si agita nel suo seno. All'udir poi:

“E invan rabbiosa

Se stessa roda la feral Discordia”,

immaginai che in Mirra dovesse essere al colmo la disperazione e che l'ira da cui era invasa dovesse quindi come uragano scoppiare; il sentimento che internamente la rode, serpe avvelenatrice, irrompe, inducendola ad esclamare, pazza di furore:

“Che dite voi? Già nel mio cor, già tutte

Le furie ho in me tremende. Eccole intorno

Col vipereo flagello...”

In quel punto mi trasfigurava completamente in viso, poi, come in preda al delirio, dopo breve pausa, dicevo spaventata:

“Ma che? Già taccion gl'inni?

Chi al sen mi stringe? Ove son io? Che dissi?

Sono io già sposa?...”

Nel proferire queste parole con un repentino volgere della persona, mi ritrovavo faccia a faccia col padre [...] <sup>428</sup>.

Il respiro rende organica la totalità del corpo dell'attrice, che sa utilizzare la sua fisiologia con finalità recitative. Adelaide – quando racconta dei suoi personaggi – sembra dare per scontato questo “sfruttamento” della respirazione, considerarla ovvia parte del suo corpo (esattamente come la sua voce) e come tale coinvolta nella recitazione: si tratta di uno strumento che l'attrice governa in modo istintivo, come innato materiale espressivo.

Se il respiro congiunge voce e corpo e se la voce per Adelaide garantisce un approccio diretto al personaggio (poi da precisare e formalizzare), il corpo richiede uno sforzo superiore poiché va collocato su un ulteriore “piano di lettura”: esso infatti, da una parte, deve aiutare l'attrice a compenetrare negli stati d'animo del personaggio ma, dall'altra, rappresenta l'aspetto visivamente più rilevante dello spettacolo, quello della immediata leggibilità da parte del pubblico. Non è infatti un caso se, a partire dalla fine del secolo precedente, la trattatistica si era posta come obiettivo la già citata codificazione di pose e gesti in rapporto alle passioni dei personaggi, a testimonianza della ricerca di una sorta di linguaggio teatrale condiviso a livello sociale. La Ristori certamente è consapevole di questa potenzialità comunicativa del corpo dell'attore per gli occhi e la comprensione dello spettatore e sembra così servirsi della cosiddetta posa in un senso rinnovato; la costruzione plastica del corpo dell'attrice è in continua evoluzione ed in stretta connessione con l'andamento drammaturgico: si genera

---

<sup>428</sup> RSA, p. 270.

un'assenza di staticità che si serve delle pose scultoree e convenzionali per costruire un flusso di mutamenti fisici che dalla statuaria "rubano" la plasticità e l'eleganza e dalla vita traggono il movimento. La Ristori, in questo senso, rappresenta un esempio perfetto di quella immagine dell'attore quale statua vivente che si diffonde dalla fine del Settecento, ma contemporaneamente costituisce anche una sorta di punto d'arrivo: oltre la perfezione formale della sintesi fra posa e stato emotivo e l'evoluzione continua generata dal loro sincronico mutare cui la Grande Attrice giunge, a prevalere con il naturalismo sarà, di fatto, il sotterraneo movimento psicologico, portando la forma ad aderire con il reale.

Adelaide, negli anni più significativi della sua storia artistica, si pone in equilibrio tra passato e presente: costruisce con il corpo ciò che la voce suggerisce penetrando nelle pieghe della parola, immergendosi nella vita poetica del personaggio, senza abbandonare il ricorso ad una tecnica che sembra garantire l'artisticità della creazione teatrale nella rappresentazione di una forma bella in quanto non quotidiana, ideale poiché universalmente comprensibile e sinteticamente elaborata, ma contemporaneamente vera poiché in continua trasformazione, mimeticamente reale e psicologicamente verosimile. Talvolta la rottura con il passato va oltre e, nel silenzio, quasi clandestinamente, compare un'immagine che ha il sapore del teatro che verrà: Lady Macbeth che, attraversando il palcoscenico nel suo delirio di sonnambula e svestita della sua regalità, ricorda le immagini della giovinezza di Adelaide, i ritratti di povere donne qualunque in preda alla follia<sup>429</sup>; Adriana Lecouvreur che muore in una scena ricordata per il perfetto equilibrio fra strazio e commozione, tra estetica della rappresentazione e verità emotiva; Béatrix<sup>430</sup> che chiude il suo dramma con un addio piccolo e quotidiano.

Concludendo l'indagine sul metodo di creazione del personaggio che riteniamo essere basato sulla costruzione per partiture, possiamo affermare che questa modalità di lavoro emerge chiaramente dalla descrizione delle proprie esecuzioni negli studi artistici ma anche dalla comparazione fra differenti recensioni di uno stesso spettacolo poiché essa è la condizione necessaria per una formalizzazione precisa della *performance* attorica, che caratterizza il lavoro della marchesa, rappresentando la meta del suo processo di elaborazione del personaggio.

La costruzione di partiture da riprodurre e ripercorrere ad ogni esecuzione coincide con la formalizzazione della *performance* attorale che deve essere sempre uguale a se stessa in ogni replica del medesimo spettacolo (salvo ovviamente interventi consapevoli volti a cambiarne alcuni elementi nel corso degli anni) e che viene operata con sistematicità

---

<sup>429</sup> Cfr. figura 14.

<sup>430</sup> Cfr. figura 15.

dall'attrice; questa tensione alla definizione complessiva dell'interpretazione apre anche ad interessanti riflessioni riguardanti gli aspetti preregistici del suo lavoro direttivo e capocomicale, in cui – come si dirà – tale processo viene seguito anche nella globalità dell'allestimento.

Dal punto di vista attorale formalizzare non è mai sinonimo di ripetizione meccanica e l'affermazione entusiastica del «Daily Telegraph» ben suggerisce il lavoro di continuo approfondimento e miglioramento dell'esecuzione cui si dedica la Ristori, pur tendendo al raggiungimento e alla definizione di una forma precisa ed assoluta dell'interpretazione: «Ella idealizzava ripetendo...e ripetendo creava!»<sup>431</sup>.

---

<sup>431</sup> *La Ristori al Teatro Drury Lane*, in «L'Arte Drammatica», 29 luglio 1882, RRS, BTB. L'articolo è tradotto dal «Daily Telegraph».



Figura 12. Adelaide Ristori nella scena finale di *Elisabetta Regina d'Inghilterra*, 1879, fotografia 16, album 3, FR, MBA.



Figura 13. Adelaide Ristori nella scena finale di *Elisabetta Regina d'Inghilterra*, 1879, fotografia 17, album 3, FR, MBA.



MAYER & PIERSON PHOT

Déposé

garanti d'après nature

**Figura 14. Adelaide Ristori nella *Scena del sonnambulismo di Macbeth*,  
fotografia 7, album 8, FR, MBA.**



**Figura 15. Adelaide Ristori in *Béatrix ou La Madone de l'Art*,  
fotografia 9, album 12, FR, MBA.  
La fotografia risale presumibilmente al 1861.**

## 2.5. «Questa maga di passioni»<sup>432</sup>. L'essere in scena

Il metodo di costruzione delle figure teatrali, che prevede l'elaborazione di una precisa partitura gestuale e vocale, si congiunge, nella prassi della Ristori, ad un lavoro di analisi e di ricreazione delle passioni dei personaggi che ricalca la medesima modalità "a spartito". Così ad essere costruita è una sinfonia di toni ed intenzioni verbali coerentemente ai gesti e ai movimenti scenici; contemporaneamente alla definizione di tale "pentagramma" se ne crea un altro che motiva i precedenti e che è dato da un susseguirsi di stati emotivi che si trasformano l'uno nell'altro, ricalcando un meccanismo metamorfico di apparente naturalezza psichica.

L'immedesimazione-costruzione tocca il punto più profondo dell'arte nella creazione sul corpo dell'attrice del succedersi delle passioni del personaggio, indicate dal testo. Questo è l'aspetto più rilevante del suo teatro, il più affascinante e più ammirato da chi ebbe la possibilità di vederla sul palcoscenico:

Ella riesce nello stesso modo a rendere l'amore, l'odio, il terrore, l'inquietudine, il dubbio, il disprezzo, la compassione, la tenerezza della gioia, il dolore, l'ambizione, o la disperazione; la rapidità e la vivezza con cui espressioni contrarie le une alle altre si succedono sul suo volto possono essere paragonate solo al mutevole gioco di colori del diamante.

Interpretando un personaggio, lei si identifica così totalmente con la sua parte, che il suo volto si infiamma o impallidisce a seconda del mutare dell'emotività del suo personaggio<sup>433</sup>.

Madame Ristori è stata sublime dall'inizio alla fine della sua parte: ha espresso con la medesima superiorità l'umiltà della supplice, la tristezza della sposa abbandonata, il furore della donna tradita, l'angoscia della madre che sente i suoi figli separarsi dal suo cuore<sup>434</sup>.

---

<sup>432</sup> Articolo senza titolo in «Il Messaggiere di Parigi», 25 gennaio 1857, vol. 5, FR, MBA.

<sup>433</sup> «In the rendering of love, hate, terror, apprehension, doubt, scorn, pity, tenderness of joy, sorrow, aspiration, or despair, she is equally successful; the rapidity and vividness with which the most opposite expressions succeed each other in her countenance being comparable only to the the shifting play of colours in the diamond. In personating a character, she identifies herself so entirely with her part, that her face flushes or pales with the varying excitement of her character». *Ristori*, in «National Magazine», [giugno 1857], cit.

<sup>434</sup> «Mme Ristori a été sublime d'un bout à l'autre de son rôle: elle a exprimé avec une supériorité égale l'humilité de la suppliante, la tristesse dans l'épouse abandonnée, la fureur de la femme trahie, l'angoisse de la mère qui sent ses enfants se détacher de son cœur». Théophile Gautier, *Théâtre-Italien: Médée, tragédie en trois actes et en vers, de M. E. Legouvé, traduction italienne de M. Montanelli*, in «Le Moniteur Universel», 14 aprile 1856, cit.



Quello che emerge, come costante, dalle testimonianze degli spettatori del tempo sono la capacità dell'attrice a passare «per una successione tremenda di differenti passioni»<sup>435</sup> nello spazio di una rappresentazione e, come conseguenza, la già citata evidenza nel personaggio di un susseguirsi di stati emotivi assai differenti gli uni dagli altri ma contemporaneamente concatenati, tali così da rendere l'impressione di verità, da far percepire come reale, verosimilmente umana, l'illusoria vita della creatura teatrale rappresentata. Fra le novità della recitazione di Adelaide Ristori vi è il fatto che il personaggio non viene più considerato solo come la risultante di una serie di passioni poste semplicemente una a fianco all'altra, ma qualcosa di più complesso e, di conseguenza, ad essere creato sul palcoscenico è qualcosa che somiglia, in modo sconcertante, alla realtà interiore dell'uomo e alla sua estrinsecazione mediante i segni fisici, in relazione a catene di possibili accadimenti.

Con i gesti e le parole, sotto di essi, l'attrice disegna precisamente il mutare degli stati emotivi della creatura drammatica e la vitalità della sua arte sta nella somma capacità di rappresentarli nella loro apparente naturale evoluzione. La sorpresa e l'entusiasmo con cui ne parlano recensori e spettatori è per noi il chiaro segnale del fatto che in ciò stiano la portata innovativa e il successo della Grande Attrice poiché «ella aveva ricercato il linguaggio che va al cuore, e le lagrime degli spettatori ben dicevano come ella l'avesse trovato»<sup>436</sup>:

Nella Ristori in tutte le volte che ci è occorso udirla, vedemmo l'arte rappresentata per l'arte, vedemmo sparire la donna in faccia al personaggio, sparire l'individuo in fronte all'idea, e siachè esprimesse l'acerbo dolore d'una madre desolata, o il furore d'una donna che si vendica, o l'amore bruciante d'un cuore di fuoco, o il sorriso d'una spiritualissima voluttà, o l'entusiasmo d'un'eroina che si sacrifica, o anche le facezie d'una giovinetta di grazia, sempre sentimmo battere il cuore con forza, perdemmo il dominio della nostra persona, ci unificammo con i concetti del poeta, frememmo, piangemmo, o pur gioimmo, mentre nulla v'era che indefinito e tacitamente serpeggiante nell'intelletto, facesse guerra a quelle passioni cotanto vigorosamente destateci nell'anima<sup>437</sup>.

L'«operazione chirurgica» che consente la costruzione della vita emotiva si attua sul testo da portare in scena, la cui analisi sembra basarsi, nel lavoro di Adelaide, sulla divisione precisa di tutti i momenti della parabola che percorre il personaggio, sull'enucleazione degli

---

<sup>435</sup> [Gaetano] Pasqualini, *La Signora Ristori al Lyceum Theatre di Londra. Medea – Rosmunda*, in «Rassegna del Teatro Italiano Contemporaneo», 30 giugno 1857, vol. 7, FR, MBA.

<sup>436</sup> *Biografia. Adelaide Ristori*, in «Il Diavoletto», 7 febbraio 1856, cit.

<sup>437</sup> [*Ristori e Rachel*], 11 giugno 1857, cit.

stati sentimentali, il trascorrere delle passioni e dei moti interiori in modo da chiarire il percorso psicologico che l'artista deve rappresentare. L'aspetto più interessante ha certamente a che fare con i legami, i passaggi, la creazione di collegamenti apparentemente irrazionali tra uno stato emotivo e l'altro. Ed ecco quindi che per comprendere ciò risulta utile uno degli elementi individuati parlando della formazione dell'attrice: l'analisi delle passioni cosiddette transitorie. Riprendiamo la definizione che la marchesa stessa fornisce nelle sue memorie:

Le transizioni, in una parte in cui siano in giuoco due estreme opposte passioni, sono quelle che nella pittura è il chiaro-scuro per fondere le tinte, e per tal modo raggiungere la verità senza che l'artificio vi trasparisca<sup>438</sup>.

Ricostruire la transizione significa motivare i passaggi emotivi ed impersonarli, comprendere il perché si passi da una passione all'altra e da uno stato psicologico ad un altro, così come avviene nell'esistenza psichica di ogni individuo. A conferma di questo genere di analisi negli studi artistici Adelaide seziona le scene sviscerandole sempre dal punto di vista del personaggio e in prima persona: l'azione teatrale descritta procede mediante un'accumulo di momenti che, nella loro apparente frammentarietà, costituiscono una verosimile evoluzione poiché ogni passaggio è motivato da una risposta che ha a che fare con le modalità mediante le quali il personaggio stesso – come se fosse un individuo reale – affronta quel preciso frammento drammatico, dice quelle parole, compie quei gesti. Adelaide descrive le sue interpretazioni come se fossero una sorta di monologhi, racconti in prima persona, in cui si spiegano i perché celati dietro il testo dal punto di vista dell'attrice-personaggio: “io dicevo/facevo perché”; ad emergere, inoltre, non sono solo le intenzioni e le azioni manifeste ma anche quelle più recondite e volutamente nascoste anche agli occhi del pubblico, da comprendere a posteriori. La narrazione della vita interiore del personaggio è minuziosa e si accompagna a quella della sua traduzione recitativa, chiara, studiata e controllata; c'è sempre, contemporaneamente, uno sguardo esterno sul personaggio che può verosimilmente essere considerata la voce dell'attrice, lo sguardo secondo che convive con quello interno della creatura drammatica:

Ella, dalla testa ai piedi, nell'aspetto, nella voce, nell'atteggiamento, è l'incarnazione vivente, vibrante del suo “tema” [musicale]. E perfetto è il suo governo su ogni distinto elemento d'espressione<sup>439</sup>.

---

<sup>438</sup> RSA, p. 8.

La duplicità dello sguardo e della coscienza caratterizza il lavoro attorale di Adelaide nel momento dell'esecuzione, dello spettacolo: una somma concentrazione, nell'*hic et nunc* dell'evento teatrale, le consente di rappresentare con partecipazione la vita interiore e, contemporaneamente, di governare con eccelsa maestria i modi della recitazione. La Ristori è un perfetto esempio di quella che viene definita doppia coscienza dell'attore, tanto che un'attenta osservatrice come Giacinta Pezzana parlò di «caso completo di sdoppiamento»:

Certo recitava senza darsi mai alla parte; non ho conosciuto fra i grandi artisti italiani un caso più completo di sdoppiamento. Era ammirevole e fenomenale<sup>440</sup>.

Questa doppia coscienza è chiaramente praticata da Adelaide Ristori che anche laddove si descrive come attrice immedesimata, affermando di provare il sentimento del personaggio, precisa di subirne la forza emotiva ma di essere anche capace di governarla<sup>441</sup>; nel rispondere al famoso questionario di Archer, relativamente al controllo in scena, la stessa Ristori afferma di essere stata sopraffatta dalla vita del personaggio solo in poche occasioni e per analogia emotiva:

Molte e molte volte [...] nell'interpretazione della parte di una figlia che perde i suoi genitori o di una madre che vede i suoi figli nella presa della morte, le mie lacrime mi hanno accecata, e ho sentito il mio cuore sul punto di scoppiare pieno di dolore. Sono stata occasionalmente così sopraffatta dall'analogia fra una situazione fittizia e un evento della mia vita, che ho dovuto coinvolgere tutte le mie forze per conservare l'autocontrollo, e non ci sono sempre completamente riuscita! Gli effetti ottenuti in tali condizioni mentali sono naturalmente più forti perché sono più veri<sup>442</sup>.

Il coinvolgimento emotivo che fa perdere all'interprete il controllo su di sé è un incidente, un caso, all'interno di un metodo in cui il controllo irregimenta le passioni ed

---

<sup>439</sup> «She is, from head to foot, in look, voice, and attitude, the living, vibrant impersonation of her theme. And perfect as is her command over each separate element of expression». *Ristori*, in «National Magazine», [giugno 1857], cit.

<sup>440</sup> Giovanni Emanuel, *Le confessioni di Giacinta Pezzana* citato in Laura Mariani (a cura di), *L'attrice del cuore: Giacinta Pezzana attraverso le lettere*, cit., p. 20.

<sup>441</sup> Cfr. AR ms, *Pensieri su l'arte e diversi con firma di Adelaide Ristori*, cit.

<sup>442</sup> «Many and many a time [...] in sustaining the part of a daughter who loses her parents or a mother who sees her sons in the grasp of death, my tears have blinded me, and I have felt my heart bursting with sorrow. I have occasionally been so overcome by the analogy between a fictitious situation and an event in my own life, that I have had to put forth all my strength in order to retain my self-control, and have not always entirely succeeded! The effects obtained under such mental conditions are naturally stronger because they are truer». William Archer, *Mask or Faces? A Study on Psychology of Acting*, cit., p. 84.

impone un continuo governo di sé e della propria *performance*. La totale analogia fra le vicende rappresentate e la persona dell'attrice, il reale sentire comune, è un'esperienza che la Ristori racconta di aver vissuto ma non è sistematica del suo lavoro sulla scena: essa, sostiene ancora Adelaide, favorisce una maggiore intensità emotiva nella rappresentazione poiché più intenso è il grado di verità ma può anche condurre alla dannosa perdita dell'autocontrollo. Il metodo di interpretazione dei personaggi include come consuetudini la coscienza e la presenza dell'essere in scena dell'attrice, che si concretizza nella precisione a ripetere la costruzione formalizzata delle partiture di gesti, movimenti, azioni e intenzioni verbali ricomposta in una sequenza organica e nell'auto-direzione che non consente imperfezioni, "sbavature", incertezze:

Voi vedete sfolgorare in lei e da lei le diverse virtù dell'attore tutte medesimamente ad un punto; come tuona o lamenta la parola, minaccia o persuade il gesto, il volto s'infiamma o immestisce, batte od alientasi il cuore, arde o si prostra la mente. Sol che una di quelle doti trascenda, l'equilibrio è scomposto, l'armonia dispare e la perfezione è incompleta<sup>443</sup>.

Allora alza la tesa, fissa ai piedi il suo corpo eretto e leva il braccio teso con la spada.

[...] Dai capelli fino all'ultima fibra del suo corpo tutto concorre, sotto la potenza di una forza sconosciuta, a completare il quadro.

Le sue facoltà le obbediscono con tale docilità che la maggior parte del suo corpo sembra schiavo delle sue passioni<sup>444</sup>.

Immedesimarsi nel personaggio, possiamo ipotizzare, assume per Adelaide un valore relativo più al metodo di lavoro, al centro di attenzione del suo teatro, che non alla tecnica recitativa che alla parola si richiama: significa scandagliare e ricostruire le motivazioni psicologiche che sottostanno all'azione drammatica, precisando logicamente e coerentemente con il carattere del personaggio le ragioni della sua vita psicologica, delineando l'evolversi delle passioni e "imprimendole" sul suo corpo, individuando i chiaro-scuro e motivando quelle

---

<sup>443</sup> [Pietro] Cominazzi, *Appendice. Adelaide Ristori al Teatro Carcano. Gli attori Pezzana e Ciotti*, in «La Fama del 1862», 9 dicembre 1862, cit.

<sup>444</sup> «Entonces levanta la cabeza, afija su cuerpo erguido sobre su planta y alza su brazo rijido con el acero. [...] Desde el cabello hasta la última fibra de su organismo todo concurre bajo el imperio de una fuerza desconocida, á completar el cuadro. Sus facciones le obedecen con tal docilidad que mas que parte de su organismo, parecen esclavas de sus pasiones». Eduardo Wilde, *Fisiologia de la Ristori. (De la Revista Argentina)*, in «La Verdad», 14 ottobre 1869, cit.

che – mutuando un termine dalla linguistica – un recensore del «Morning Post» significativamente definisce *callidae juncturae*:

Questa straordinaria attrice nei suoi momenti di maggior rapimento non dimentica mai le *callidae juncturae* – quegli impalpabili e sottili collegamenti attraverso i quali il sentimento può essere trasmesso come un fluido elettrico, anche quando dev'essere data un'improvvisa scossa emotiva<sup>445</sup>.

Oggi su quelle linee troppo profondamente marcate, qualche volta troppo aspre per poter essere ideali, ella ha gettato quel velo mistico che in arte fu detto de' chiaro scuri, quella pieghevole conciliazione de' passaggi, che senza toglier nulla alla loro vibrata energia, ha fatto loro acquistare la logica della espressione<sup>446</sup>.

Queste annotazioni ci fanno inoltre presumere che l'evolversi da una passione all'altra fosse costruita con un'attenta partitura di movimenti emotivi ascensionali e discensionali, tali da condurre da un *climax* emotivo ad un altro: questo emerge anche dall'analisi che la stessa Ristori fa delle sue interpretazioni; tale suggestione ci pare anche coerente con la tendenza della drammaturgia del tempo ad una struttura per atti culminanti in “scene madri”, con il gusto diffuso del pubblico per la sorpresa e l'inaspettato e, non da ultimo, con la propensione degli attori a dedicarsi con particolare attenzione e impegno all'interpretazione dei momenti cruciali a livello di tensione drammatica (come è, ad esempio, nel caso già citato delle morti in scena, che spesso chiudevano lo spettacolo).

Un'analisi accurata dei passaggi emotivi corrisponde, inoltre, per la Ristori con la ricerca di motivi interpretativi originali: lo strenuo scandaglio dell'anima è teso alla ricerca delle sfumature più consone ma inaspettate, capaci di sorprendere, rifuggendo il già noto, il già visto. Come scrive Mirella Schino «il Grande Attore è tale perché rompe il personaggio. Lo frantuma e ai suoi pezzi tende ad aggiungere pezzi nuovi e conturbanti»<sup>447</sup>. A tal proposito confermano gli spettatori di Adelaide:

---

<sup>445</sup> «In her most rapturous moments this great actress never neglects the *callidae juncturae* – those fine and subtle links by which the feeling must be conducted like the electric fluid, even when the most sudden shock is to be given». *The Lyceum Theatre*, in «The Morning Post», 16 giugno 1857, Vol. 7, FR, MBA.

<sup>446</sup> *Teatri*, in «La Patria», 8 gennaio 1863, vol. 19, FR, MBA.

<sup>447</sup> Mirella Schino, *Racconti del Grande Attore. Tra la Rachel e la Duse*, cit., p. 45.

La Ristori [...] ama particolarmente gli aspetti imprevisti mediante i quali si rivela il carattere di un personaggio; si sforza di far sparire l'arte sotto alla natura, ed è là, secondo lei, che sta l'arte suprema<sup>448</sup>.

In questa scena che copre quasi tutto l'atto, la Ristori ha percorso con mano sovrana la tastiera tragica, emettendo tutti i suoni che contiene, e facendo scaturire accordi inaspettati<sup>449</sup>.

La suprema capacità attorale della marchesa, insieme alla finezza interpretativa che garantisce la sua originalità, consiste verosimilmente soprattutto nella perizia – durante l'immersione nelle circostanze e nei diversi stati emotivi – a mantenere una concentrazione scenica che non perde mai di forza, ma che è costante nel corso di tutta la rappresentazione:

È fantastico come la Ristori, passando rapidamente attraverso differenti stati d'animo, abbia dato ad ognuno un colore così forte, un'espressione così vivida e genuina ed una forza così grandiosa<sup>450</sup>.

La costanza e la continuità nell'esecuzione e la forza della sua presenza scenica sono determinate da una connessione continua tra corpo e psiche, esterno e interno, se – come scrive Gautier – «ella trae l'anima alla pelle e s'illumina come una lampada trasparente del sentimento interno»<sup>451</sup>. La costanza della concentrazione per l'intera durata dello spettacolo e la consapevolezza che l'organicità è garantita solo dalla precisione della partitura fonico-gestuale, nell'assenza di intermittenze fisiche ed evasioni mentali, sono confermate anche dal giudizio che la Ristori, a fine carriera, esprime su Sarah Bernhardt, nuova diva delle scene francesi, a cui rimprovera una certa discontinuità di risultato nella *performance* ed una gestione irregolare dell'energia in scena:

Voi avete Sara Bernhardt. Sì, è una grande artista. L'ho vista alla prima di *Fedora*. È stato molto bello, molto bello. Lì è ammirevole. Le si può fare un solo rimprovero: quello di non interpretare tutti i suoi personaggi con il

---

<sup>448</sup> «Mme Ristori [...] aime particulièrement les traits imprévus par lesquels se révèle le caractère d'un personnage; elle s'efforce d'effacer l'art sous la nature, et c'est là, selon elle, l'art suprême». Paul d'Ivoi, in «Le Courrier de Paris», 23 aprile 1861, cit.

<sup>449</sup> «Dans cette scène qui remplit presque tout l'acte, Mme Ristori a parcouru d'une main souveraine le clavier tragique, en tirant tous les sons qu'il contient, et en faisant jaillir des accords inattendus». Théophile Gautier, *Théâtre-Italien: Mède, tragédie en trois actes et en vers, de M. E. Legouvé, traduction italienne de M. Montanelli*, in «Le Moniteur Universel», 14 aprile 1856, cit.

<sup>450</sup> «It is wonderful how Ristori, sweeping through each of the different moods, gave to each such strong coloring, such vivid and genuine expression, and such majestic force». *Dramatic. Ristori in Lucretia Borgia*, cit.

<sup>451</sup> Théophile Gautier, *Adelaide Ristori a Parigi nella Medea*, in «Il Trovatore», 17 aprile 1858, cit.

medesimo slancio durante l'intera *pièce*. Ne sacrifica certe parti per donarsi interamente in altre. A me pare che un'artista del suo valore, quando le forze glielo consentono, dovrebbe recitare coerentemente dall'inizio alla fine<sup>452</sup>.

Data la natura per “parti culminanti” dei testi rappresentati da Adelaide Ristori e il ricorso consapevole alle “scene madri”, evidentemente non è ad una motivazione drammaturgica che si riferisce nella critica che rivolge alla Bernhardt bensì attorale, ovvero all'assenza di una continuità profonda nella presenza scenica dell'attrice, che chiama «slancio». Per la marchesa, l'organicità nella ricostruzione della vita psichica non contempla interruzioni, così come non la consente una buona gestione della presenza attorale: mente e corpo dell'interprete devono essere lì, sulla scena e nella vicenda del personaggio, per tutto il tempo dello spettacolo.

Il lavoro di Adelaide Ristori e la sua natura di attrice si caratterizzano per l'intensità della presenza scenica e l'organicità nell'uso dei vari strumenti attoriali, l'equilibrio tra i mezzi espressivi ed il controllo cosciente nell'esecuzione, caratteristiche già colte dai testimoni diretti del suo teatro:

L'ammirevole merito della recitazione di Madame Ristori è che essa è uniformemente eccellente ed armoniosa in tutti i suoi effetti. Non c'è eccesso di colore; la sua interpretazione è straordinaria per la sua costante intensità, ed è magnifica per la sua purezza, uniformità e continuità<sup>453</sup>.

Adelaide Ristori apprese a far più compiuta e insuperabile quella sua perfezione mercè la concorde e simultanea cooperazione dei tre fattori individuali – accento, fisionomia e gesto, – e dei due fattori spirituali – mente e cuore, – che formano l'attore<sup>454</sup>.

La sua abilità a gestire tutte le possibilità di estrinsecazione e rappresentazione degli stati emotivi dei differenti personaggi mediante il corpo è garantita da una conoscenza sovrana delle sue potenzialità e dalla capacità, già emersa parlando della respirazione, a

---

<sup>452</sup> «Vous avez Sarah Bernhardt. Oui, c'est une grande artiste. Je l'ai vue à la première de *Fédora*. C'était très beau, très beau. Elle y est admirable. On ne peut lui faire qu'un reproche: c'est de ne pas soutenir tous ses rôles avec le même élan pendant toute la pièce. Elle en sacrifie certaines parties pour se donner tout entière dans d'autres. Il me semble qu'une artiste de sa valeur devrait jouer également du commencement à la fin, quand ses forces le lui permettent». *Chez Mme Ristori [...]*, in «Le Matin», 6 ottobre 1884, cit.

<sup>453</sup> «The admirable merit of Madame Ristori's acting is that it is uniform in its excellence and harmonious in all its effects. There is no extravagance of colour in it; it is remarkable for its sustained power, and beautiful for its purity, smoothness, and continuity». *The Lyceum Theatre*, in «The Morning Post», 16 giugno 1857, cit.

<sup>454</sup> [Pietro] Cominazzi, *Appendice. Adelaide Ristori al Teatro Carcano. Gli attori Pezzana e Ciotti*, in «La Fama del 1862», 9 dicembre 1862, cit.

guidare la propria corporeità in modo totale. Il corpo dell'attrice sembra sempre pronto ad accogliere nuova vita e pare essere guidato, nell'interazione con la mente, da una maestria eccelsa che "gioca" entro i poli del completo controllo razionale della costruzione rappresentativa e della totale presenza e relazione con l'*hic et nunc* della scena. Per questo i recensori del tempo parlano della capacità di Adelaide – descritta come prodigiosa – a scomparire nei personaggi e dell'«assenza dell'individualismo»<sup>455</sup>, la propensione ad abbandonare la propria individualità per diventare qualche cosa d'altro, sempre disponibile ad una metamorfosi che è soprattutto quella dell'io:

Perciocchè se ella nel recitare fa sparire quell'individualismo che nuoce alla natura della sua arte, non fa certo sparire quell'altro che ne è necessario allo svolgimento, e che consiste nella forza della comprensione, nella vigoria dell'espressione, nella intelligenza del conoscere, e più in quella maschia e robusta forza che sta nell'attitudine del nostro animo a poter adoperare le nostre facoltà psicologiche alla manifestazione d'un pensiero, d'un'idea, d'un concetto non nostro.

Insomma l'individualismo della Ristori è nella maniera di non averne<sup>456</sup>.

Assai interessante questa informazione circa l'assenza di una maniera nella Ristori, la sparizione del suo individualismo, che già si era individuata come una differenza fra il suo stile di recitazione e quello delle sue maestre e antecedenti. Un ulteriore elemento di rottura rispetto alla tradizione, e un altro modo per interpretare la sua assenza di maniera, sembra consistere proprio nella costruzione della naturalezza, quindi nell'abbandono dell'abuso di dichiarati effetti teatrali sui quali si era costruita – e probabilmente a causa dei quali si era corrotta – l'arte attorica precedente.

Asserisce un commentatore del tempo: «Nella Ristori niuna cura di mezzi ausiliari all'arte, niun pensiero di quell'esteriorità che dicesi impostura teatrale»<sup>457</sup>. Questa assenza di finzione artistica è ovviamente apparente: Adelaide Ristori, attrice di grande esperienza e formata sin da bambina sulle assi del palcoscenico, conosce così a fondo i mezzi del teatro, gli "effettacci" da guitto, da essere in grado di utilizzarli nascondendoli agli occhi del pubblico, nella creazione di un teatro che vuole essere, oltre che vero, bello. La Ristori costruisce il suo corpo sulla scena, i modi della sua interpretazione tentando di perseguire un bello estetico che concretamente si traduce nella ricerca della semplicità delle forme e del

---

<sup>455</sup> [Vincenzo] Prinziavalli, *Adelaide Ristori*, in «L'Eptacordo», 23 febbraio 1857, cit.

<sup>456</sup> [*Ristori e Rachel*], 11 giugno 1857, cit.

<sup>457</sup> *Ibidem*.



decoro. Se la marchesa si propone di bandire dal suo teatro il brutto, l'esagerato, il volgare, lo fa mediante un'arte di costruzione che non si spinge oltre i limiti di una decorosa rappresentabilità, che ricerca il bello nella forma: Adelaide conserva sempre «la grazia e la maestà della donna»<sup>458</sup>, «ha gusto, fino nelle sue estreme violenze; le sue convulsioni conservano grazia e i suoi singulti sono modulazioni»<sup>459</sup>:

Tutti questi diversi sentimenti attingono una sublime eloquenza ne' toni differenti della sua voce, ne' suoi sguardi, nel suo portamento, in ogni gesto, nel tremito della persona, nel passaggio delle vive tinte della gioia al mortale pallore dell'odio e della rabbia. Eppure nella tempesta di questi affetti tutti, mai non venne dimenticata la grazia e la maestà della donna!<sup>460</sup>

Sembra che la Ristori abbia preso dall'arte antica il segreto di manifestare il dolore, la collera, la disperazione, i patimenti fisici e morali e di arrestarsi al punto oltre il quale s'altererebbe la bellezza. Nello stesso momento ardita e prudente, piena di slancio e contenuta, ella ha gusto, fino nelle sue estreme violenze; le sue convulsioni conservano grazia e i suoi singulti sono modulazioni<sup>461</sup>.

La forza dell'arte della marchesa e la peculiarità delle sue interpretazioni consistono quindi nell'apparente contraddizione che nuovamente rimanda al binomio immedesimazione-controllo e alle sue ambiguità: una controllatissima composizione delle forme unita alla totale e violenta rappresentazione delle passioni, tali da sconvolgere e trasformare il corpo dell'attrice in grado di irradiare ed amplificare gli stati emotivi, rendendola «uno specchio ardente che riceve e riflette il fuoco e la luce, aumentandone l'intensità e lo splendore dei raggi»<sup>462</sup>.

Poche sono le critiche rivolte all'arte della Ristori, ma tra queste una risulta particolarmente significativa: quella dell'autore inglese George Henry Lewes che si ritrova nel suo saggio *Attori stranieri sulla nostra scena*<sup>463</sup>. Ciò che ci interessa non è tanto l'apprezzamento piuttosto trattenuto nei confronti della tanto elogiata Adelaide quanto le ragioni di tale moderazione, che rappresentano una ulteriore conferma delle peculiarità sinora

---

<sup>458</sup> [Gaetano] Pasqualini, *La Signora Ristori al Lyceum Theatre di Londra. Medea - Rosmunda*, in «Rassegna del Teatro Italiano Contemporaneo», 30 giugno 1857, cit.

<sup>459</sup> Théophile Gautier, *Adelaide Ristori a Parigi nella Medea*, in «Il Trovatore», 17 aprile 1858, cit.

<sup>460</sup> [Gaetano] Pasqualini, *La Signora Ristori al Lyceum Theatre di Londra. Medea - Rosmunda*, in «Rassegna del Teatro Italiano Contemporaneo», 30 giugno 1857, cit.

<sup>461</sup> Théophile Gautier, *Adelaide Ristori a Parigi nella Medea*, in «Il Trovatore», 17 aprile 1858, cit.

<sup>462</sup> Enrico Montazio, *Adelaide Ristori*, Parma, Tipografia Rossetti, 1858, p. 11.

<sup>463</sup> Il saggio venne inserito nella raccolta del 1875 *On actors and the art of acting*.

individuate. Lewes infatti la definisce non un'attrice geniale ma un'attrice "convenzionale" intendendo che «impiega con grande arte le convenzioni tradizionali della scena, e riproduce gli effetti che altri hanno prodotto, ma non ci commuove nel profondo, perché lei stessa non è profondamente commossa»<sup>464</sup>. Inoltre le riconosce il successo e la compiutezza esclusivamente in alcune opere e nel confronto con alcuni personaggi affermando significativamente che «i suoi fallimenti sono istruttivi» perché «i fallimenti degli artisti eccellenti sono sempre fruttuosi di suggerimenti»<sup>465</sup> e si domanda «perché il suo successo è così grande» – a suo dire, ovviamente – «in certe *pièces*, e così dubbio in Shakespeare o nel dramma?»<sup>466</sup>:

Non possiamo ricondurre sia il successo che il fallimento ad un'unica fonte? In quello che si chiama il dramma ideale, costruito sul tipo greco, ha avuto generalmente successo, perché la semplicità dei suoi motivi e l'artificialità della sua struttura, allontanandolo dalla regione dell'esperienza comune, richiedono all'attore un'artificialità corrispondente. Atteggiamenti, drappeggi, gesti, toni, ed elocuzione che sarebbero incongrui in un dramma che si avvicina maggiormente alle evoluzioni dell'esperienza ordinaria, diventano, nel dramma ideale, modi d'espressione; ed è qui che la Ristori mostra un fine istinto selettivo, ed una rara felicità d'organizzazione. Tutto è artificiale, ma lì è tutto congruo. Viene prodotta una nobile unità d'impressione. Non chiediamo la fedeltà individuale del personaggio e della passione; basta l'abbozzo ideale. È solo su scala ridotta ciò che si vedeva sulla scena greca, dove l'immensità del teatro proibiva ogni individualizzazione<sup>467</sup>.

Quello che emerge dalla critica appena citata è l'artificialità insita all'arte di Adelaide Ristori, attrice che costruisce il suo stile recitativo all'insegna del vero ma che, in nome del bello artistico, compone appunto artificialmente tale verità, servendosi abilmente della tradizione, tanto che ad alcuni può apparire convenzionale. L'idealità di cui parla l'inglese non è solo convenzionalità, ma anche coerenza, equilibrio nell'organizzazione scenica e armonia nella costruzione: tutti aspetti già messi in luce per descrivere lo stile recitativo dell'interprete. Lewes, inoltre, mette in gioco un altro elemento significativo: lo spazio del teatro, che richiede (o può richiedere) l'utilizzo di un'artificialità che garantisca la visibilità e

---

<sup>464</sup> George Henry Lewes, *Attori stranieri sulla nostra scena* in George Henry Lewes, *Gli attori e l'arte della recitazione. Scritti sulla scena dell'Ottocento da Kean a Salvini*, a cura di Edoardo Giovanni Carlotto, Genova, Costa & Nolan, 1999, pp. 127-157, cit. a p. 152.

<sup>465</sup> *Ivi*, p. 153.

<sup>466</sup> *Ibidem*.

<sup>467</sup> *Ivi*, pp. 153-154.

l'ascolto da parte del pubblico, ovunque quest'ultimo sia posizionato nella sala teatrale. La formazione e l'esperienza della Ristori quale figlia d'arte, abituata sin da piccola al palcoscenico e conscia delle imposizioni relative alla fruibilità dello spettacolo, possono ulteriormente motivare la sua già notata attenzione verso l'amplificazione, quindi il ricorrere a effetti e tecniche che, sottolineando, alludono e illudono circa la verità e la realtà di ciò che avviene sulla scena.

Questa testimonianza, dunque, conferma l'artificialità della "vera" arte di Adelaide Ristori da intendersi come sinonimo di costruzione scenica organica e amplificata del personaggio e della presenza dell'attore, alla ricerca di un equilibrio tra forma e contenuto, tra precisione fisica e apparente irrazionalità emotiva.

Un articolo assai interessante pubblicato su «La Patria» nel 1863 testimonia proprio come il percorso artistico della marchesa, negli anni culminanti della sua carriera, sia volto al miglioramento e al perfezionamento dell'equilibrio tra interiorità e forma: esso si muove verso una intensità emotiva sempre più profonda ed una sempre maggiore spontaneità e naturalezza nella pur raffinata e precisa costruzione del suo corpo sulla scena. Il recensore ci informa che «Adelaide Ristori ha a mano a mano corretto i piccoli appunti di cui l'accusavano i suoi pochi censori»<sup>468</sup> ovvero «le lunghe pose, la statuaria troppo studiata»<sup>469</sup>: infatti «una volta si abbandonava troppo a certe pieghe, vi si adagiava con compiacenza, e cadeva nella posa»<sup>470</sup>. Grazie ad una sempre più compiuta maturità artistica e alla tensione al continuo miglioramento di sé «la maniera della Ristori è oggi più finita, più armonica, più intera, [...] ha maggiormente acquistato di dignità scenica, di quella maestà dell'alta tragica che ha sempre posseduto al sommo grado»<sup>471</sup>. La consapevolezza della ricerca e della definizione del proprio stile originale da parte della Ristori si evince quindi da alcuni commenti di spettatori del tempo, come nel caso del recensore appena citato e delle parole di Paul d'Ivoi, che sottolinea proprio la forza e la volontà della sua coscienza artistica:

Gli spettatori superficiali la credono abbandonata a tutte le possibilità dell'ispirazione; non le riconoscono la responsabilità della sua potenza. Si sbagliano. La spontaneità apparente dei suoi moti sentimentali non arriva mai fino al totale abbandono, ma l'identificazione dell'attrice e del

---

<sup>468</sup> *Teatri*, in «La Patria», 8 gennaio 1863, cit.

<sup>469</sup> *Ibidem*.

<sup>470</sup> *Ibidem*.

<sup>471</sup> *Ibidem*.

personaggio è così profonda che l'attrice illude se stessa e condivide l'emozione che fa provare al pubblico<sup>472</sup>.

Dalle recensioni emergono alcune costanti che definiscono la misura della recitazione della marchesa, il suo stile, e che riguardano, per sintetizzare entro due ambiti semantici, la semplicità e l'energia: la semplicità è ricercata nelle forme, l'energia nella sostenutezza e potenza della sua presenza scenica, entrambe ad affermare la costruita artisticità del suo teatro:

La poesia drammatica è per lei qualcosa di diverso rispetto ad un'occupazione letteraria. È un processo attivo di tutte le facoltà umane; la vita che si propone di dipingere non si piega alle linee armoniose e convenzionali della tragedia greca; quello che vuole, è prima di tutto la realtà vivente, realtà che lei amplifica, che eleva fino all'ideale. Ma l'ideale come lei lo concepisce, è l'energia piuttosto che la semplicità<sup>473</sup>.

E torniamo così, arricchiti da nuove riflessioni e ulteriori conferme, ad un aspetto già considerato: la descrizione di Adelaide Ristori come statua vivente. Sono infatti l'equilibrio tra semplicità ed energia, ovvero tra una forza statica ed una cinetica, la compresenza tra una forma definita e armonica ed un contenuto emotivo in perenne trasformazione e tumulto, a motivare le molteplici metafore che descrivono l'attrice come «una statua con cuore di donna [...] tutti i sentimenti della madre, della moglie, dell'amante e della figlia, fissi in una linea scultoria ch'essi fanno muovere senza mai deformarla»<sup>474</sup>. Le immagini del marmo vivo, perfetto nel suo biancore e nelle sue plasticità, ma contemporaneamente lacerato da un fuoco interiore risultano quindi particolarmente significative poiché eloquenti sintesi dei paradossi dell'arte della Ristori, peculiari dello stile che si è tentato di ricostruire e descrivere.

Ci vorremmo allora soffermare su un ultimo elemento: il “grado zero” della presenza scenica dell'attrice, la tecnica su cui poggiano la costruzione dei personaggi e il suo lavoro attoriale, dove per tecnica, seguendo Meldolesi, intendiamo il «nocciolo della presenza

---

<sup>472</sup> «Les auditeurs frivoles la croient livré à toutes les chances de l'inspiration; ils ne lui accordent pas la responsabilité de sa puissance. Ils se trompent. La spontanéité apparente de ses mouvements ne va jamais jusqu'à l'entier abandon, mais l'identification de l'attrice et du personnage est si profonde que l'attrice se fait illusion à elle-même et partage l'émotion qu'elle fait éprouver à l'auditoire». Paul d'Ivoi, in «Le Courrier de Paris», 23 aprile 1861, cit.

<sup>473</sup> «La poésie dramatique est pour elle autre chose qu'une occupation littéraire. C'est un développement actif de toutes les facultés humaines; la vie qu'elle se propose de peindre ne se plie pas aux lignes harmonieuses et convenues de la tragédie grecque; ce qu'elle veut, c'est avant tout la réalité vivante, réalité qu'elle agrandit, qu'elle élève jusqu'à l'idéal. Mais l'idéal tel qu'elle le conçoit, c'est plutôt l'énergie que la simplicité». *Ibidem*.

<sup>474</sup> Théophile Gautier, *Adelaide Ristori a Parigi nella Medea*, in «Il Trovatore», 17 aprile 1858, cit.

dell'attore, suo elemento di forza e di armonia»<sup>475</sup>, la «dialettica particolare [...] di ciò che è materia e di ciò che è energia»<sup>476</sup>.

I concetti di amplificazione e irradiazione emergono implicitamente dalle testimonianze degli spettatori, nelle quali compare la figura di un'attrice capace di riempire il palcoscenico con energia e potenza:

Ella riempie la scena con la sua figura, e l'attenzione del pubblico resta immobile a contemplarla, come un amante della pittura dinnanzi ad un quadro di Raffaello<sup>477</sup>.

Adelaide Ristori soggioga e incanta il suo pubblico grazie all'intensità della sua presenza scenica, considerando questo ultimo fondamentale concetto come il peculiare risultato della sinergia tra facoltà fisiche e mentali. Eugenio Barba fornisce una definizione interessante di tale stato, frutto delle esperienze del XX secolo e della costruzione di un nuovo linguaggio per descrivere l'arte dell'attore:

Un corpo-in-vita è più che un corpo che vive.

Un corpo-in-vita dilata la presenza dell'attore e la percezione dello spettatore.

Di fronte a certi attori, lo spettatore è attratto da un'energia elementare, che lo seduce senza mediazioni, prima ancora che egli abbia decifrato le singole azioni, si sia interrogato sul loro senso e l'abbia compreso.

[...] Questa forza dell'attore spesso la chiamiamo "presenza". Ma non è qualcosa che c'è, sta lì davanti a noi. È mutamento incessante, crescita che avviene verso i nostri occhi. È un corpo-in-vita. Il flusso delle energie che caratterizza il nostro comportamento quotidiano è stato dilatato.

[...] Il corpo dilatato è un corpo caldo ma non in senso sentimentale o emotivo. Sentimento ed emozione sono sempre una conseguenza, sia per lo spettatore che per l'attore<sup>478</sup>.

Corpo e mente dilatata sembrano essere quelli di Adelaide Ristori secondo le descrizioni dei suoi spettatori<sup>479</sup>, che restituiscono l'immagine di un'attrice che concentra la

---

<sup>475</sup> Claudio Meldolesi, *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*, cit., p. 206.

<sup>476</sup> *Ibidem*.

<sup>477</sup> «Ella llena con su figura el escenario, y la atencion del público se detiene parada á contemplarla, como el amante de la pintura ante un cuadro de Rafael». Eduardo Wilde, *Fisiología de la Ristori*. (*De la Revista Argentina*), in «La Verdad», 14 ottobre 1869, cit.

<sup>478</sup> Eugenio Barba, *Il corpo dilatato* in Eugenio Barba e Nicola Savarese, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, cit., pp. 32-41, cit. a p. 32.

forza della propria presenza attorale in un corpo che sa gestire alla perfezione, nel quale sa trattenere l'energia e raccogliarla lasciando che questa esploda e fuoriesca solo quando il *climax* emotivo lo richiede:

E quando il dolore intenso lacera quell'indole di ferro, le braccia dell'artista si lanciano all'indietro, la sua testa si inclina sul petto, le sue orbite si ampliano, appare una sezione maggiore del globo dei suoi occhi, e la direzione del suo sguardo arriva fino al fondo della terra come per cercare un punto di appoggio di quella testa il cui cervello è oppresso dalla forza di una passione violenta che ha riempito di sangue le sue arterie<sup>480</sup>.

Da dove e come questa forza trattenuta esploda, è difficile a dirsi. Certamente gli occhi, quegli occhi espressivi e proteiformi, capaci di lasciarsi mutare dal variare delle passioni evocate, sono uno mezzo essenziale, una sorta di canale di "liberazione" dell'energia che si tramuta così in forza espressiva e comunicativa:

Se cerca di esprimere le tenerezze di un amore appena nato, una delicata patina di liquido si sparge sulla sua pupilla e sembra stillare l'essenza dell'amore, in ogni riflesso della sua cornea inumidita.

Se deve dipingere la collera che domina l'anima di una donna offesa e desiderosa di vendetta, sembra che dal fondo dei suoi occhi partano i raggi di fuoco con cui deve trafiggere il petto di colui che osò sollevarsi contro di lei<sup>481</sup>.

Gli occhi dell'attrice costituiscono uno strumento privilegiato per l'estrinsecazione dell'anima del personaggio; probabilmente il viso che cambia colore, gli occhi che mutano di lucidità e intensità, rappresentando una via d'uscita all'energia incanalata mediante la concentrazione, sanno generare una vera e propria esplosione passionale (che non

---

<sup>479</sup> Franco Perrelli si serve delle medesime categorie mutate dall'antropologia teatrale per descrivere un altro Grande Attore, contemporaneo della Ristori ed altrettanto potente sulla scena: Tommaso Salvini. Cfr. Franco Perrelli, *Il corpo dilatato di Tommaso Salvini* in Eugenio Buonaccorsi (a cura di), *Tommaso Salvini. Un attore patriota nel teatro italiano dell'Ottocento*, cit., pp. 185-204.

<sup>480</sup> «Y cuando el dolor intenso quiebra aquella naturaleza de hierro, los brazos de la artista se echan hácia atrás, su cabeza se inclina sobre el pecho, sus órbitas se agrandan, una seccion mayor del globo de sus ojos aparece, y el eje de su mirada penetra hasta el fondo de la tierra como para buscar un punto de apoyo de aquella cabeza cuyo cerebro está apretado por la fuerza de una pasion violenta que ha llenado de sangre sus arterias». Eduardo Wilde, *Fisiolojia de la Ristori*. (*De la Revista Argentina*), in «La Verdad», 14 ottobre 1869, cit.

<sup>481</sup> «Si busca expresar las ternuras de un amor naciente una ténue capa de líquido se esparce sobre su pupila y parece que destila la esencia del amor, en cada reflejo de su cornea humedecida. Si trata de pintar la cólera que domina el alma de una mujer ofendida y que aspira venganza, parece que del fondo de sus ojos parten los rayos de fuego con que ha de atravesar el pecho del que osó levantarse hasta ella». *Ibidem*.

necessariamente coincide con qualcosa di vistosamente rilevante, di eccessivo o violento). L'attrice "scoppia" per poi nuovamente trattenere l'energia rilasciata; il *climax* emotivo si "riassorbe", si riequilibra, preparandosi però ad una nuova e successiva esplosione: la "statua" lascia che fuoriesca la carne, per poi celarla nuovamente e ancora mostrarla e così via, entro una successione di stati emotivi che esplodono e implodono nel corpo dell'attrice in modo così potente e sorprendente da coinvolgere completamente lo spettatore. Quest'ultimo non può che vivere e respirare all'unisono con l'interprete che si lascia lacerare dalle passioni, ma che le passioni sa perfettamente guidare e controllare, perché «ella stessa forse non prova, ché se il provasse, e con tanta intensità, ne resterebbe vittima»<sup>482</sup>.

Adelaide Ristori, nella gestione dell'energia in scena e nella tecnica emotiva, sembra allora lavorare per trattenimenti ed esplosioni: il corpo viene costruito per rappresentare e vive nella rappresentazione artificiale, l'attrice sa perfettamente come condursi da uno stato emotivo all'altro, come mostrarli al pubblico, come originalmente interpretarli. Dalle descrizioni appare l'immagine di un'artista che trattiene un'energia nel pieno controllo di parole e azioni e che al momento dell'esplosione talvolta ricerca – come già si era ipotizzato parlando della sua respirazione – un "corto circuito" tra il controllo totale e il totale abbandono: un fremito istintivo e ignoto che è l'esplosione della passione, l'immersione totale nella psiche del personaggio attraverso un procedimento non riflessivo o introspettivo ma di deflagrazione fisica e conseguentemente emotiva. Questi momenti sono gli unici in cui Adelaide ammette l'oblio del controllo del corpo, del senso estetico della forma e del bello: lei stessa scrive «nell'impeto e nella foga non si possa pòr mente all'altezza maggiore o minore del braccio o della mano»<sup>483</sup>.

Entro uno stile minuziosamente costruito, coscientemente rivolto alla rappresentazione del bello mediante l'artificialità teatrale, vi è quindi un frammento oscuro, un momento che solo chi ha avuto la possibilità di vedere l'attrice può descrivere:

Ma improvvisamente, nel terzo atto, nel colloquio tra Paolo e Francesca, una sorta di fremito elettrico ha attraversato la sala [...]. Ogni occhio era allora incollato al palcoscenico; e il pubblico, senza fiato, e completamente coinvolto dall'intensità della passione, dall'irresistibile *pathos*, dall'incomparabile grazia e tenerezza di Francesca in questa meravigliosa creazione, è scoppiato in un tumulto di applausi alla fine della scena<sup>484</sup>.

---

<sup>482</sup> Articolo senza titolo in «Il Messaggero di Parigi», 25 gennaio 1857, cit.

<sup>483</sup> RSA, p. 39.

<sup>484</sup> «But suddenly, in the third act, in the interview between Paolo and Francesca, a sort of electric thrill went through the house [...]. Every eye was now riveted to the stage; and the spectators, breathless, and completely

La sua postura regale, i movimenti definiti, misurati, limitati, una voce organicamente gestita dal centro di un corpo che vive nella sua interezza costituiscono tratti stilistici peculiari della recitazione della marchesa; i sensi all'erta ed il governo delle emozioni, la completa gestione dell'*hic et nunc* della rappresentazione teatrale, compongono invece la natura del suo stare sul palcoscenico e caratterizzano l'"a priori" dell'attrice rispetto al personaggio, la sua condizione creativa.

Una completa organicità mente-corpo su cui poi innestare il lavoro sulla parte, nel caso di Adelaide Ristori sembra essere un presupposto "dato" ed esistente al massimo grado: si tratta presumibilmente di una consuetudine del mestiere come molte altre, acquisita durante l'infanzia e l'adolescenza passata tra comici e palcoscenici, in parte generata da quella che la marchesa definisce sensibilità individuale, poi coltivata mediante lo studio, l'esperienza umana ed una ricerca attorica estetica e formale. Su questa "abilità", che rappresenta l'"a priori" del lavoro sul personaggio, la Grande Attrice non si sofferma mai a riflettere, poiché la dà per scontata, è pratica che non necessita teoria e non rappresenta una scienza: essa è parte naturale della sua arte e del suo mestiere d'attrice, è fondamento del suo essere che non va ricercato ma c'è, è corpo ed essenza. E proprio grazie a questo suo "essere" totale, completo e profondo sulla scena Adelaide sa generare sul pubblico quella specifica forma di empatia che sconvolge e cattura i sensi degli spettatori, «scossi nel modo più sublime che si possa»<sup>485</sup>:

Così noi ci vediamo inconcepibilmente rapiti verso il bello; così ci ammalia Raffaello, c'impone Michelangelo, ci delizia Correggio, ci commuove il Domenichino. Come essi son miseri artisti costretti a ravvivare morte tele, con morti pennelli, con morte immagini, stabilmente piane, ferme, intrasmissibili ed inanimate? E che debb'essere invece questo fulmine di artista, questa maga di passioni, quest'anima ardente ed ispirata che ti comanda e trascina, che ti fa inorridire e piangere ed uscir della tua essenza, per interessarti del suo volare, delle sue passioni, della stessa sua vita, sospendendo la tua?<sup>486</sup>

---

absorbed by the intensity of passion, the irresistible pathos, the surpassing grace and tenderness of Francesca in this marvellous creation, burst forth into a tumult of applause at the conclusion of the scene». *Ristori*, in «National Magazine», [giugno 1857], cit.

<sup>485</sup> [*Ristori e Rachel*], 11 giugno 1857, cit.

<sup>486</sup> Articolo senza titolo in «Il Messaggero di Parigi», 25 gennaio 1857, cit.



## 2.6. Il pubblico e l'empatia: lo sconvolgimento dei sensi e il ritorno all'ordine

Perché questi “brava”? Perché queste chiamate? Perché? È perché la Ristori ha delle ispirazioni sublimi, che nascono dal cuore e giungono all'anima! È perché la Ristori ha degli slanci geniali che afferrano e scuotono l'intelligenza umana!<sup>487</sup>

«L'ammaliatrice»<sup>488</sup> Adelaide Ristori non solo comunica, non solo interessa, bensì crea una magica corrente che la lega al cuore del pubblico, sa determinare una «trasfusione, quasi direi magnetica nel sentimento, che la fa essere quello che ella è»<sup>489</sup> e che soggioga, trascina con sé lo spettatore, «ti fa inorridire e piangere ed uscir della tua essenza, per interessarti del suo volare, delle sue passioni, della stessa sua vita, sospendendo la tua»<sup>490</sup>.

I recensori, all'unanimità, riconoscono la potenza fascinatrice dell'arte dell'attrice marchesa e la sua abilità – spesso definita magica, divina, tanto è stupefacente – a generare una profonda empatia del pubblico nei confronti del personaggio; tale capacità, che riteniamo sia determinata proprio dalla potente presenza scenica prima delineata e dalla peculiare modalità di gestione dell'energia attorale, è garantita dalla grande perizia della Ristori nel mestiere, conseguenza della sua composita identità di artista e commediante:

La Ristori governa l'arte, ma lei obbedisce alle sue leggi imprescrittibili; padrona di se stessa, anche se trasportata dall'ardore impetuoso del suo genio drammatico, esercita una potenza magnetica sui suoi spettatori: li affascina, li doma e li sottomette al suo potere incantatore<sup>491</sup>.

Lo spettatore non può resistere alla forza magnetica dell'attrice, alla cattura dei sensi, alla connessione emotiva che la Ristori costruisce con totale consapevolezza. L'obiettivo della sua arte è proprio questo: la capacità mediante la rappresentazione complessa della vita del

---

<sup>487</sup> «Pourquoi ces bravos? Pourquoi ces rappels? Pourquoi? C'est que Mme Ristori a des inspirations sublimes, qui partent du cœur et vont à l'âme! C'est que Mme Ristori a des élans de génie qui saisissent et ébranlent l'intelligence humaine!». Adolphe Heard, *Théâtre Italien. Médée – Mme Ristori – Mlle Rachel – La tragédie*, in «*Courrier Français*», 15 aprile 1858, vol. 9, FR, MBA.

<sup>488</sup> Articolo senza titolo in «*Il Messagere di Parigi*», 25 gennaio 1857, cit.

<sup>489</sup> *Ibidem*.

<sup>490</sup> *Ibidem*.

<sup>491</sup> «Ristori commande à l'art, mais elle obéit à ses lois imprescrittibles; maîtresse d'elle-même, quoique emportée par la fougue impétueuse de son génie dramatique, elle exerce une puissance magnétique sur ses auditeurs – elle les fascines, les domate et les soumet à son pouvoir enchanteur». Adolphe Heard, *Théâtre Italien. Médée – Mme Ristori – Mlle Rachel – La tragédie*, in «*Courrier Français*», 15 aprile 1858, cit.

personaggio di condurre il pubblico ad un'esperienza di immedesimazione empatica e di evasione dalla realtà. Tale potenzialità, secondo la marchesa, costituisce la superiorità del teatro rispetto alle altre arti, la sua specifica forza:

L'arte drammatica è fra tutte la più completa perché ha il segreto di generare nello spettatore la più grande illusione... di staccarlo per così dire, da tutto quanto lo circonda per identificarlo nella favola che si rappresenta<sup>492</sup>.

Se Adelaide Ristori afferma la necessità di una duplice immedesimazione (fra attore e personaggio e fra pubblico ed attore-personaggio), di cui si sono però messe in luce le ambiguità e le implicite negazioni, concretamente è lo spettatore a dover essere davvero coinvolto in tale processo: egli deve immedesimarsi nel personaggio interpretato e nella «favola che si rappresenta»<sup>493</sup>. La forma di empatia di cui la marchesa parla è comunque strettamente connessa con la pratica attorica, ad essa direttamente proporzionale: tanto più l'attore riesce ad incarnarsi nelle passioni e nella vita della creatura interpretata, a rappresentarle con efficacia ed intensità emotiva, tanto più il pubblico potrà vivere di quella stessa vita. La condivisione del momento teatrale, dell'*hic et nunc* della rappresentazione deve essere per la Ristori totale: solo così l'attore può affermare davvero di avere raggiunto le vette artistiche, e dunque di aver soddisfatto il proprio obiettivo primo. L'affermazione di tale risultato è comprovata dalla «corrente magnetica»<sup>494</sup> che si deve instaurare fra scena e pubblico, condizione indispensabile affinché l'attrice possa condurre gli spettatori con sé attraverso l'esperienza del teatro, che è sempre esperienza di condivisione e comunicazione. Il lavoro dell'attore, lo studio della parte e la costruzione del personaggio si completano e giungono a compimento solo nel momento dello spettacolo, laddove si ha la coesistenza e la compresenza fra attore e spettatore:

Qual potere non ha sopra una mente creatrice d'artista quel vivo e continuato fascino del pubblico! Così dunque ne avevo sempre davanti a me uno nuovo, cui facilmente scuotevo a mio grado, ed il quale, grazie alla corrente magnetica, che prontamente si stabiliva fra noi (condizione necessarissima per me), mi comunicava quelle scintille che completano l'artista e, senza le quali, ogni studio porta l'impronta dell'aridità, della deficienza<sup>495</sup>.

---

<sup>492</sup> AR, *Mie teorie e precetti sull'arte drammatica*, cit., p. 118.

<sup>493</sup> *Ibidem*.

<sup>494</sup> RSA, p. 13.

<sup>495</sup> *Ibidem*.

L'attrice marchesa dichiara di avere bisogno del pubblico, quale elemento di necessario completamento per la sua arte, e oltre a ribadire l'importanza afferma anche di non aver «mai saputo cosa fosse il panico»<sup>496</sup>, di non provare timore dinnanzi alla platea e di avere rispetto per gli spettatori, i cui umori sostiene di sapere ben intuire, presagire, in un rapporto di reciproco ascolto:

In quanto poi a presentire come essi avrebbero accolto una data produzione, le dirò sinceramente, che avevo un intuito speciale per comprendere a priori se erano di buono o di cattivo umore.

Era intuito però, o non piuttosto che un po' di anima della folla è in noi artisti, e che noi giudichiamo un pochino com'essa giudica?<sup>497</sup>

Vi è dunque una sorta di anima collettiva che unisce pubblico e attori, un ascolto generale e variegato che riguarda contemporaneamente scena e platea, entro un'idea del teatro per cui la compresenza attori-spettatori è indiscutibile. Nel caso infatti di Adelaide Ristori – e più in generale dell'età del Grande Attore – il teatro va considerato un rito sociale in cui il pubblico, come scrive Eugenio Buonaccorsi, è «incline a realizzare un gigantesco *transfert* collettivo nei confronti della scena e dei suoi beniamini»<sup>498</sup>. Tale sovranità dell'attore ottocentesco sul pubblico, il suo ascolto e la sua presa di responsabilità, sono determinati proprio dall'empatia generata dall'immedesimazione dello spettatore nel personaggio interpretato dall'attore (favorita anche da una forma di adorazione, un vero e proprio fanatismo, nei confronti degli artisti drammatici più affermati).

Nel secolo del Grande Attore, tutto è condiviso durante lo spettacolo fra scena e pubblico: il dramma stesso, in cui gli attori-personaggi agiscono, così come il momento dell'evento teatrale. Insieme all'illusione – determinata dalla rappresentazione scenica in atto – e all'annullamento virtuale della finzione – generata dal doppio e apparente processo di immedesimazione – sono infatti condivise anche le convenzioni che caratterizzano il rito teatrale. L'applauso alla fine dello spettacolo acquista, in quest'ottica, un senso particolare, che pare interessante notare poiché, se la Ristori vi accenna soltanto, Ernesto Rossi fornisce ulteriori indicazioni rispetto a ciò che l'attrice fa solo scorgere tra le righe. Scrive, infatti, la Ristori che quando l'«immedesimazione» nel personaggio «non suscitava più quegli entusiasmi, non induceva quelle correnti elettriche che scuotono, trasportano, trascinano e

---

<sup>496</sup> Raffaello Barbiera (a cura di), *Verso l'Ideale, profili di letteratura e d'arte. [...]*, cit., p. 29.

<sup>497</sup> *Ivi*, pp. 29-30.

<sup>498</sup> Eugenio Buonaccorsi, *L'arte della recita e la bottega. Indagini sul grande attore dell'800*, cit., p. 8.

trasformano l'artista, io mi sentivo ripiombare in giù dall'altezza sublime delle mie aspirazioni, gli applausi prodigati a me sola mi parevano freddi, e me ne rimaneva in cuore come una tristezza invadente»<sup>499</sup>. Gli applausi che il pubblico riserva all'attrice alla fine della rappresentazione non devono quindi essere, pare sostenere Adelaide, un mero tributo alla sola esecuzione dell'attore; devono essere anche il momento che suggella la fine condivisa della rappresentazione, l'atto simbolico che, nella sua fragorosa concretezza, interrompe la finzione e pone fine all'empatia fra attore, personaggio e pubblico. Così scrive Ernesto Rossi nelle sue memorie:

Vi è il pubblico che viene in nostro soccorso, e che ci richiama alla realtà della vita!

[...] E appunto questo svegliarci dall'ipnotismo, nel quale ci teneva l'opera che recitavamo, che ci calma, ci arresta, e ci sveste a poco a poco di tutto quell'ammasso di passioni, di sentimenti diversi che ci avevano per lo spazio di tre o quattro ore agitati e commossi.

È il pubblico rispettabilissimo, che è venuto in nostro aiuto, che ci ha apprestato i farmaci salutari per richiamarci alla vita reale! Voi stessi facenti parte del pubblico non sentivate pure il bisogno di risvegliarvi? E che a voi pure fossero apprestati i farmaci salutari e benefici per ricreare gli animi vostri e rinfrescare i vostri spiriti?

Quell'applauso col quale voi credete di rendere un tributo al talento, un suffragio all'artista; non è altro che uno sfogo irresistibile, una istantanea ricreazione che voi date ai vostri cuori e alle vostre menti.

Attori e pubblico si sono ricreati reciprocamente<sup>500</sup>.

Vi è dunque, al termine dello spettacolo, tra attori e pubblico, il raggiungimento di una fine condivisa, un'azione reciproca, una sorta di catarsi e una rigenerazione. E anche lo spettatore agisce sull'attore poiché quest'ultimo sembra aver bisogno di un segnale per tornare alla realtà dopo aver vissuto della vita teatrale del personaggio, che comporta una «grande tensione dei nervi e della mente»<sup>501</sup>. La condivisione del consapevole oblio della finzione conduce attori e spettatori ad “esistere” insieme per la durata di uno spettacolo, a vivere dentro l'illusione e ad abbandonarsi ad essa, poiché dall'illusione «nascono questi scambi di emozione tra il dicitore e l'uditore»<sup>502</sup>.

---

<sup>499</sup> RSA, p. 22.

<sup>500</sup> Ernesto Rossi, *Quarant'anni di vita artistica*, cit., vol. III, p. 254.

<sup>501</sup> RSA, p. 13.

<sup>502</sup> Francesco Martuscelli, *Saggio sulla scienza dell'espressione nelle sue relazioni all'arte rappresentativa*, Napoli, Gaetano Sautto, 1861, p. 32.

Il termine illusione è particolarmente significativo per il teatro di Adelaide Ristori, in cui ad essere ricercata è la creazione dell'illusione totale. Se per illusione intendiamo «quella apparenza fallace, che per la forza con cui agisce sui sensi induce l'animo ad abbandonarsi ad un volontario errore del senso esterno ed interno»<sup>503</sup> – ricorrendo alla definizione fornita da Francesco Martuscelli nel suo *Saggio sulla scienza dell'espressione nelle sue relazioni all'arte rappresentativa*, il più filosofico tra i manuali ottocenteschi italiani sull'arte drammatica<sup>504</sup> – possiamo asserire che l'attrice marchesa ricerchi la più sottile, la più insinuante, forma di illusione: quella che coinvolge ogni singolo spettatore in prima persona, ogni uomo che partecipi al rito teatrale da lei officiato e che ad esso “crede”, l'illusione che “deforma” l'io dell'individuo e che, mutando il senso di realtà, lo sconvolge così profondamente da trasformarne mente e sensi, cuore e corpo:

Questa attitudine [del corpo e della mente] è potente e non c'è spettatore che le resista. La tragica con essa rende a tal punto l'intensità del dolore interiore che chi la osserva sente una maggiore tensione emotiva nel suo cervello, una contrazione involontaria delle dita e una fittizia paralisi del flusso del suo sangue.

Dopo una sensazione come questa si ha la necessità di riposare, e colui che ha assistito a questa scena, si rallegra della sua conclusione per respirare liberamente<sup>505</sup>.

La tensione fisica generata dalla *performance* dell'attrice sullo spettatore, la paralisi sensoriale e la penetrante “ipnosi” emotiva, possono essere le conseguenze ed i risultati della particolare tipologia di lavoro attoriale di Adelaide per ciò che riguarda la presenza scenica e la gestione dell'energia nell'estrinsecazione delle passioni. A tal proposito, la necessità di formalizzazione della Ristori assume un senso ulteriore: essa non è solo il frutto di un'elaborazione attoriale critica e creativa, il risultato di una precisa e personale estetica, un frammento di poetica, ma costituisce la consapevole creazione di un percorso che l'attrice “pianifica” per guidare il suo pubblico. Adelaide Ristori ha bisogno di formalizzare perché quello che crea – nella sincronia delle partiture fisiche, vocali ed emotive e nell'attenta

---

<sup>503</sup> *Ibidem.*

<sup>504</sup> Cfr. Silvia Ortolani, *Il corpo dell'attore e i sentimenti. La codificazione dell'espressione nei trattati italiani della seconda metà dell'Ottocento*, in «Biblioteca teatrale», 57-58, gennaio-giugno 2001, pp. 9-70.

<sup>505</sup> «Esta actitud es poderosa y no hay espectador que la resista. La trágica dá con ella á tal grado la medidade del dolor interno que el que la mira siente una tencion mayor en su cerebro, una crispacion involuntaria de los dedos y una parálisis ficticia del torrente de su sangre. Despues de una impresion así hay necesidad de descanso, y el que ha presenciado ese cuadro, se alegra de que se concluya para respirar con libertad». Eduardo Wilde, *Fisiolojia de la Ristori. (De la Revista Argentina)*, in «La Verdad», 14 ottobre 1869, cit.

relazione fra testo ed andamento della *performance* – è anche un modo per condurre il pubblico nel “labirinto” dello spettacolo e dell’io della protagonista, una “strategia” elaborata per provocare determinate reazioni e fare arrivare al messaggio che l’attrice vuole comunicare alla fine della rappresentazione.

L’autore della *Fisiologia* fornisce un altro elemento interessante: afferma che il pubblico, sconvolto ed empaticamente coinvolto, alla fine dello spettacolo sente il bisogno di respirare e di riposare. È quindi necessario, a questo punto, chiedersi il perché di tale sensazione e domandarsi quale sia per la Ristori la finalità ultima dell’empatia che l’attrice crea con gli spettatori e, alla radice più profonda di tale quesito, quale sia la funzione del teatro.

Il teatro della marchesa, che sublima la realtà per “raccontarla” attraverso una sua traduzione artistica, che tende al bello e all’ideale nella forma e alla verità del cuore, ha in sé una chiara tensione didattica ed etica: il suo teatro educa il pubblico, favorisce un miglioramento spirituale dell’individuo, nella convinzione che l’arte possa avvicinare l’uomo all’ideale e a Dio (non da intendersi in senso strettamente religioso ma quale suprema entità creatrice di bellezza e giustizia). L’artista drammatico – secondo la marchesa – mediante una rappresentazione che plasma le forme seguendo i dettami del vero e del bello si fa artefice di una realtà illusoria che vuole però essere una traduzione della natura divina mediante l’umano strumento dell’arte e dalla cui fruizione non si possono che trarre benefici, a livello spirituale ed intellettuale<sup>506</sup>.

Se poi si considera la natura del repertorio della Ristori, composto perlopiù di parabole umane dalla valenza universale e paradigmatica e tali da fungere come insegnamento o stimolo alla riflessione circa la natura morale dell’uomo, si deduce che l’empatia dello spettatore viene indotta nei confronti di figure eccezionali, lontane dalla “insignificanza” dell’uomo qualunque, creando così le condizioni per esperire e conoscere sentimenti grandiosi, ideali, concessi solo agli eroi, e per questo capaci di arricchire l’anima di ogni individuo:

Impadronirsi di queste due intense sensazioni è impadronirsi del nostro essere, e questo è concesso solo ai grandi artisti.

Solo in teatro e vedendo riprodurre i moti della natura umana nei suoi più impercettibili dettagli ci dimentichiamo di noi stessi per farci catturare da ogni personaggio che viene rappresentato con energia.

---

<sup>506</sup> Cfr. *infra*, 3.3. *Vero e ideale: frammenti di una composita visione del teatro.*

Arrivare a produrre questo oblio di se stessi nello spettatore è più che talento, è genio [...].

Io riesco a concepire il significato della parola “tragica” ma non avevo mai visto il modello, mai nessuno mi aveva fatto sperimentare in teatro le grandi sensazioni che si rappresentano nelle tragedie e che sembra siano sentimenti destinati a dimorare solo nelle anime degli eroi.

Ma ascoltando la Ristori, i sentimenti che avevo prima si riaccesero più vivi e ne nacquerò altri che non avevo mai provato fino a quel momento<sup>507</sup>.

La possibilità di generare un’empatia così profonda e totale con lo spettatore è garantita da una costante nell’approccio della Ristori ai suoi personaggi. Essi sono grandiosi, eroici, vivono – nel bene e nel male – di passioni dirompenti, ma dall’attrice, nel succedersi degli stati psicologici, sono trattati come uomini, come donne: Adelaide crea la vita interiore di ogni personaggio mediante un’evoluzione naturale e motivata, tale da permettere ad ogni spettatore di riconoscerne i meccanismi, di comprenderli e dunque di lasciarsi commuovere dalla vicenda rappresentata. I sentimenti empaticamente provati, che fanno dimenticare se stessi grazie alla prigionia dell’illusione, rappresentano una vera e propria esperienza di educazione e formazione per il pubblico: il teatro può essere considerato un’iniziazione emotiva, sentimentale, alle passioni che avviene per il tramite dei sensi e che dal corpo però giunge al cervello, quindi alla dimensione del pensiero, mediante un’esperienza che diventa così totale:

Creare nell’anima dello spettatore sentimenti che non ha mai avuto, generare idee, causare sensazioni nuove nelle menti altrui attraverso gli occhi che guardano e le orecchie che ascoltano: questo è ciò che fa la Ristori<sup>508</sup>.

L’attrice Adelaide Ristori è una sorta di annunciazione, è l’epifania di un’esperienza profonda e faticosa, totale e avvincente, per la quale lo spettatore deve prepararsi, come colui che consapevolmente sa che andrà incontro ad uno sconvolgimento del proprio io:

---

<sup>507</sup> «El apoderarse de estas dos grandes sensaciones es apoderarse de nuestro ser, y esto solo les es dado á los grandes artistas. Solo en el teatro y al ver copiar en sus mas delicados detalles los jiros de la naturaleza, nos olvidamos de nosotros mismos para absorvernòs en cada personaje que se nos pinta á lo vivo. Llegar á producir este olvido de sí mismo en el espectador constituye mas que el talento, el jénio [...]. Yo llegaba á concebir el significado de la palabra “trájica” pero jamás habia visto el modelo, jamás nadie me habia hecho experimentar en el teatro esas grandes impresiones que se pintan en los tragedias y que parece que son sentimientos destinados á morar solamente en las almas de los héroes. Pero al escuchar á la Ristori, los sentimientos que tuve ántes se avivaron y nacieron los que nos tuve jamás». Eduardo Wilde, *Fisiología de la Ristori. (De la Revista Argentina)*, in «La Verdad», 14 ottobre 1869, cit.

<sup>508</sup> «Enjendrar en el alma del espectador sentimientos que no ha tenido nunca, crearle ideas, importar sensaciones nuevas en cerebros ajenos á través de los ojos que miran y de los oidos que escuchan: he ahí lo que hace la Ristori». *Ibidem*.

Quando lei si mostra per la prima volta nello spettacolo, un fremito generale tra gli spettatori la annuncia; sembra che ognuno voglia predisporre adeguatamente i suoi nervi affinché la potenza delle sensazioni li trovi preparati ad una lotta sconosciuta<sup>509</sup>.

Lo spettatore all'esperienza teatrale non soltanto assiste, bensì partecipa e da essa esce modificato, umanamente affinato: il pubblico che la Ristori tenta di educare alla ricezione dei valori universali e ideali di bellezza e verità subisce l'azione teatrale della Grande Attrice nella passività che impone il rito del teatro, ma contemporaneamente viene attivamente coinvolto e così facendo si eleva spiritualmente, fa esperienza del nuovo che è sempre stimolo vitale, vive delle passioni rappresentate sulla scena e tramite esse si arricchisce comprendendo meglio l'animo umano e se stesso.

L'esperienza delle grandi passioni, l'"incontro" con personaggi mossi da ideali (sia negativi che positivi), lo stimolo ad interrogativi di natura etica che caratterizzano il teatro della maturità di Adelaide Ristori e costituiscono le costanti del suo repertorio, possono forse essere lette anche come una "risposta" al presente dell'attrice e del suo pubblico, un personale tentativo di reagire e sopperire ai bisogni emotivi ed intellettuali della società, come sostiene Luigi Alberti nel 1858:

Oggi noi viviamo in un'epoca di transizione; viviamo in momenti in cui nessuna idea per quanto grande ella sia, trova modo a attuarsi; momenti in cui si agitano mille quistioni, che il tempo solo potrà risolvere. Or in mezzo a tante dubbiezze e, diciamolo pure, in mezzo a tanto scetticismo che fa l'artista?

L'Artista, lo ripeto, studia i bisogni, le tendenze dell'epoca contemporanea, e se egli ha forza poderosa, cerca supplire al difetto dei tempi, precorrendo gli avvenimenti. E questo è appunto ciò che tenta l'Adelaide Ristori, questo possente genio dell'arte drammatica!<sup>510</sup>

Adelaide Ristori si fa guida in un percorso conoscitivo entro l'illusione della favola teatrale ed il pubblico si lascia dirigere, certo che l'attrice lo condurrà ad un "lieto fine", ovvero ad una ideale ricomposizione successiva allo sconvolgimento di sensi e cuore. Sembra, infatti, esserci una sorta di catarsi, una rigenerazione, guidata dalla scena: essa,

---

<sup>509</sup> «Quando ella vá á mostrarse por primera vez en cada representacion, un estremecimiento general en los espectadores la anuncia; parece que cada uno quiere acomodar bien sus nervios para que la fuerza de las impresiones los encuentre preparados á una lucha desconocida». *Ibidem*.

<sup>510</sup> Luigi Alberti, *Estetica Drammatica. (Le due scuole) Carolina Internari e Adelaide Ristori*, in «Carlo Goldoni», 19 dicembre 1858, cit.



tramite l'esperienza del "disordine", diviene per il pubblico un invito alla ricostituzione dell'armonia e lo stimolo ad un'attiva costruzione. Lo spettatore, nel momento in cui può respirare e cercare riposo, è anche in grado di rielaborare il vissuto, farsi soggetto attivo – a posteriori – dell'esperienza teatrale.

Assai interessante è in questo senso il "bizzarro" commento di Eleonora Duse al ricordo della Lady Macbeth della Ristori:

E la Lady Macbeth della Ristori?

– Fu l'unica parte che ho udita da lei. Ero quasi una bambina. E la ricordo bene: faceva la grande scena del sonnambulismo con una dignità classica, mista a un particolare di curioso verismo: composta, chiara, con la corona in capo, gli occhi fissi ai lumi della ribalta: e, tra una frase e l'altra, un lieve rantolo di dormiente: russava!

– La sua impressione?

– Uno spettacolo di compostezza regale. Quando fui tornata a casa, sentii il bisogno di mettere in ordine la mia cameretta<sup>511</sup>.

L'azione verso il pubblico di Adelaide Ristori pare così definirsi sempre nella tensione ad una ricostituzione di un ordine interiore: dalla condivisione esperienziale della disarmonia e del conflitto drammatico nel momento dello spettacolo e da un implicito invito alla ricerca del bello e dell'ideale, lo spettatore, rinnovato ed educato, può, tornando alla propria casa, giungere ad una nuova composizione e definizione di un ordine estetico ed etico.

---

<sup>511</sup> Silvio D'Amico, *Tramonto del grande attore*, cit., pp. 46-47.

# 3. REPERTORIO E POETICA: FISIONOMIA E FISILOGIA DI UN “CORPO”

## 3.1. Le stagioni del repertorio

«Quel dato numero di produzioni studiate, provate e pronte alla scena, di cui una compagnia od artista dispone»<sup>512</sup>: così il *Dizionario comico* compilato da Parmenio Bettoli nel 1885 definisce il repertorio di un attore o di un *ensemble*. Ma nel caso di Adelaide Ristori, e più in generale dei Grandi Attori, questo termine assume significati più complessi ed una valenza storiografica che va oltre il semplice elenco di copioni messi in scena: il repertorio, infatti, «non è la somma delle parti, è una unità»<sup>513</sup>, un “corpo” poetico.

Proteiforme e sfuggente impronta di una storia teatrale composta di testi e personaggi, nella originale e personale creazione del repertorio risiede l'identità dell'artista, la natura dell'immagine pubblica che vuole costruire per sé ed il suo universo poetico. La difficoltà di interpretarne tutti gli aspetti, manifesti e celati, è comprovata. Anzi, afferma Francesca Simoncini, è «forse impossibile, ricomporre e riconoscere oggi la stratificata profondità, la pluralità di senso e di significati che il repertorio del Grande Attore racchiudeva al suo interno»<sup>514</sup>, proprio a causa della sua particolarissima “anatomia”:

Per analizzarlo è necessario operare contemporaneamente su più livelli d'indagine, oltrepassare il puro dato testuale e considerare tutti quegli elementi che coinvolgono la specificità dell'evento teatrale, l'immanenza del suo farsi, le caratteristiche di chi lo produce, la cultura e le aspettative di chi lo guarda. Conoscenze che oggi, a distanza di tempo e dato il carattere effimero dell'evento teatrale, possediamo solo per frammenti, spesso fallaci e poco o mal documentati. Ciò che sappiamo però con certezza è che il Grande Attore si serviva del repertorio come di uno strumento a lui ben noto ma per gli altri spesso misterioso e imperscrutabile, con cui costruire una forte e ben riconoscibile identità teatrale che andava oltre i singoli

---

<sup>512</sup> Parmenio Bettoli, *Dizionario comico*, Roma, Tipografia del Corriere dei Comuni, 1885, p. 75.

<sup>513</sup> Mirella Schino, *Racconti del Grande Attore. Tra la Rachel e la Duse*, cit., p. 183.

<sup>514</sup> Francesca Simoncini, *Eleonora Duse capocomico*, Firenze, Le Lettere, 2011, p. 130.

personaggi interpretati e che, per essere davvero “grande”, doveva anche essere distintiva e apparire unica e irripetibile<sup>515</sup>.

La natura poetica e personale del repertorio appare evidente nel caso di Adelaide Ristori che, sin dagli anni precedenti il capocomicato, considera con estrema attenzione i testi e i personaggi da interpretare, dei quali si vuole assumere la responsabilità della scelta: un chiaro esempio di tale atteggiamento è il noto contratto come primattrice della Compagnia Reale Sarda, del maggio 1852, in cui viene siglato l'accordo per cui il capocomico non può imporre alcun personaggio e grazie al quale le viene garantita la possibilità di rifiutare le parti considerate immorali e quelle *en travesti*.

La tensione moraleggiante del repertorio di Adelaide Ristori, la sua fisionomia educativa, costituiscono certamente uno degli aspetti sul quale gli storici del teatro si sono soffermati con maggiore insistenza, spesso attribuendogli un'accezione negativa, sottolineando in chiave conformista il suo «impegno ad esibirsi in ruoli pietistici-moraleggianti, con conseguente sforzo, fin dove sia possibile, di rendere ad ogni costo simpatici anche i personaggi che, a rigore, non avrebbero i requisiti per esserlo»<sup>516</sup> e lasciando così emergere l'immagine di un'attrice opportunisticamente e «sempre alla ricerca di quelle che lei chiamava “le donne mondiali”, personaggi smerciabili alle platee di tutto il mondo»<sup>517</sup>. La tensione etica e didattica nel teatro di Adelaide è indubbia, ma ci pare che essa non vada inserita all'interno di una visione del mondo e dell'arte passiva o superficialmente consolatoria, in un “fare teatro” narcisista e privo di aneliti ideali e sociali, bensì giustificata e compresa mediante una poetica che, come fine ultimo, desidera restituire onorabilità sociale al mestiere e all'arte dell'attore e dignità culturale all'evento spettacolare.

Lo strumento di cui la Ristori consapevolmente si serve per affermare e diffondere la sua visione del mondo e del teatro è proprio il repertorio, che le consente di impersonare i valori da comunicare mediante il ventaglio di personaggi che interpreta sul palcoscenico e che lei stessa concepisce come un'unità dalle molteplici facce. Non a caso, quello che possiamo considerare come corpo-repertorio viene definito con precisione negli anni dell'affermazione artistica e dell'avvio dell'esperienza capocomicale, ovvero dalla seconda metà degli anni Cinquanta, e proprio a partire dal suo studio è possibile individuare le stagioni che scandiscono la storia artistica dell'attrice.

---

<sup>515</sup> *Ivi*, pp. 130-131.

<sup>516</sup> Giovanna Ciotti Cavalletto, *Attrici e società nell'Ottocento italiano*, cit., p. 59.

<sup>517</sup> Alessandro D'Amico, *La monarchia teatrale di Adelaide Ristori: 1855-1885* in Siro Ferrone (a cura di), *Teatro dell'Italia Unita [...]*, cit., pp. 49-54, cit. a p. 51.

Se, infatti, con l'inizio degli anni Cinquanta e l'entrata nella Compagnia Reale Sarda comincia ad emergere chiaramente la volontà della marchesa di costruire attentamente la propria carriera in tutte le sue componenti ed, in particolare, la consapevolezza della valenza "autorale", poetica, personale nella scelta (e nel rifiuto) delle parti, è nel periodo che dal 1855 giunge sino alla seconda metà degli anni Sessanta che si definisce con chiarezza la fisionomia del repertorio di Adelaide. Sono gli anni più fulgidi della sua carriera, sia per ciò che concerne i successi nazionali ed internazionali, sia per l'entusiasmo insito nell'avventura artistica, per il manifestarsi di una passione costante nel mestiere, anni in cui si inseguono ambizioni di grandezza ma anche continuità nella ricerca artistica. Il decennio che inizia con il successo parigino pare, infatti, essere quello in cui l'attrice "mette alla prova" il suo metodo di lavoro in modo maturo e consapevole, affermando una cifra stilistica personale e originale; questo periodo, secondo le testimonianze del tempo, è quello dell'arte innovativa della Ristori, della "salita al trono" come donna di potere e artista. Sono gli "anni felici", in cui il lavoro strenuo e quotidiano sul palcoscenico e quello di direzione della compagnia, è ripagato da un incessante desiderio di miglioramento e da un'energia appassionata che conduce all'apprezzamento internazionale da parte di spettatori ed *élites* culturali.

Il periodo precedente il 1855 sembra allora essere una sorta di preludio alle glorie che verranno e pare costituire un lungo e variegato "apprendistato" artistico (di studio e di palcoscenico) tale da condurre la Ristori, da poco superati i trentatré anni, a costituire una propria compagnia – grazie anche all'appoggio e ai beni del marito Giuliano Capranica del Grillo – con la quale intraprendere una personale avventura teatrale. Il capocomicato – un capocomicato "di fatto" poiché ufficialmente il ruolo direttivo spetta al cugino Luigi Bellotti-Bon e che si esplica, sin da subito, soprattutto negli aspetti artistici (definizione del repertorio, scelta degli attori, direzione delle prove, relazioni con gli autori) – è il segno evidente della volontà della primattrice di svolgere il lavoro teatrale in completa autonomia, legittimando così la propria totale indipendenza e libertà artistica.

La fase ascensionale della carriera della marchesa e della sua compagnia subisce un arresto verso la fine degli anni Sessanta, quando – come già emerso dalla corrispondenza privata – Adelaide nutre il desiderio di abbandonare le scene e ritirarsi. L'energia e la passione sembrano essersi tramutate in stanchezza ed insofferenza, tanto che a partire dalla fine degli anni Sessanta la portata innovativa del suo teatro e l'intensità recitativa della sua arte sembrano lasciare il posto a stilemi ormai vacui, alla degenerazione della perfezione raggiunta. Gli anni Settanta e Ottanta sono caratterizzati da risultati più imprenditoriali che

artistici e l'immagine dell'attrice che emerge dalla testimonianze del tempo pare rilucere ormai soprattutto dello splendore del passato<sup>518</sup>.

Le stagioni che caratterizzano la storia teatrale di Adelaide Ristori trovano interessanti riscontri nell'analisi del repertorio, che porta in sé le tracce di questo percorso.

Soffermandoci in particolare sul periodo che ci interessa maggiormente – quello della maturità artistica – è possibile formulare alcune osservazioni generali a partire dai dati raccolti nel *Registro del repertorio di Adelaide Ristori e della Compagnia Drammatica Italiana*<sup>519</sup>. Conservato presso il Museo Biblioteca dell'Attore, questo documento costituisce una preziosissima mappa per la ricostruzione degli itinerari dell'attrice e della vita degli spettacoli rappresentati per ogni anno comico.

Il registro viene inaugurato il 22 maggio 1855 con la rappresentazione a Parigi di *Francesca da Rimini* e dei *Gelosi fortunati*. Innanzitutto, dal punto di vista quantitativo, il nucleo centrale del repertorio di Adelaide dal 1855 fino al 1885, anno del ritiro dalle scene, è costituito da un gruppo di ventiquattro testi, ognuno dei quali consta un numero di rappresentazioni<sup>520</sup> compreso tra le venticinque di *Giovanna la pazza* e le cinquecentosettantasei di *Maria Stuarda*<sup>521</sup>. All'interno di questo insieme, gli spettacoli maggiormente rappresentati (che superano il centinaio di repliche) risultano essere, oltre all'opera schilleriana, *Elisabetta Regina d'Inghilterra* di Paolo Giacometti e del medesimo autore *Giuditta* e *Maria Antonietta, Medea* (nella traduzione di Giuseppe Montanelli) e

---

<sup>518</sup> Cfr. articolo senza titolo, in «Il Pungolo», 14 e 15 dicembre 1879, vol. 48, FR, MBA; articolo senza titolo, in «The World», 10 marzo 1875, vol. 42, FR, MBA; *A talk with Ristori*, in «The Times», 7 novembre 1884, cit.; *Chez Mme Ristori [...]*, in «Le Matin», 6 ottobre 1884, cit.; *Dramatic and Musical. Ristori*, in «Boston Daily Advertiser», 27 aprile 1867, vol. 28, FR, MBA; Alejandro Mastrovalerio, *La Ristori è fra noi*, in «Il Processo Italo-Americano», 31 ottobre 1884, vol. 52, FR, MBA.

<sup>519</sup> Per la descrizione del documento e la trascrizione dei dati desunti dal REP negli anni 1855-1870, sia per ciò che riguarda gli spettacoli che i viaggi artistici: cfr. *infra*, Appendice A. *Dal "Registro del repertorio di Adelaide Ristori e della Compagnia Drammatica Italiana": 1855-1870, repertorio e viaggi artistici*; per una sintesi grafica del nucleo centrale del repertorio: cfr. *infra*, Appendice B. *Costanti e presenze nel repertorio di Adelaide Ristori tra il 1855 e il 1870*.

<sup>520</sup> Il numero totale è desunto dal REP e confrontato con il dato riportato da Teresa Viziano per ogni spettacolo in Teresa Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una compagnia drammatica dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2000.

<sup>521</sup> L'elenco completo dei titoli, in ordine alfabetico, è il seguente: *Adriana Lecouvreur* di Eugène Scribe ed Ernest Legouvé, *Angelo tiranno di Padova* di Victor Hugo, *Béatrix ou La Madone de l'Art* di Ernest Legouvé, *Bianca Maria Visconti* di Paolo Giacometti, *Camilla* di Giuseppe Montanelli, *Debora* di Salomon Mosenthal, *Elisabetta Regina d'Inghilterra* di Paolo Giacometti, *Fedra* di Racine, *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico, *Giovanna la pazza* di Manuel Tamajo y Baus, *Giuditta* di Paolo Giacometti, *La donna e lo scettico* di Paolo Giacometti, *La locandiera* di Carlo Goldoni, *Luisa Sanfelice* di Paolo Giacometti, *Macbeth* di William Shakespeare, *Maria Antonietta* di Paolo Giacometti, *Maria Stuarda* di Friedrich Schiller, *Medea* di Ernest Legouvé, *Mirra* di Vittorio Alfieri, *Norma* di Alexandre Soumet, *Pia de' Tolomei* di Carlo Marengo, *Rosmunda* di Vittorio Alfieri, *Suor Teresa* di Luigi Camoletti. È rimasta esclusa da questo elenco *Lucrezia Borgia* di Victor Hugo, con le sue quarantatré rappresentazioni, poiché viene inserita nel repertorio solo nel 1873, dunque nella stagione successiva a quella da noi considerata come centrale e di vera e propria definizione della fisionomia del repertorio della Ristori.

*Béatrix ou La Madone de l'Art* di Ernest Legouvé, *Fedra* di Racine tradotta da Francesco Dall'Ongaro, *Pia de' Tolomei* di Carlo Marengo, *Mirra* di Vittorio Alfieri e il *Macbeth* shakespeariano inizialmente tradotto da Giulio Carcano (e nominato anche *Macbetto* o *Lady Macbeth*, nel corso della sua lunga storia che ha inizio dalla sola *Scena del sonnambulismo*)<sup>522</sup>.

Tra il 1856, anno della fondazione della Compagnia Drammatica Italiana<sup>523</sup>, e il 1858 si definisce il cuore del repertorio: in questo biennio, infatti, si confermano titoli già portati in scena dall'attrice con la Reale Sarda e debuttano nuovi spettacoli che verranno costantemente replicati negli anni successivi. Dal repertorio della stabile piemontese dell'anno comico 1855-1856 la marchesa porta con sé *Elisabetta Regina d'Inghilterra*, *Fedra*, *Francesca da Rimini*, *La locandiera*, *Maria Stuarda*, *Mirra*, *Pia de' Tolomei* e *Rosmunda*; tutti questi testi mantengono una presenza pressoché costante nel decennio successivo (tranne *Francesca da Rimini* e *Rosmunda* che vengono inserite nell'elenco delle rappresentazioni in modo discontinuo). I debutti degli spettacoli maggiormente significativi per la storia artistica della marchesa e della Compagnia Drammatica Italiana si collocano tra il 1856, anno della prima di *Medea*, e il 1867, quando il 2 ottobre a New York va in scena per la prima volta con grande successo e fortuna *Maria Antonietta*, che verosimilmente va considerata l'ultima grande ed innovativa prova artistica della Ristori. Uniche eccezioni possono essere la *Scena del sonnambulismo* in lingua originale nel 1873 e, cinque anni dopo, il *Macbeth* ancora in lingua originale, anche se quest'ultima è forse un'operazione più "sensazionale" che artistica<sup>524</sup>; gli ultimi anni, dal 1882 al 1885, si caratterizzano per la presenza di opere che l'ormai anziana Adelaide instancabilmente recita in inglese con compagnie di varia formazione.

Dai dati riportati nel registro è, inoltre, possibile riflettere sull'organizzazione del repertorio in relazione ai viaggi artistici della compagnia. Se il numero totale di rappresentazioni effettuate in un anno comico si aggira tra le centocinquanta del 1856-1857 e

---

<sup>522</sup> Si tratta certamente di uno degli spettacoli della Ristori maggiormente studiati, una delle sue interpretazioni più interessanti e meglio riuscite. Cfr. Laura Caretti, *La regia di Lady Macbeth* in Laura Caretti (a cura di), *Il teatro del personaggio. Shakespeare sulla scena italiana dell'800*, Roma 1979, pp. 147-180; Maria Russo, *Una "Lady" in progress*, in «Biblioteca teatrale», 4, 1986, pp. 107-133; Antonella Valoroso, *Adelaide Ristori e la (ri)creazione scenica di (Lady) Macbeth*, in «Ariel», XXIV, 2-3, maggio-dicembre 2009, pp. 69-103; Teresa Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una compagnia drammatica dell'Ottocento*, cit., pp. 205-247. Si segnala, a tal proposito, anche il lavoro di Sara Poeta, che ringrazio per avermi concesso di leggere parte della sua ricerca: Sara Poeta, *Rossi, Salvini, Ristori incontrano Shakespeare (Amleto, Otello, Lady Macbeth)*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Pisa, 2008.

<sup>523</sup> La scrittura con la Drammatica Compagnia al servizio di Sua Maestà termina infatti ufficialmente nella Quaresima del 1856. Cfr. Teresa Viziano, *Adelaide Ristori, una vita per l'Arte, per la Famiglia e per la Patria*, cit., p. 75.

<sup>524</sup> Cfr. Teresa Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una compagnia drammatica dell'Ottocento*, cit., pp. 205-224.

le duecentocinque del 1863-1864, il numero di titoli di cui si compone il repertorio della singola stagione varia notevolmente a seconda delle aree geografiche di attività. Si evidenzia, infatti, una costante differenza tra le *tournées* all'estero e le serie di rappresentazioni in Italia: nel primo caso la compagnia punta su un numero piuttosto ristretto di grandi titoli che vengono riproposti con continuità sera dopo sera, mentre nel secondo emerge una maggiore varietà ed una minore rilevanza letteraria dell'insieme dei testi proposti. Dal registro, ad esempio, ciò risulta evidente nel caso dell'anno comico 1855-1856 in corrispondenza del passaggio della compagnia dall'Europa alla penisola; la grande varietà di titoli è una conseguenza delle abitudini del pubblico italiano, delle logiche commerciali e della consuetudine nostrana di accompagnare il dramma principale con una farsa o una commedia. Un altro esempio è rintracciabile nell'anno comico 1863-1864 che vede la compagnia impegnata in numerosi viaggi che, dall'Italia, la conducono in Inghilterra e poi, attraverso il Centro dell'Europa, fino in Spagna, prima di tornare in patria. Il repertorio effettivo della stagione conta cinquantasei opere. Se sul registro si mettono in relazione i testi portati in scena e la posizione geografica delle piazze, la varietà dei titoli si riduce considerevolmente per le date all'estero; in questi ultimi casi vengono rappresentati solo i testi più significativi ed il repertorio è un *corpus* contenuto e ponderato rispetto a quello italiano, caratterizzante il percorso artistico della primattrice e costituito da *Maria Stuarda*, *Fedra*, *Medea*, *Elisabetta Regina d'Inghilterra*, *Norma*, *Adriana Lecouvreur*, *Angelo tiranno di Padova*, *Giovanna la pazza*, *Macbetto*, *Rosmunda*, *Giuditta*, a cui si aggiunge il debutto di *Suor Teresa*. In questo caso – come d'abitudine – i nuovi allestimenti vengono pensati soprattutto per i palcoscenici internazionali, risultando ottimi espedienti pubblicitari oltre che eventi artistici unici ed irripetibili. La prevalenza di date estere, sempre più consistente con il procedere degli anni, favorisce una sorta di assestamento del repertorio sulle produzioni più significative (che caratterizza gli anni Settanta). In Italia, invece, sembra che il programma degli spettacoli vada bulimicamente riempito, arricchito di opere di poco valore che “fanno numero” e generano varietà; d'altra parte, è noto che la Ristori (e come lei numerosi altri Grandi Attori) seppur legata alla patria, non consideri i teatri italiani una buona piazza né per i guadagni né per l'affermazione del proprio valore artistico.

Lo spettacolo che segna la fine della carriera della grande Ristori, e con cui si chiude il *Registro del repertorio*, ha luogo oltreoceano, a New York, il 12 maggio 1885: si tratta di una recita a beneficio della colonia tedesca di *Maria Stuarda* in lingua originale con la parte della primattrice in inglese.

## 3.2. Il corpo-repertorio

Se, nel teatro del Grande Attore, il repertorio va considerato nella sua complessità, tanto più ciò vale per Adelaide Ristori, data la centralità del personaggio non solo nella sua pratica ma anche nella sua poetica. Lo sguardo nell'osservare il corpo-repertorio si deve allora soffermare con particolare attenzione sull'aspetto e sul funzionamento di un unico organismo nato dall'incontro delle creature drammatiche interpretate, di cui i copioni costituiscono lo scheletro, la struttura imprescindibile; non a caso la capocomico e primattrice dedicherà sempre particolare cura alle collaborazioni con autori e traduttori, operando talvolta lei stessa direttamente sul testo per migliorarlo in vista della messinscena<sup>525</sup>.

Le "donne mondiali", le regine della storia, le eroine tragiche, vale a dire le tipologie generali portate sul palcoscenico dalla Ristori sono già state ampiamente descritte nella storiografia sull'attrice quali donne lacerate da conflitti spesso insanabili, vittime degli errori dell'uomo o del destino, dotate di personalità eccezionali nel bene o nel male; è stata delineata la comune sorte tragica che si abbatte, di fatto, non solo sulle protagoniste delle numerose tragedie in repertorio ma anche su quelle dei drammi (come nel caso di *Adriana Lecouvreur*); infine, è stato sottolineato anche il binomio regalità-umanità di cui le figure più significative sono esempi emblematici poiché, come scrive Paolo Puppa, «anche le sovrane piangono e muoiono» e la Ristori sembra prediligere «figure altolocate, in una scelta aristocratico-democratica, perché la disperazione livella classi e censi diversi»<sup>526</sup>, scelta che consente così all'interprete un'empatia più diretta con il suo pubblico (oltre che, in precedenza, con il suo personaggio). Ma, al di là delle linee descrittive generali, le singole interpretazioni potrebbero essere messe in relazione con profondità critica solo dopo un lunghissimo lavoro di analisi individuale da effettuarsi per l'intero repertorio<sup>527</sup>.

Esiste però un altro punto di osservazione possibile. Se l'unione delle parti si ricomponesse in un unico organismo, per una descrizione non meramente didascalica sembra infatti interessante considerare il corpo-repertorio nella sua totalità, mettendolo in relazione con la poetica e la prassi dell'attrice.

---

<sup>525</sup> Su questo aspetto si tornerà sia per alcune considerazioni generali, che per l'analisi dei casi scelti di *Adriana Lecouvreur* e *Béatrix*.

<sup>526</sup> Paolo Puppa, *Adelaide Ristori: splendori e miserie dell'attrice di corte e cortigiana* in Angela Felice (a cura di), *L'attrice marchesa. Verso nuove visioni di Adelaide Ristori*, cit., pp. 49-60, cit. a p. 54.

<sup>527</sup> Nel nostro caso si è scelto di considerare due creature "anomale" rispetto alle tipologie più "praticate" dalla Ristori ma emblematiche dell'esplicarsi della poetica dell'attrice, due personaggi-manifesto della sua visione del teatro, *Adriana Lecouvreur* e *Béatrix*, entrambe attrici. Cfr. 4.4. *Allo specchio: la Ristori nella parte della Lecouvreur*; 5.5. «*Avvolgendomi in una nube ed infondendomi coraggio, cominciai la mia parte*».



Il concetto di “personificabilità”<sup>528</sup>, così formulato da Enrico Luigi Franceschi, risulta particolarmente adatto a motivare la strada percorsa dalla marchesa nel definire l’insieme dei suoi personaggi:

E questa suprema facoltà [la capacità di immedesimarsi in tutti i personaggi], che non è alcuna di quelle già enumerate, che si può dire risultante dal complesso di tutte e pur tuttavia non a tutti concessuta, per evitare il vuoto e l’errore che le voci di mimica, sentimento, anima, sensibilità, ispirazione, irritabilità, producono nella mente dei più, appellerei volentieri, sebbene con vocabolo inusitato, personificabilità, ossia potenza di personificarsi, di cangiar persona<sup>529</sup>.

La personificabilità intesa come manifestazione di varietà e versatilità nell’interpretazione dei diversi personaggi è certamente basilare per descrivere il repertorio di Adelaide Ristori. Varietà e versatilità sono, inoltre, aggettivi che lei stessa si attribuisce, obiettivi dichiarati nella composizione della sua storia artistica e raggiungibili con l’impersonare un ampio ventaglio di personaggi, diversi fra loro.

Significativamente, la varietà e molteplicità delle figure interpretate come mezzo di elevazione artistica e segno tangibile della “perfezione” del proprio lavoro drammatico, si evincono, ad esempio, nella critica che l’anziana Ristori rivolge alla più giovane Eleonora Duse, sostenendo – contrariamente a quanto asserito da grandi letterati e illustri spettatori a lei contemporanei<sup>530</sup> – che il suo difetto più grave è «che il tipo originario rimane sempre lo stesso»<sup>531</sup>:

---

<sup>528</sup> Enrico Luigi Franceschi, *Studi teorico pratici sull’arte di recitare e di declamare nelle sue corrispondenze coll’oratoria, colla drammatica e con la musica*, cit., p. 73.

<sup>529</sup> *Ibidem*.

<sup>530</sup> È, per citare un esempio, il caso di Hofmannsthal che, dopo aver visto Eleonora Duse a Vienna nel 1892, scrive: «Non sappiamo dove potrebbero essere i limiti della sua arte. Non nell’individualità: ché non ne ha o le ha tutte. Non nell’età: rende credibile la grazia capricciosa della bambina viziata e la passione fremente della donna sfiorita. Non nell’aspetto: non so che aspetto abbia. Le parole bello o brutto non hanno senso per lei. Il suo corpo non è che la mutevole proiezione dei suoi mutevoli stati d’animo. Sopra il suo volto scivolano volti: una ragazzina civettuola con occhi e labbra beffardi; una donna pallida con gli ansiosi e avidi sguardi della passione; una scarna baccante con incavati occhi ardenti e la bocca aperta orlata di aride labbra, turgidi, selvaggi, i muscoli del collo; e una bella statua gelida con la grande calma sulla fronte luminosa. Ogni volta ha una andatura diversa [...]. Tutte le sue membra parlano ogni volta un linguaggio diverso: le dita pallide e sottili di Fedora il giorno dopo sembrano trasformate in quelle morbide, carezzevoli, della Signora delle camelie, il giorno seguente in quelle mobili, irrequiete della donna nella casa di bambola». Hugo von Hofmannsthal, *Eleonora Duse. Una settimana teatrale a Vienna in L’ignoto che appare*, Adelphi, Milano, 1991, pp. 45-50, cit. alle pp. 49-50.

<sup>531</sup> Intervista di Leone Fortis ad Adelaide Ristori in «L’Illustrazione Italiana», 11 aprile 1897, in Mirella Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, cit., p. 442.

Artisticamente parlando, se le si deve fare una critica è quella di non variare il colorito del suo repertorio, introducendovi qualche lavoro di un tipo nel quale dovrebbe scomparire la personalità della Duse, identificandosi in un nuovo personaggio nel quale la qualità, la natura, l'espressione, deve essere propria del soggetto che rappresenta, che non assomigli affatto ai tipi dell'attuale suo repertorio. [...] Ammetto che non si può tanto facilmente decidersi ad assumere l'incarico di sviscerare i tipi dei grandi personaggi storici che si dovrebbe rappresentare fondendoli con la propria individualità, perché occorre tanta fatica e tanto studio, quanto ne costò a me il trasfondere me stessa nei miei personaggi diversi del mio repertorio (alcuni dei quali interamente opposti alla mia natura) facendo sparire l'artista, ponendo in piena evidenza il personaggio del soggetto<sup>532</sup>.

Che l'insolita opinione sulla Duse sia o meno corretta, ad essere rilevante è che il termine varietà non va inteso solo in senso quantitativo, bensì rinvia soprattutto ad un'ulteriore diversità: quella che allontana l'attrice dai suoi personaggi. Sul palcoscenico non si deve rappresentare se stessi poiché ad essere messa in luce deve essere la creatura reinventata dall'interprete, lontana per indole e carattere e rinnovata dall'arte. Si tratta di un'ulteriore "sfida", da non considerarsi – secondo la marchesa – un problema per l'attore, ma una meta precisa a cui tendere; l'artista, inoltre, deve anche essere consapevole che il suo obiettivo consiste in una fusione completa con il personaggio:

S'inganna chi crede che sia tanto più facile ad un attore rappresentare un carattere che è poco diverso dal suo. Questo è confondere i mezzi organici con la natura dell'attore. Non si fa bene l'innamorato senza la dolcezza della voce; l'ipocrita, senza possedere una voce dolce flessibile, melliflua; il padre senza l'aspetto autorevole; il tiranno senza la fierezza dei modi. Ma come l'uomo conosce meglio gli altri che se medesimo, così pare che l'attore abbia più chiara l'intuizione di un carattere diverso dal suo appunto perché lo vede fuori di se<sup>533</sup>.

La grandezza dell'artista drammatico si esplica – secondo la Ristori – nella capacità di interpretare una molteplicità di personaggi e soprattutto nel fatto che questa varietà sia aliena, ignota, sconosciuta alla persona dell'attore (come, evidentemente, avviene tra la donna Adelaide e le eroine scelte ed interpretate). Inoltre, stando alla poetica della marchesa, la

---

<sup>532</sup> Lettera di Adelaide Ristori a Giuseppe Primoli pubblicata su «Le Gaulois» il 26 maggio 1897 con il titolo *La Duse jugée par la Ristori*, in Mirella Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, cit., p. 440.

<sup>533</sup> AR ms, a) *Precetti*, cit.

distanza tra l'artista e il personaggio pare costituire anche una sorta di "lente d'ingrandimento" sull'uomo, la via per osservare ed incarnare vicende emblematiche e personaggi paradigmatici, tali da tenere lontano il "pericolo" del quotidiano, del particolarismo, e giungere così ad una rappresentazione delle passioni e dei percorsi interiori che possa essere universale.

Poeticamente motivato dall'idea che il teatro deve tendere alla varietà perché varia è la natura umana, la composizione del repertorio per la marchesa deve sorreggere le sue abilità metamorfiche, favorirne il manifestarsi: in ciò sta la ragione della varietà del nucleo centrale del repertorio e della continua e contemporanea riproposizione di diverse interpretazioni all'interno dello stesso anno comico. Il teatro è il luogo deputato alla rappresentazione della molteplicità della vita umana ed Adelaide Ristori, come scrive Mario Apollonio, poteva essere tutto «nonché se stessa e vivere una vita multanime [...] senza pure un attimo abbandonarsi, senza trasgredire una norma, senza oltrepassare le indicazioni dell'autore»<sup>534</sup>, nella costruzione di un'arte all'insegna dello studio, della creativa e consapevole messa in scena di un'ampia umanità di creature drammatiche.

La varietà che contraddistingue il cuore del repertorio della Grande Attrice non è certamente quantitativa bensì qualitativa e vive in un "corpo" che si caratterizza per costanti e variazioni in continuo dialogo fra loro.

Infatti, all'interno della composizione di un repertorio simbolo di una poetica della varietà emerge una costante che sembrerebbe negare tale tensione: la regalità effettiva o metaforica delle sue eroine, il loro rango elevato (caratterizzante il nucleo centrale del repertorio) e determinato dalla derivazione storica o dal genere tragico. Queste caratteristiche, che avvicinano fra loro tutti i personaggi costituendo una cifra distintiva e peculiare delle eroine di Adelaide, rappresentano un motivo di distanza rispetto all'esperienza personale e quotidiana dell'interprete, che sembra però servirsi di tale distacco per cercare una vicinanza esclusivamente spirituale ed ideale con i suoi personaggi, una rinnovata e sconosciuta forma di empatia. Diverso ed anomalo – e con risvolti poetici a nostro avviso significativi sui quali si tornerà nei capitoli dedicati ai due spettacoli – è invece il caso delle due parti di attrici, Adriana Lecouvreur e Béatrix, per le quali un forte elemento di identità – appunto l'essere attrici, teatranti – le unisce all'interprete.

Analizzando le testimonianze del tempo, pare efficacissima la traduzione pratica del binomio diversità-uguaglianza che caratterizza il repertorio: esso, infatti, prende vita come

---

<sup>534</sup> Mario Apollonio, *Storia del teatro italiano*, cit., vol. II, p. 653.

“galleria” di personaggi assai diversificati gli uni dagli altri, ma accomunati da una regalità che li allontana dalla persona dell’attrice e, con lei, dal pubblico e li rende, pur nella loro peculiarità, paradigmi di passioni assolute:

Appassionate ed infelici quasi egualmente furono Mirra e Fedra, Medea, ed Ottavia, Rosmunda e Pia, Francesca e Maria Stuarda: ma quanto diversi sono i gradi della sventura e della passione tra la figliuola di Ciniro e la matrigna d’Ippolito; tra la maga di Colco e la moglie di Nerone; tra la vedova di Alboino e la vittima di Maremma; tra la cognata di Paolo e la decaduta di Scozia!<sup>535</sup>

«La versatilità del suo ingegno»<sup>536</sup>, come scrive Enrico Montazio, consente alla Ristori di manifestare ecletticità attorale e profondità interpretativa nelle diverse parti che decide di interpretare, ma anche – come emergerà in modo specifico dall’analisi degli spettacoli – nella costruzione dell’evoluzione del personaggio nel corso della rappresentazione.

La futura “regina della tragedia”, come spesso sarà definita, sin dall’età giovanile dà prova di grande eclettismo anche nei vari generi affrontati. Quest’ultima rimarrà una delle caratteristiche maggiormente citate da critici e spettatori dediti alla descrizione della sua arte anche quando il repertorio andrà sempre più specializzandosi nel linguaggio tragico: «essere eccellente nella commedia così come nella tragedia»<sup>537</sup> è uno degli aspetti più rilevanti della sua prassi attorica:

Nella Ristori è un’attitudine ad ogni sorta di opere drammatiche: le si attagliano tutti i generi, ed ella non pare mai la stessa, sicchè se nol sapessi, ti inganneresti<sup>538</sup>.

La sua duttilità, negli anni precedenti il capocomicato, si manifesta in un repertorio – non da lei interamente scelto – assai variegato. Nell’affrontare commedie e drammi mostra «leggerezza e forza comica [...] facilità ed incanto di sorriso»<sup>539</sup> tanto che, scrive Curti, queste caratteristiche «parevano quasi escludere in lei la possibilità d’una eguale riuscita nella tragedia, nella più difficile arte di piangere e di indurre al pianto»<sup>540</sup>. Tale impressione sarà però negata dagli eventi. Se infatti la giovane Ristori si sente naturalmente predisposta alle

---

<sup>535</sup> [Vincenzo] Prinziavalli, *Adelaide Ristori*, in «L’Eptacordo», 23 febbraio 1857, cit.

<sup>536</sup> Enrico Montazio, *Adelaide Ristori*, cit., p. 12.

<sup>537</sup> «To be as admirable in comedy as in tragedy». *Ristori*, in «National Magazine», [giugno 1857], cit.

<sup>538</sup> [*Ristori e Rachel*], 11 giugno 1857, cit.

<sup>539</sup> Pier Ambrogio Curti, *Adelaide Ristori*, cit., p. 10.

<sup>540</sup> *Ibidem*.

parti «tenere, alle gentili»<sup>541</sup>, e pratica maggiormente la commedia e il dramma, il suo percorso, di sfida artistica e continuo superamento di sé, la porterà, nella sua maturità professionale, a “specializzarsi” in parti dalla «grandezza tragica e statuaria»<sup>542</sup>.

La storia che rappresenta il contesto tipico della drammaturgia che la Ristori sceglie nella costituzione di un repertorio prevalentemente tragico, espressione per eccellenza dell’universale, acquista un intriseco significato nella storia d’attrice della marchesa e negli intenti didattici del suo teatro: la sua arte può, infatti, essere definita di conciliazione «tra il bello storico antico e il vero della umanità di tutti i tempi»:

La tragedia, come la intendiamo noi italiani, è ben strana transazione tra la società vivente, e la pretesa di chi sente ben difficilissimo tipo, tra il vero, l’ideale, un bello rimasto eternamente indefinito, per cui noi non sappiamo, noi stessi, come vogliamo rappresentata la tragedia, e quale propriamente debba essere la conciliazione, tra il bello storico antico e il vero della umanità di tutti i tempi. Questa donna ha decisa la quistione: ella si è posta nel mezzo dell’austero bellissimo, e verissimo nel tempo stesso<sup>543</sup>.

All’interno del repertorio della Ristori, la tragedia, oltre alla storia, incontra anche il dramma in opere drammaturgiche caratterizzate dalla commistione di “colori” differenti e da una codificazione non rigorosa dei generi letterari, tali da richiedere un peculiare approccio recitativo che Adelaide traduce nella sapiente unione di forma “classica” ed anima “moderna”:

Tragica senza pari è nello stesso tempo una delle più grandi attrici di dramma. I classici si sono ingannati non comprendendo che sotto codesti nomi greci e romani s’agitava il genio moderno. La Ristori è una Dorval, più la nobiltà, la voce e la potenza; ella ne ha le lagrime, i singhiozzi, le grida, tutta l’anima e tutta la passione. A questi mirabili pregi ella aggiunge una rara intelligenza dell’antichità, ma di quella d’Eschilo, di Sofocle e d’Euripide, sì diversa dalle pallide copie de’ loro imitatori<sup>544</sup>.

La commistione di classico e moderno dal punto di vista strettamente drammaturgico caratterizza il nucleo centrale del repertorio; a prevalere sono comunque le opere di autori

---

<sup>541</sup> RSA, p. 7.

<sup>542</sup> [Gaetano] Pasqualini, *La Signora Ristori al Lyceum Theatre di Londra. Medea - Rosmunda*, in «Rassegna del Teatro Italiano Contemporaneo», 30 giugno 1857, cit.

<sup>543</sup> Articolo senza titolo in «Il Messaggero di Parigi», 25 gennaio 1857, cit.

<sup>544</sup> Théophile Gautier, *Adelaide Ristori a Parigi nella Medea*, in «Il Trovatore», 17 aprile 1858, cit.

contemporanei all'attrice, ma spesso di argomento o derivazione classica e antica. Infine, è evidente la minoranza del genere comico (vi sono solo la *La locandiera* e *La donna e lo scettico*, con un numero di repliche piuttosto esiguo) rispetto a quello drammatico e soprattutto tragico. La tragedia è il genere per antonomasia di Adelaide Ristori, quello che definisce come il suo prediletto:

Il dramma e la commedia sono... ah, niente, niente. Quando recito la tragedia, io mi sento così bene; sono felicissima<sup>545</sup>.

La scelta della tragedia e del tragico, «spiegazione all'enigma dell'essere» e «giustificazione confortatrice all'angoscia dell'esistenza»<sup>546</sup>, la moderna interiorità delle eroine e la presenza della storia come sostrato culturale comune di ogni uomo, silloge di eventi memorabili e immorali abiezioni, divengono per Adelaide Ristori una forte dichiarazione poetica di cui il corpo-repertorio è concreta espressione: l'affermazione intrinseca del teatro come fatto culturale alto, luogo della poesia e dell'arte, ma contemporaneamente “democratico” ed universale, un evento didattico in cui ognuno, assistendo e partecipando, può comprendere e conoscere il bene e il male.

### **3.3. Vero e ideale: frammenti di una composita visione del teatro**

La visione del teatro di Adelaide Ristori come luogo deputato alla rappresentazione e comunicazione di significati ideali, morali ed educativi, costituisce il tassello fondamentale di una composita concezione dell'arte drammatica, in cui la riflessione teorica – presente nei numerosi scritti dell'attrice – segue alla prassi e la motiva garantendone la memoria.

L'artista fornisce – nei *Ricordi* come nei documenti autografi – una testimonianza del suo lavoro a carriera terminata, ovvero dopo il 1885; gli interventi in cui si ritrovano riflessioni di poetica ed estetica risalgono, infatti, alla fine del XIX secolo e vanno collocati in un momento di distacco – talvolta venato di rimpianto, talora di sereno superamento – dal lavoro quotidiano sui palcoscenici: rappresentano, dunque, una sorta di sintesi del percorso

---

<sup>545</sup> «The drama and the comedy are... ah, nothing, nothing. When I play tragedy I feel so good; I am delighted». *General City News. Ristori views the crowd. Varying studies of the street with talks of her plays*, in «The Philadelphia Press», 7 novembre 1884, cit.

<sup>546</sup> Raffaele Cantarella, *Introduzione a Eschilo, Sofocle, Euripide, Tragici greci*, Milano, Mondadori, 2005, pp. XIX-XLIX, cit. a p. XLII.

compiuto, una dichiarazione di intenti dedotta dall'esperienza a "motivare" più di quarant'anni di teatro.

Gli scritti, ed in particolare il volume *Ricordi e studi artistici*, «la prima autobiografia vera e propria d'attrice italiana»<sup>547</sup>, che oltre alle memorie racchiude preziose riflessioni sul lavoro teatrale, provano, in primo luogo, il desiderio e la necessità di lasciare una testimonianza di sé e della propria arte, un'arte profondamente amata ma considerata crudele poiché effimera; in secondo luogo, i contributi sull'arte drammatica e sulla sua esperienza attorale si collocano all'interno di una più ampia produzione letteraria che caratterizza l'Ottocento italiano quando ad opera di attori, drammaturghi, capocomici «si cominciò a cercare un riconoscimento ufficiale per un mestiere ancora disprezzato, poiché fondato sulla tradizione dell'apprendistato diretto e non sul rigore della teoria»<sup>548</sup>. La produzione letteraria di Adelaide Ristori, gli interventi pubblici riguardanti tematiche teatrali, insieme alla formulazione (talvolta rimasta privata) di riflessioni sulla prassi attorica e sulla propria arte, testimoniano la necessità di trovare modalità di autorappresentazione e definizione che siano segno di una rivalutazione intellettuale e culturale del professionismo teatrale. Fissare l'arte drammatica sulla pagina bianca, arricchirne la pratica con l'ausilio della teoria, costituiscono così il frammento del più ampio processo di riconsiderazione del mestiere dell'attore, e soprattutto dell'attrice, di cui Adelaide Ristori – come si è cercato di motivare – è una delle figure maggiormente emblematiche.

La visione del teatro che si desume dai contributi letterari e dalle dichiarazioni poetiche non risulta di fatto capace di illuminare l'arte della Grande Attrice e le sue apparenti contraddizioni, senza essere messa in costante relazione con l'effimera prassi scenica. Nonostante questo, ci sembra importante proporre qualche ulteriore considerazione sul tentativo di Adelaide Ristori di inserirsi all'interno del dibattito culturale del tempo, di motivare la sua azione sul palcoscenico attraverso la formulazione di una frammentaria visione poetica.

Il secolo XIX era iniziato nel nome dell'idealismo e aveva poi cercato e trovato, attraverso l'esperienza romantica, la sua trasformazione nell'affermazione che l'idea vive solo immersa nel reale, spingendosi infine con il verismo alle estreme conseguenze di tale processo. Adelaide Ristori con l'affermazione di una poetica del vero e dell'ideale, del bello come emanazione della natura e di Dio, del teatro quale arte della passione e della

---

<sup>547</sup> Laura Mariani, *Scritti di memoria e ri-velazioni sceniche: Adelaide Ristori, Eleonora Duse e le attrici dell'Odin Teatret* in Annamaria Cecconi e Roberta Gandolfi (a cura di), *Teatro e "gender": l'approccio biografico. Dossier*, in «Teatro e Storia», XXI, 28, 2007, pp. 364-381, cit. a p. 367.

<sup>548</sup> Sandra Pietrini, *L'arte dell'attore dal Romanticismo a Brecht*, cit., p. 64.

rappresentazione dei profondi conflitti dell'animo umano, si pone proprio all'incrocio di tali tendenze. Nel momento ormai della dissoluzione delle tensioni ideali e idealistiche con cui si era aperto il secolo, l'attrice con il suo teatro tenta infatti una restaurazione armonica, che porta però già in sé, inesorabilmente, i segni della dissoluzione insieme a future epifanie, nascoste nei frammenti di una eccezionale storia artistica.

Il variegato e complesso mosaico che Adelaide Ristori crea, nell'unione tra prassi e poetica, nel perdurare di tracce passate e nella rivelazione di strade future, pare comporsi entro un'estetica e un'etica di superamento del caos del presente, nella continua tensione ad una proposta vitalistica dell'arte teatrale che, dietro ad un'apparente calma, si muove in perpetua lotta fra ideale e reale e tenta di comporre l'irrazionale dell'esistenza in una utopia dell'umano all'insegna dell'armonia: «l'arte è lo specchio, l'emanazione della vita. Un grande inesauribile riposo dello spirito»<sup>549</sup>, scrive Adelaide, e così conferma uno spettatore del tempo:

L'arte drammatica è nelle mani della Ristori un pennello che ingentilisce gli oggetti, che ritrae: instaura successivamente ed abbellisce anche i quadri di terrore e le dolorose posizioni della vita; infonde nell'anima una gioia pura, serena, ineffabile, e nelle sue estasi divinatrici ne fa pregustare un sorso di beatitudine. Quindi la morte, naturalmente orribile e paurosa, ce la rende gioconda e desiderabile<sup>550</sup>.

Non casualmente la concezione dell'arte della marchesa – le cui radici, per ragioni biografiche, si collocano tra gli anni Trenta e gli anni Quaranta dell'Ottocento – matura e pare definirsi proprio nel momento stesso, quello postunitario, in cui il mondo intellettuale italiano si disgrega alla ricerca di nuove prospettive e inedite modalità di rappresentazione del reale ed in cui la società ha ormai perso le fiduciose spinte insite negli anni preunitari alla creazione di una cultura nazionale.

Coerentemente con la prassi scenica delineata, al centro della riflessione sull'arte di Adelaide, nello sforzo compiuto per tradurre in termini filosofici la sua attività teatrale, vi è il basilare e problematico dualismo della cultura e della speculazione intellettuale dell'intero secolo XIX: il binomio ideale-reale, a cui si affiancano i concetti di bello e di vero.

Vero ed ideale, secondo l'utilizzo che ne fa la Ristori nei suoi scritti, possono essere definiti come la tensione ad una rappresentazione artistica del reale, ovvero trasfigurata

---

<sup>549</sup> AR ms, *Pensieri su l'arte e diversi con firma di Adelaide Ristori*, cit.

<sup>550</sup> *La Ristori e l'arte*, in «La Fama del 1857», 12 marzo 1857, cit.



dall'azione dell'artista-creatore, elevata rispetto alla quotidianità e tendente ad un modello universale e assoluto. Nella pratica, sintetizzando, ciò si traduce, da una parte, nella scelta di un repertorio di testi e personaggi che sappia narrare sul palcoscenico vicende universali e paradigmatiche, e, dall'altra, nel perseguimento della sublimazione artistica dell'autenticità della realtà umana, sia nella sua forma esteriore che in quella interiore: e infatti, afferma Gautier della Ristori, «quantunque vera, passionata, palpitante, ella conosce il limite che separa la finzione dalla realtà e trasfigura i personaggi che rappresenta, dando loro la prospettiva dell'ideale»<sup>551</sup>.

La scelta di personaggi e vicende eccezionali aiuta ad evitare quello che possiamo nominare il "pericolo del quotidiano", cui spesso la marchesa fa riferimento, conducendo la rappresentazione, sin dalla scelta dell'argomento e del testo, in una dimensione più alta, affermando lo spettacolo come lo spazio per un racconto paradigmatico entro una forma costruita ad arte dall'attore, dunque pensata, creata e riprodotta sul palcoscenico.

Il vero in scena deve essere bello e tendere all'ideale, perché in questo modo il teatro – secondo le aspirazioni della Grande Attrice – può educare e guidare l'uomo ad elevarsi spiritualmente: ecco perché nel suo teatro la realtà viene utilizzata, ma mai riprodotta mimeticamente nella sua interezza. Il teatro non deve essere la realtà ma una sua trasfigurazione artistica: l'uomo già conosce il mondo che ha intorno a sé e rivederlo su di un palcoscenico non può – secondo la marchesa – avere alcun effetto positivo, che invece può essere generato da un momento conoscitivo ed esperienziale verso qualcosa di nuovo ed eticamente ed esteticamente più elevato:

In una parola il bello perfetto è l'ideale che, non albergando fra le cose terrene, dee scaturir dalla mente del poeta e dell'artista.

Ed applicando questi principi alla drammatica, si scorgerà di leggieri, come questa non sia un'arte servilmente imitatrice, e come il sommo grado di eccellenza non si aggiunge con quella che addimandano illusione perfetta, la quale anzi nuoce all'arte; sibbene coll'incarnare i concetti dell'autore, col dar movimento, azione e vita agli esseri creati dalla fantasia del poeta, in una parola plasmando siffattamente l'ideale, che l'ispirazione del poeta passi nell'artista, e la prepotenza degli affetti gli commova le fibre tutte del cuore e i muscoli del viso, gli accenda o illanguidisca lo sguardo, gli sparga sulle guancie la fiamma o il pallore, gli conciti l'accento e gli faccia sgorgare dal labbro la parola sempre propria, animata, commovente, eccitatrice: anzi il

---

<sup>551</sup> Théophile Gautier, *Adelaide Ristori a Parigi nella Medea*, in «Il Trovatore», 17 aprile 1858, cit.

gesto, lo sguardo, il sorriso, l'atteggiamento sieno nell'artista altrettante note silenziose e rivelatrici del pensiero creatore del genio.  
E tale è della Ristori<sup>552</sup>.

La concezione del vero ideale, espressa da Adelaide e riconosciuta dai suoi spettatori, è condivisa – con differenti sfumature, personali ed originali per ognuno – da altri attori a lei contemporanei, come Tommaso Salvini ed Ernesto Rossi: entrambi scelgono di portare sul palcoscenico personaggi considerati emblematici di passioni assolute (prediligendo il primo figure sostanzialmente monolitiche, il secondo creature portatrici di violenti conflitti), capaci di comunicare con un pubblico transnazionale in quanto sintesi dei sentimenti dell'uomo di ogni tempo e luogo. La validità del vero ideale quale criterio poetico da perseguire è, infatti, motivato dalla sostanziale universalità delle passioni umane e dunque dalla medesima partecipazione ed empatia del pubblico di ogni nazione, come afferma Adelaide nell'introduzione delle sue memorie:

Sotto i climi più diversi mi fu dato di rappresentare la parte di protagonista in capolavori immortali, e riconobbi che gl'impeti delle umane passioni suscitavano sensazioni intense fra i popoli d'ogni razza<sup>553</sup>.

Altrove, tale asserzione circa l'universalità delle passioni viene messa in discussione quando la marchesa individua attori e stili recitativi in base a caratteristiche proprie di ogni paese, considerando implicitamente anche il pubblico come collettività avente caratteri nazionali: la natura umana è varia, universali sono le passioni ma particolari e diversificate le loro manifestazioni, coerentemente con le differenti entità geografiche e culturali:

Non si dica né si sostenga che la natura è una. La fisionomia d'ogni paese è diversa l'una dall'altra come diversi ne sono i modi, le espressioni e le intuizioni. Ammettendo che abbiano un sentire più o meno uniforme (cosa che non è) variano moltissimo nelle manifestazioni<sup>554</sup>.

Influenzati dal dibattito romantico, anche altri attori del tempo, come Alamanno Morelli e Tommaso Salvini, si soffermano sulla “nazionalità” dell'arte drammatica riferendosi ad attori, pubblico e autori, e mettendo in luce una problematica che, dal punto di

---

<sup>552</sup> *La Ristori e l'arte*, in «La Fama del 1857», 12 marzo 1857, cit.

<sup>553</sup> RSA, p. XI

<sup>554</sup> AR, *Mie teorie e precetti sull'arte drammatica*, cit., p. 119.

vista pratico, riguarda numerosi interpreti e capocomici del periodo: l'incontro con spettatori di paesi, lingue e culture diverse:

Ogni nazione tende a conservare il proprio teatro, e per decoro proprio, e perché ogni paese ha un carattere, un sentire, un conversare, un vivere, un ideale tutto speciale [...]. Nè si oggetti che la Natura è una in tutto il mondo: perchè se la Natura è una, la fisionomia d'ogni paese è diversa, diversi ne sono il sentire, i modi e l'idea<sup>555</sup>.

Ognuno dimostra la passione che deve esprimere secondo l'educazione e i principi ricevuti e secondo la qualità del sangue che ha nelle vene: la sostanza del sentire è la stessa, ma la forma non è uguale<sup>556</sup>.

La distinzione che si evince concerne dunque l'universalità delle passioni e la particolarità nazionale delle loro manifestazioni. Nelle dichiarazioni della marchesa, se il secondo "problema" riguarda la prassi scenica, il primo permane come convinzione morale e presupposto gnoseologico al suo fare teatro: la comunanza delle passioni umane garantisce la sovranazionalità del lavoro dell'attore.

Nel perseguire l'unione di vero ed ideale, l'attore, secondo Adelaide, deve saper osservare e selezionare nella varietà della natura, tendendo ad una rappresentazione che, tra ideale e reale, abbia nel bello il suo delicato baricentro:

Il bello è vario come l'aspetto della natura. Si può essere realista, però mirando sempre al vero, e idealista mirando sempre al bello.

Il saper fondere l'uno coll'altro dandovi quel colorito che formi un insieme armonioso mi ha costato molto studio e una grande difficoltà<sup>557</sup>.

Il vero inteso come natura sensibile va considerato solo se purificato dal brutto e dal quotidiano, coincidenti con ciò che sulla scena non è integralmente rappresentabile:

Nella Ristori è il vero in tutto il suo splendore: nè certo noi avvisiamo che per vero sia da intendere il facile, l'ovvio, nè molto meno il basso o il

---

<sup>555</sup> Alamanno Morelli, *Note sull'arte drammatica rappresentativa*, cit., p. 4.

<sup>556</sup> Tommaso Salvini, *Sulla nazionalità dell'arte drammatica* in Eugenio Buonaccorsi, *L'arte della recita e la bottega. Indagini sul grande attore dell'800*, cit., pp. 135-140, cit. alle pp. 135-136. Originariamente l'articolo venne pubblicato il 16 agosto 1906 su «La Nuova Antologia».

<sup>557</sup> AR ms, *Teorie sull'arte*, fasc. 16C, FR, MBA.

triviale; ma quello che risponde ai principi puri dell'arte, considerata come manifestazione del bello, senza più<sup>558</sup>.

Definito da Enrico Luigi Franceschi – nel suo discorso di insediamento come insegnante dell'Accademia dei Filodrammatici di Milano nel maggio 1846 – l'unica ancora di salvezza per la burrascosa arte dell'attore<sup>559</sup>, la ricerca di equilibrio tra reale ed ideale costituisce un *topos* della produzione speculativa e manualistica ottocentesca, sintomo di una tensione diramata ed indicativa di un concepire teatrale e culturale diffuso. La concezione dell'unione tra reale e ideale è, inoltre, tipico di molta letteratura del tempo, espressa anche da autori spesso lontani fra loro, emblematica di un dibattito che a partire dalla fine del Settecento fa percepire la sua voce almeno per tutta la prima metà del XIX secolo.

L'importanza della compresenza fra reale e ideale è affermata dalla Ristori che sostiene la possibilità di essere realisti ed idealisti allo stesso tempo proprio secondo quel criterio estetico per il quale l'artista sa selezionare dal reale i contenuti della rappresentazione e, pur nella sintesi della scelta, non perde mai di vista il bello:

Si può essere realisti, ed idealisti nello stesso tempo, quando, come idealista si miri alla ricerca del vero e come realista, quando nella infinita varietà delle forme del bello si sa scegliere le più adatte ad essere riprodotte sulla scena<sup>560</sup>.

Il bello e la natura, in consonanza con le filosofie idealistiche primottocentesche e le poetiche neoclassiche, assumono anche valenze metafisiche per la marchesa, che annota tra le sue carte che «l'Arte tanto più s'innalza tanto più s'avvicina all'opera di Dio, la Natura»<sup>561</sup>; ed aggiunge: «Il grande – il bello – il sublime è l'ombra di Dio sulla terra»<sup>562</sup>. Il teatro ha in sé, sembra emergere dagli appunti di Adelaide, l'unione del fenomenico e del trascendente: il teatro è rappresentazione del vero ideale e dunque della natura, che essendo emanazione di Dio rende l'arte un prodotto del divino. Essa è mezzo per avvicinarsi al divino e dunque strumento di perfezionamento morale dell'uomo, che si attua attraverso la contemplazione e la conoscenza del vero ideale e del bello artistico:

---

<sup>558</sup> [Ristori e Rachel], 11 giugno 1857, cit.

<sup>559</sup> Cfr. Enrico Luigi Franceschi, *Studii teorico pratici sull'arte di recitare e di declamare nelle sue corrispondenze coll'oratoria, colla drammatica e con la musica*, cit., p. 18.

<sup>560</sup> AR ms, a) *Precetti*, cit.

<sup>561</sup> AR ms, *Pensieri su l'arte e diversi con firma di Adelaide Ristori*, cit.

<sup>562</sup> *Ibidem*.

Qualunque personaggio rappresenti, l'attore coscienzioso non deve mai perdere di mira che il solo bello è vero, che il solo vero alletta, s'insinua piacevolmente ed educa<sup>563</sup>.

Il bello e il vero, secondo Adelaide, "incantano" il pubblico e, così facendo, lo educano. Analogamente Tommaso Salvini afferma che «l'arte di qualunque nazione ha la missione di dilettere istruendo. Tutto ciò che si allontana da questo principio è merce avariata e dovrebbe essere bandita dal pubblico e dai teatri»<sup>564</sup>. I Grandi Attori del tempo condividono la visione e il progetto di un teatro capace di educare, affermano l'idea dell'arte come mezzo per migliorare e correggere la natura ed elevare lo spirito umano, entro un sistema teatrale in crisi come è quello della penisola e in un paese che sta tentando di definire la propria identità storica e nazionale.

La Ristori, dal canto suo, come già si è sottolineato, considera l'arte il mezzo, non il fine: il teatro è arte sociale perché al pubblico parla e per il pubblico si crea.

I termini, i concetti e la categorie filosofiche di cui la marchesa si serve per definire il suo teatro concorrono sostanzialmente a ribadire e definirne le finalità didattiche e i principi estetici preposti al suo lavoro attoriale.

Adelaide Ristori è artista di teatro nel senso più completo del termine: attrice e capocomico, è stata donna del fare teatro. I suoi interventi pubblici, la stesura delle memorie, l'affermazione della sua personalità a livello culturale sono motivati dal ruolo sociale che l'Italia del tempo le ha attribuito e che lei stessa si è abilmente creata ed ha confermato con i successi internazionali ma anche con la partecipazione alla vita pubblica, facendo sentire la propria voce ed esprimendo opinioni, mettendosi al servizio della politica, impegnandosi in opere filantropiche e, come afferma Alessandro D'Amico, contribuendo al processo per cui, negli anni dell'unificazione, «il teatro drammatico riacquista un valore e una centralità culturale in Italia»<sup>565</sup>.

---

<sup>563</sup> AR, *Mie teorie e precetti sull'arte drammatica*, cit., p. 119.

<sup>564</sup> Tommaso Salvini, *Sulla nazionalità dell'arte drammatica*, cit., p. 139.

<sup>565</sup> Alessandro D'Amico, *La monarchia teatrale di Adelaide Ristori: 1855-1885*, cit., p. 50.

## Parte seconda

# PAROLE SCOLPITE E NECESSARIE

## Parti metateatrali per un'attrice capocomica

Aveva amato fare l'attrice perché il teatro le era sembrato pura verità. Recitando in un dramma, uno dei grandi drammi, diventavi migliore di quel che eri realmente. Pronunciavi soltanto parole scolpite, necessarie, esaltanti. Apparivi sempre bella quanto ti era possibile, con l'aiuto dell'artificio, alla tua età. Ognuno dei tuoi movimenti aveva un significato grande e generoso. Ti sentivi migliorata da quel che avevi la possibilità, in scena, di esprimere. [...] Si mise la parrucca e la corona di cartapesta, lanciò un'ultima occhiata allo specchio e si avviò a dare un'interpretazione che non sarebbe stata, lo avrebbe riconosciuto lei stessa, giudicandosi col proprio metro di giudizio reale, per nulla deludente.

Susan Sontag, *In America*

## 4. ADRIANA LECOUVREUR.

# LA REGALITÀ DEL TEATRO

### 4.1. Un triangolo artistico: Scribe, Legouvé e Mademoiselle Rachel

16 aprile

Teatro della Repubblica. *Adriana Lecouvreur* – La rappresentazione di *Adriana Lecouvreur* era attesa con impazienza dal pubblico e soprattutto dai letterati. Non era tanto la *pièce* di per sé a suscitare tanta curiosità: è da molti anni che Scribe ha dimostrato il valore del suo talento [...]; ma Rachel ha dovuto, quella sera, attraversare il Rubicone, lasciare l'alexandrino per la prosa, e recitare per la prima volta una parte in un dramma<sup>566</sup>.

Così scrive Théophile Gautier due giorni dopo la prima di *Adriana Lecouvreur*, il 14 aprile 1849. Il dramma è stato scritto dal dominatore delle scene parigine Eugène Scribe, in collaborazione con Ernest Legouvé e va in scena con Rachel, tormentata musa dei palcoscenici francesi del tempo, nel ruolo della protagonista.

La fama dell'autore, l'affermazione ormai consolidata della sua drammaturgia, l'attesa prova della primadonna in un repertorio contemporaneo per lei insolito e nella parte metateatrale della *Lecouvreur* – innovativa e affascinante attrice del XVIII secolo – rendono questo debutto un evento di significativa rilevanza storica, addirittura, secondo Cesare Molinari, uno spartiacque nella storia del teatro francese dell'Ottocento:

Si può dire che il primo cinquantennio del secolo si chiuda con la nuova rivoluzione del febbraio 1848. Ma la nostra storia trova forse la sua degna conclusione l'anno dopo, quando Eugène Scribe fece rappresentare alla Comédie-Française la sua *Adrienne Lecouvreur*, la storia cioè dell'attrice

---

<sup>566</sup> «16 avril. Théâtre de la République. *Adrienne Lecouvreur* – La représentation d'*Adrienne Lecouvreur* était attendue avec impatience par le public et surtout par les littérateurs; ce n'était point la pièce en elle-même qui excitait cette curiosité: M. Scribe a donné la mesure de son talent depuis longues années [...]; mais Mademoiselle Rachel devait, ce soir-là, franchir le Rubicon, quitter l'alexandrin pour la prose, et jouer pour la première fois un rôle de drame». Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Bruxelles, Édition Hetzel, 1859, vol. VI, pp. 73-74.

che aveva imposto nella vita e nell'arte un modello in cui la *sensibilité* settecentesca poteva ben essere interpretata come romantica passionalità<sup>567</sup>.

Lo spettacolo – e con esso la *pièce* – è sin da subito un grande successo, che si confermerà perdurando per tutto il secolo, in Francia e all'estero<sup>568</sup>. *Adriana Lecouvreur* entra a far parte del repertorio di numerose compagnie e le grandi attrici ottocentesche si confrontano con l'affascinante parte di Adriana, rendendola spesso un “cavallo di battaglia” nonché privilegiato terreno di confronto artistico: dopo Rachel, Adelaide Ristori, ma anche – per citarne alcune tra Italia e Francia – Virginie Déjazet, Fanny Sadowsky, Clementina Cazzola, Adelaide Tessero, Virginia Marini, Giacinta Pezzana, Virginia Reiter, Eleonora Duse, Sarah Bernhardt, Mademoiselle Bartet.

Molteplici sono evidentemente le ragioni del successo e della persistenza dell'opera sulle scene francesi e internazionali, che trovano la loro origine proprio nel debutto del 1849. *In primis*, bisogna considerare la fortuna di Eugène Scribe e il suo ruolo nel teatro del tempo<sup>569</sup>.

«Questo autore fecondo che ha regnato per trent'anni su un popolo di ammiratori che si estendeva da Parigi fino ai confini dell'universo civilizzato»<sup>570</sup>, secondo una storia del teatro del tempo, è Eugène Scribe che, per molti anni, domina di fatto il teatro parigino (e non solo) grazie alla sua prolifica e poliedrica attività drammaturgica e teatrale. Pratica numerosi generi letterari e scrive – spesso, come nel caso di *Adriana Lecouvreur*, in collaborazione – drammi, commedie, *vaudevilles*, libretti<sup>571</sup> per l'Opéra e l'Opéra-Comique, per un totale di oltre quattrocento titoli; dirige il Gymnase Dramatique<sup>572</sup> e partecipa a momenti cruciali che

---

<sup>567</sup> Cesare Molinari, *La guerra dei teatri da Napoleone a Victor Hugo* in Roberto Alonge e Guido Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, cit., vol. II, pp. 467-511, cit. a p. 506.

<sup>568</sup> Ulteriore traccia dell'importanza del testo nel panorama artistico del tempo è l'omonima opera musicale di Francesco Cilea, su libretto di Arturo Colautti, andata in scena per la prima volta, con grande successo, al Teatro Lirico di Milano il 6 novembre 1902.

<sup>569</sup> Per la ricostruzione dell'intera carriera di Eugène Scribe, cfr. Jean-Claude Yon, *Eugène Scribe. La fortune et la liberté*, Saint-Genouph, Librairie A. G. Nizet, 2000.

<sup>570</sup> «Cet auteur fécond qui régna pendant trente années sur un peuple d'admirateurs qui s'étendait de Paris aux confins de l'univers civilisé». Alphonse Royer, *Histoire universelle du théâtre*, Paris, P. Ollendorf, 1875, vol. V, p. 203.

<sup>571</sup> «La nuova *équipe* dell'Académie Royale de Musique privilegiò soprattutto l'opera a carattere storico. Eugène Scribe, autore popolare che aveva alle spalle una lunga esperienza acquisita principalmente al Gymnase-Dramatique, era considerato da Véron il librettista più adatto a intrecciare azioni altamente drammatiche “che suscitassero i grandi sentimenti del cuore umano e forti interessi storici” anche prendendosi grosse libertà da un punto di vista storico. Scribe diventò così l'idolo della Monarchia di Luglio e si deve a lui la maggior parte dei libretti delle opere rappresentate all'Opéra durante questo periodo». Rose-Marie Monduès, *Il teatro a Parigi. Momenti di storia dal XVI al XX secolo*, Roma, Bulzoni, 1994, p. 202.

<sup>572</sup> «Il Gymnase Dramatique (1820), nato come luogo di addestramento per giovani attori destinati alla Comédie e all'Odéon, ma trasformatosi presto in un teatro di *vaudevilles* e di piccole commedie, di cui l'autore più



segnano la storia culturale del tempo, osservando “dall’alto” i colleghi coinvolti in *querelles* letterarie e teatrali assai distanti dal suo modo di intendere il lavoro dello scrittore di teatro, il mestiere di colui che crea intrecci e “macchine” verbali per il palcoscenico:

Tra gli aneddoti, forse le leggende, della storia del teatro c’è anche quello di un drammaturgo già famoso che la sera della “battaglia di *Hernani*” alla Comédie-Française si permetteva di ridere di uno scontro che non lo riguardava: era Eugène Scribe. Quella “battaglia” non lo riguardava perché era uno scontro tra letterati, tra poetiche, tra filosofie, mentre il teatro di Scribe era l’esempio più famoso di quello che verrà poi identificato come il “teatro teatrale”, cioè il teatro che non si cura della letteratura e della filosofia ma si preoccupa solo di costruire macchine teatrali che funzionino, ossia che piacciono al pubblico. Ad assistere allo scontro – e a riderne – tra nascente dramma romantico e morente dramma classicista tradizionale, c’era dunque il vero vincitore del teatro ottocentesco, il teatro ingegneristico, costruttore di macchine che producono senso tramite la struttura e non tramite le valenze letterarie, poetiche o retoriche<sup>573</sup>.

Il ruolo, i limiti e le innovazioni della drammaturgia di Scribe, congiuntamente alle ragioni del suo clamoroso successo ma anche a quelle degli attacchi dei suoi detrattori, sono percepite non solo dagli odierni studiosi ma già dagli storici del tempo, a testimonianza di un “fenomeno letterario” che interessò, fece discutere e generò domande e problematiche.

Alphonse Royer, nella sua *Histoire universelle du théâtre*, dedica un intero capitolo a Eugène Scribe, che definisce un «autore volgare»<sup>574</sup>, interessato soprattutto al profitto, uno scrittore borghese che «manca assolutamente d’ideale»<sup>575</sup> e che, dal punto di vista letterario, è «assolutamente estraneo a ciò che chiamiamo stile, e talvolta anche alla grammatica»<sup>576</sup>. Al giudizio decisamente negativo, lo storico fa poi seguire una considerazione rilevante che giustifica lo spazio dedicatogli nella sua *Histoire*: la struttura delle opere di Scribe è nuova rispetto al passato. Essa si caratterizza per la solida tessitura dell’intreccio, il sapiente utilizzo e la commistione di mezzi ed effetti teatrali che garantiscono dinamismo all’azione scenica e favoriscono l’interesse e il coinvolgimento dello spettatore. Tutti questi elementi vengono enumerati da Royer che conclude sottolineando come la perfezione del testo quale macchina

---

qualificato fu Eugène Scribe, che ne fu anche il direttore». Cesare Molinari, *La guerra dei teatri da Napoleone a Victor Hugo*, cit., p. 474.

<sup>573</sup> Luigi Allegri, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Roma-Bari, Laterza, 1993, p. 60.

<sup>574</sup> «Auteur vulgaire». Alphonse Royer, *Histoire universelle du théâtre*, cit., vol. V, p. 205.

<sup>575</sup> «Manque absolument d’idéal». *Ibidem*.

<sup>576</sup> «Absolument étranger à ce qu’on appelle le style, et même quelquefois à la grammaire». *Ibidem*.

teatrale sia ciò che rende Scribe un autore davvero innovativo e un maestro per le generazioni successive:

Nella meccanica teatrale, Scribe è davvero un innovatore e un maestro: la parola non è troppo grossa. Gli autori oggi in voga non sono altro che suoi allievi<sup>577</sup>.

Ideatore di una drammaturgia in cui la teatralità precede la letteratura, dove la struttura e la funzionalità scenica hanno maggiore importanza dei contenuti etici e filosofici, nella quale «l'accento è alla struttura del raccontare [...], al raccontare stesso piuttosto che al cosa raccontare»<sup>578</sup>, Eugène Scribe viene considerato, già dai suoi contemporanei, il padre della generazione di autori che si imporrà sulle scene della seconda metà dell'Ottocento, lasciando tracce significative sino agli inizi del Novecento. Émile Augier, Alexandre Dumas *fils* e Victorien Sardou, ma anche Eugène Labiche e Georges Feydeau, sono infatti «sicuramente tributari della formula drammatica della *pièce bien faite* creata da Scribe durante la prima metà dell'Ottocento»<sup>579</sup>. Inoltre, come sottolinea Luigi Allegri, l'importanza del suo ruolo quale ideatore di una nuova forma drammaturgica – e dunque della linea vincente del teatro ottocentesco – non consiste solo nel lascito verso gli autori che su quella stessa strada si muoveranno, ma anche nell'eredità raccolta da una drammaturgia differente, con pretese letterarie e filosofiche più elevate: confrontarsi con la funzionalità e la teatralità di questa struttura sarà, infatti, una necessità imprescindibile per ogni autore teatrale:

Nella seconda metà del secolo, proprio la categoria della *pièce bien faite*, pur salvando interne differenze di genere, servirà dunque da elemento unificatore, da paradigma per la costituzione di una struttura media, lontana dalla frammentarietà dei generi di derivazione non letteraria ma anche dalla semanticità non teatrale dei drammi dei poeti, che costituirà la cifra stilistica prevalente per decenni<sup>580</sup>.

---

<sup>577</sup> «Dans cette partie de la mécanique théâtrale, Scribe est véritablement un novateur et un maître: le mot n'est pas trop gros. Les auteurs en vogue aujourd'hui ne sont que ses élèves». *Ivi*, pp. 205-206.

<sup>578</sup> Luigi Allegri, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, cit., p. 61.

<sup>579</sup> Renzo Guardenti, *L'industria dello spettacolo* in Roberto Alonge e Guido Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, cit., vol. II, pp. 513-564, cit. a p. 526. E Guardenti così descrive la *pièce bien faite* ideata da Scribe: «Consistente in una sapiente miscela di tutti i meccanismi drammaturgici e caratterizzata da un'esposizione dettagliata degli eventi, accuratamente preparati e tenuti insieme da stringenti nessi causali, dalla costruzione di scene capaci di mantenere sempre a un alto livello la tensione drammatica e dall'introduzione, specie nel finale, di colpi di scena e di capovolgimenti di sicuro effetto». *Ibidem*.

<sup>580</sup> Luigi Allegri, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, cit., p. 62.

L'intelligenza teatrale di Eugène Scribe, la sua capacità di creare testi per la scena, tali da assecondare e soddisfare le richieste e i gusti di un pubblico che a teatro cercava l'intrattenimento e il coinvolgimento emotivo, sanciscono quindi la sua importanza, definiscono le sue eredità, rappresentano i motivi del suo successo in vita e del riconoscimento e della diffusione del suo lavoro.

*Adriana Lecouvreur*, seppur con qualche pretesa di metaletterarietà e una dichiarata metateatralità nel tessuto verbale, nel gioco – più o meno mascherato – dei riferimenti e delle citazioni, rientra perfettamente nella descrizione appena fornita della *pièce bien faite*: sono, infatti, la struttura e l'intreccio a plasmare l'azione drammatica e a garantire l'interesse di uno spettatore coinvolto negli intrighi orditi dai personaggi, nei tumulti del cuore, tra porte che si aprono e si chiudono a rivelare l'umana giostra delle pene e delle speranze d'amore.

Al nome di Eugène Scribe si affianca come co-autore di *Adriana Lecouvreur*, quello di Ernest Legouvé<sup>581</sup>: scrivere “a quattro mani” era una pratica tipica del lavoro di Scribe, facente parte integrante dell'idea produttiva, commerciale e “industriale” del teatro<sup>582</sup>.

Legouvé è un'altra figura significativa del teatro francese del tempo, protagonista di primo piano della grande stagione ottocentesca della scena parigina, ma al tempo della composizione dell'*Adriana Lecouvreur* «conosciuto più come [autore] moralista che come drammaturgo»<sup>583</sup>. Jean-Claude Yon fa notare che, dal punto di vista letterario, Legouvé non è un collaboratore passivo, bensì in grado di apportare maggiore ricercatezza linguistica e finezza psicologica allo stile di Scribe<sup>584</sup>. Egli, inoltre, ha un ruolo importante – oltre che nella stesura dell'opera – anche nelle vicende precedenti il suo complicato primo allestimento: da ciò che il drammaturgo scrive nella prefazione al testo<sup>585</sup> è infatti grazie al suo intervento che si vincono le reticenze di Rachel ad interpretare *Adriana*<sup>586</sup>. In linea con la consuetudine della

---

<sup>581</sup> Sui suoi rapporti con Adelaide Ristori e il suo ruolo nella storia artistica dell'attrice: cfr. *infra*, 5.3. *Un drammaturgo e un'attrice in prova*.

<sup>582</sup> A tal proposito, scrive Simona Brunetti: «È noto come tra Sette e Ottocento la collaborazione tra più autori nell'elaborazione di una scrittura per la scena sia pratica diffusa, e come la vena prolifica di Eugène Scribe la attui su scala “industriale”, al punto da costituire uno dei più emblematici modelli produttivi del settore». Simona Brunetti, *Autori, attori, adattatori. Drammaturgia e prassi scenica nell'Ottocento italiano*, Padova, Esedra, 2008, pp. 1-2.

<sup>583</sup> «Connu plus comme moraliste que comme dramaturge». Jean-Claude Yon, *Eugène Scribe. La fortune et la liberté*, cit., p. 191.

<sup>584</sup> Cfr. *ivi*, p. 192.

<sup>585</sup> Cfr. Ernest Legouvé, *Adriana Lecouvreur. Préface* in Ernest Legouvé, *Comédies et drames*, Paris, P. Ollendorf, 1888-1890, vol. I, pp. 215-222.

<sup>586</sup> Quello che viene qui ricordato è solo un breve momento della relazione ben più complessa e problematica tra l'attrice e l'autore. Da non dimenticare è certamente il famoso rifiuto della *Medea*, poi interpretata da Adelaide Ristori. Cfr. RSA, pp. 231-236; Georges D'Heylli, *Rachel, d'après sa correspondance*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1882, p. 106.

Comédie-Française, dove gli autori seguivano e guidavano le prove della *troupe*<sup>587</sup>, pare sia stato soprattutto Legouvé a condurre la preparazione degli attori in vista del debutto e a lavorare a stretto contatto con Mademoiselle Rachel, con la quale provava tutte le mattine prima di recarsi a teatro, dove ad attenderli c'era poi l'intera compagnia:

Tutti i giorni arrivavo da Mademoiselle Rachel alle dieci, o con Scribe o da solo [...], e fino alle undici e mezzo, studiavamo l'atto che si doveva provare in teatro all'una. La *pièce* fu montata in ventotto giorni, e non passò uno solo di questi giorni senza questo doppio lavoro del mattino e del pomeriggio. È in questa occasione che ho cominciato ad ammirare l'operosità di Mademoiselle Rachel, la sua intelligenza, la capacità di apprendimento, la modestia e la piacevolezza nei rapporti interpersonali. Nessuna vanità da grande artista, nemmeno un piccolo capriccio da bambina viziata dal successo; completamente dedita alla sua arte, e tutto per la sua arte<sup>588</sup>.

Se alla personalità dei due autori – e, in particolare, a quella di Scribe – si deve attribuire l'importanza del debutto di *Adriana Lecouvreur* alla Comédie-Française, vi è una seconda componente altrettanto degna di nota: la presenza di Rachel nel ruolo della protagonista e le novità della sua interpretazione<sup>589</sup>.

Per Rachel *Adriana Lecouvreur* era stata scritta, come conferma proprio Legouvé: «*Adriana Lecouvreur* era stata composta su richiesta di Mademoiselle Rachel, potrei dire, per la sua preghiera»<sup>590</sup>. L'attrice però, dopo la prima lettura ascoltata dalla voce di Scribe, aveva rifiutato la parte: «Io non reciterò quella...»<sup>591</sup> (e Legouvé, nel suo racconto, omette la parola usata perché – ironicamente scrive – troppo «al di fuori del repertorio classico»<sup>592</sup>). Ma, dopo

---

<sup>587</sup> Cfr. Elena Randi, *La Comédie-Française nei primi decenni dell'Ottocento: tipologia dei ruoli e realizzazione di un allestimento* in Umberto Artioli (a cura di), *Il teatro dei ruoli in Europa*, Padova, Esedra, 2000, pp. 29-82; Elena Randi, *I primordi della regia*, Bari, Edizioni di Pagina, 2009.

<sup>588</sup> «Tous les jours j'arrivais chez M.lle Rachel à dix heures, soit avec Scribe, soit seul [...], et jusqu'à onze heures et demie, nous étudions l'acte qui devait être répété au théâtre à une heure. La pièce fut montée en vingt-huit jours, et pas un seul de ces jours ne se passa sans ce double travail du matin et de l'après-midi. C'est là que j'appris à admirer tout ce qu'il y avait chez M.lle Rachel de laboriosité, de perspicacité, de talent d'assimilation, de modestie et d'agrément dans les relations. Pas la moindre vanité de grande artiste, pas le plus petite caprice d'enfant gâté du succès; toute à son art, et tout pour son art». Ernest Legouvé, *Adriana Lecouvreur. Préface*, cit., p. 220.

<sup>589</sup> Su tale aspetto – che ci sembrava comunque importante qui ricordare – non ci soffermiamo ora per tornarvi quando rifletteremo, più avanti in questo capitolo, sul confronto tra l'attrice francese e Adelaide Ristori.

<sup>590</sup> «*Adrienne Lecouvreur* avait été composé, sur la demande de M.lle Rachel, je pourrais dire à sa prière». *Ivi*, p. 215.

<sup>591</sup> «Je ne jouerai cette...-là». *Ivi*, p. 218.

<sup>592</sup> «En dehors du répertoire classique». *Ibidem*.

l'iniziale rifiuto, come è noto, Rachel, «la figlia di Corneille e di Racine», avrebbe poi accettato di «diventare la figlioccia di Monsieur Scribe»<sup>593</sup>.

#### 4.1.1. L'amore, la morte, il teatro

Inspirata alle vicende biografiche dell'attrice settecentesca dal cui nome la *pièce* prende il titolo, *Adriana Lecouvreur* è – secondo, la definizione dei suoi stessi autori – un *comédie-drame* in cinque atti<sup>594</sup>.

La trama è incentrata sul binomio, tipicamente romantico, composto da amore e morte: l'amore fra i protagonisti, Adriana e Maurizio, condurrà la giovane attrice ad un'inaspettata e straziante morte per avvelenamento.

La vicenda principale prende avvio dalla notizia del ritorno a Parigi del valente Maurizio, Conte di Sassonia, alla ricerca di denaro per sostenere le proprie imprese militari. Nella dimora del Principe e della Principessa di Bouillon, dove si trovano anche l'informatissimo Abate di Chazeuil e Atenaide, Duchessa d'Aumont, il Conte giunge per domandare l'intercessione della Principessa – sua antica amante – a favore dei suoi affari, riaccendendone i desideri amorosi. Il sospetto circa un nuovo legame sentimentale del giovane induce la dama ad indagare con l'aiuto del suo corteggiatore, l'Abate di Chazeuil, e, inaspettatamente e inconsapevolmente, del marito. Il primo atto si chiude con una scommessa fra i due uomini e la loro dipartita verso la Comédie-Française, dove, quella sera stessa, la famosa Lecouvreur reciterà nel *Bajazet* di Racine<sup>595</sup> insieme alla sua rivale nell'arte, Mademoiselle Duclos, amante del Principe. Il secondo, il terzo e il quarto atto mostrano, da una parte, il manifestarsi dell'amore fra Maurizio e Adriana, contrastato da numerosi equivoci ed ostacoli, e, dall'altra, l'accendersi della gelosia della Principessa di Bouillon, la sua “dichiarazione di guerra” contro l'attrice e la messa in atto della vendetta, mediante una serie ben costruita di circostanze tali da condurre alla rottura del rapporto fra gli innamorati. Nel

---

<sup>593</sup> «La fille de Corneille et de Racine», «devenir la filleule de M. Scribe». *Ivi*, p. 215.

<sup>594</sup> Per ciò che concerne la trama dettagliata della *pièce* si rimanda alla tabella in Appendice, strumento riassuntivo e descrittivo del *plot*, delle dinamiche dei personaggi, dei luoghi e dei tempi dell'azione scenica: cfr. *infra*, Appendice C. “*Adriana Lecouvreur*”. *Dramma in cinque atti dei Signori Scribe e Legouvé (nella traduzione di G.V.)*.

<sup>595</sup> L'opera non viene scelta a caso da Scribe e Legouvé, ma con un chiaro riferimento metateatrale a Rachel la cui interpretazione di Rossana nel *Bajazet*, nel 1838, costituisce un passaggio importante della sua carriera, che la condurrà alla definitiva affermazione: cfr. Maurice Descotes, *Le drame romantique et ses grands créateurs (1827-1839)*, Paris, PUF, 1955, pp. 332-334. Inoltre Racine è stato autore assai amato e “praticato” sia dalla Lecouvreur che da Rachel.

momento della separazione, Adriana si vendica a sua volta con una pubblica invettiva atta a colpire l'immoralità della sua rivale. Il quinto atto conduce allo scioglimento della vicenda con il palesarsi della verità e illude circa un lieto fine, reso impossibile dal misterioso avvelenamento e dalla conseguente morte della protagonista, verosimilmente ad opera della Principessa.

La trama principale è costruita su una classica dinamica triangolare, attorno e in relazione alla quale si muovono tutti gli altri personaggi, a loro volta protagonisti di molteplici sottotrame, tali da complicare il gioco degli equivoci e degli stratagemmi su cui è basata l'intera struttura della *pièce*. Quest'ultima prevede inoltre un incessante andirivieni di personaggi, portatori di informazioni sempre nuove, che si mescolano e si confondono a causa del moltiplicarsi di incontri sostanzialmente mancati. Tale movimento genera *suspence* e curiosità, favorendo l'interesse dello spettatore, di continuo spiazzato e sorpreso da un gioco di aspettative disattese e colpi di scena. Il ritmo sostenuto che caratterizza l'opera nel suo insieme ne sorregge l'"architettura" e cattura l'attenzione del pubblico, garantendo l'insorgere di una partecipazione emotiva che conduce alla commozione nell'ultimo atto.

Immediatamente evidente è l'importanza della struttura del testo – come è tipico per la *pièce bien faite* e per la drammaturgia di Scribe – che si traduce in efficace linguaggio scenico e che domina rispetto all'elemento contenutistico. Quest'ultimo offre comunque lo spunto per qualche stimolante riflessione, generata in particolare dalla natura metateatrale del dramma e dall'ispirazione storica della vicenda alla biografia dell'attrice settecentesca, che colloca la *pièce* entro la variegata produzione di testi letterari – teatrali o narrativi – aventi come protagonista un'artista della scena<sup>596</sup>.

Adrienne Couvreur detta Lecouvreur (1692-1730) è definita dal *Dictionnaire des comédiens français* di Henry Lyonnet «la più grande attrice del XVIII secolo, la più vera, la più toccante»<sup>597</sup>. Figura centrale della scena del suo tempo, la Lecouvreur è altresì ricordata dai suoi contemporanei per la sua breve ma intensa vita, consumatasi tra palcoscenico e salotti. Non è stata infatti solo una grande interprete ma anche, come afferma Sainte-Beuve, «la prima attrice in Francia che abbia avuto contemporaneamente successo sulla scena e

---

<sup>596</sup> Cfr. Sandra Pietrini, *Fuori scena. Il Teatro dietro le quinte dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 167-219.

<sup>597</sup> «La plus grande actrice du XVIII siècle, la plus vraie, la plus touchante». *Ad vocem Adrienne Lecouvreur* in Henry Lyonnet, *Dictionnaire des comédiens français (ceux d'hier). Biographie, bibliographie, iconographie*, Genève, Bibliothèque de la Revue Universelle Internationale Illustrée, [19..], vol. II, pp. 321-324, cit. a p. 321.

considerazione in società»<sup>598</sup>: aspetti entrambi significativi ai fini del discorso che ci condurrà all'Adriana interpretata da Adelaide Ristori.

Animatrice e frequentatrice di salotti, anima fragile e riservata<sup>599</sup>, attrice appassionata, Adriana Lecouvreur è rammentata anche per le sue vicissitudini amorose e le misteriose circostanze della sua morte. Proprio su queste intriganti vicende si basa la *pièce* di Scribe e Legouv , che ripercorre gli ultimi giorni di vita dell'attrice e racconta del suo legame con l'amato Maurizio di Sassonia e dell'atroce morte per avvelenamento. Di chiaro gusto romantico, l'immagine di Adriana Lecouvreur che, attraverso la *pièce* ottocentesca, si   cristallizzata nella tradizione   quindi quella di un'attrice dalla fine truce e tragica, l'immagine di una donna che aveva molto recitato e molto amato.

Al di fuori della finzione – ma probabilmente entro una cronaca in cui storia e leggenda si confondono – Lyonnet nella sua opera biografica ricorda tutti i personaggi di quell'intricata e irrisolta vicenda<sup>600</sup> conclusasi con la morte della famosa attrice avvenuta il 20 marzo 1730 nella sua dimora parigina, la casa di rue des Marais-Saint-Germain che, in un succedersi di generazioni, aveva accolto Racine e sar  poi abitata da Mademoiselle Clairon. Al momento della morte, accanto alla Lecouvreur, oltre al chirurgo, pare ci siano stati Voltaire e Maurizio di Sassonia, suo amante e compagno dal 1721, con il quale per  la relazione si era complicata negli ultimi anni. Si tratt  probabilmente di un'emorragia interna, ma venne sollevato il sospetto di un omicidio in seguito alle deposizioni dell'abate Sim on Bouret circa l'orditura di un intrigo ad opera della Duchessa di Bouillon, rivale in amore di Adriana, che l'avrebbe appunto condotta ad una morte per avvelenamento. Se si ha dunque effettiva testimonianza di numerose implicazioni giuridiche e di complicate trame, non si   per  mai giunti ad una soluzione del "mistero" che ha contribuito a creare il mito dell'attrice<sup>601</sup>.

---

<sup>598</sup> «La première actrice en France qui ait eu   la fois de l' clat sur la scène et de la considération dans la soci t ». Charles-Augustin Sainte Beuve, *Causeries du lundi*, Paris, Garnier frères, 1851, vol. I, p. 199.

<sup>599</sup> «Trascorro i giorni facendo almeno per tre quarti ci  che non mi piace; nuove conoscenze, ma che mi   impossibile evitare fintanto che sar  trattenuta qui, mi impediscono di coltivare le vecchie amicizie o di occuparmi a casa mia a modo mio.   di moda pranzare o cenare con me perch  alcune duchesse mi hanno fatto questo onore. Ci sono persone la cui cortesia, la cui benevolenza mi incantano e sarebbero per me sufficienti, ma alle quali non posso dedicarmi perch  appartengo al pubblico; e perch  bisogna assolutamente rispondere a tutte quelle che desiderano conoscermi altrimenti rischio di essere considerata un'impertinente. Per quanta attenzione vi faccia, non smetto di scontentare». Lettera di Adriana Lecouvreur a M., Parigi 5 maggio 1728 in Sandra Morganti (a cura di), *Un'attrice e il suo tempo. Lettere di Adriana Le Couvreur, 1720 - 1730*, Palermo, Sellerio, 1998, p. 109.

<sup>600</sup> Cfr. Henry Lyonnet, *Dictionnaire des comédiens français (ceux d'hier). Biographie, bibliographie, iconographie*, cit., vol. II, pp. 321-324.

<sup>601</sup> Per una sintetica e chiara ricostruzione delle vicende riguardanti la morte di Adriana Lecouvreur: cfr. Sandra Morganti (a cura di), *Un'attrice e il suo tempo. Lettere di Adriana Le Couvreur, 1720 - 1730*, cit., pp. 26-33.

Oltre che ad Adriana, Scribe e Legouvé si sono evidentemente ispirati ai personaggi reali coinvolti nella vicenda, intessendo un racconto che tende ad essere così riscrittura della cronaca e della storia: si pensi al protagonista maschile, Maurizio di Sassonia, all'antagonista di Adriana, Principessa (o Duchessa) di Bouillon, alla sua rivale nell'arte Mademoiselle Duclos, all'Abate di Chazeuil che ricorda l'ambiguo Bouret; e, infine, dietro alla figura del paterno maestro e amico Michonet, nel dramma innamorato dell'attrice, sembra esserci l'ombra di Voltaire che, cantandone la morte, ne suggellò la memoria, denunciando anche l'oltraggio commesso sul suo cadavere. A rendere infatti ancora più tragica la fine di Adriana Lecouvreur è ciò che Scribe e Legouvé non raccontano, ovvero la negazione della sepoltura e l'abbandono del corpo sulle rive della Senna, in un cantiere abbandonato dalle parti del Faubourg St. Germain: a quel tempo, infatti, in Francia un'attrice che non avesse pronunciato l'atto di rinuncia alla professione non poteva essere sepolta in terra consacrata poiché morta in stato di scomunica:

Tu muori, già si conosce questa orribile notizia:  
tutti i cuori sono scossi dal mio stesso dolore mortale.  
[...] Melpomene non è più.  
Che direte, uomini del futuro,  
quando verrete a sapere dell'infamante oltraggio,  
che a queste arti afflitte arrecano uomini crudeli?  
Essi privano della sepoltura  
colei che in Grecia avrebbe avuto altari.  
Quando ella era al mondo, loro sospiravano per lei.  
[...]  
Ah! Vedrò io sempre la mia sciocca nazione,  
incerta nei suoi desideri, infamare ciò che ammira,  
[vedrò] sempre i nostri costumi in contraddizione con le nostre leggi,  
e il volubile francese assopito sotto il dominio  
della superstizione?<sup>602</sup>

Assai differente dalla voce del settecentesco Voltaire sarà lo sguardo del drammaturgo di successo Eugène Scribe, poco più di un secolo dopo. Certo è che la storia, ormai

---

<sup>602</sup> «Tu meurs, on sait déjà cette affreuse nouvelle: / Tous les cœurs sont émus de ma douleur mortelle. / [...] Mèlpomene n'est plus. / Que direz-vous, race future, / Lorsque vous apprendez la flétrissante injure, / Qu'à ces arts desolés font des hommes cruels? / Ils privent de la sépulture / Celle qui dans la Grèce aurait eu des autels. / Quand elle était au monde, ils soupiraient pour elle. / [...] Ah! Verrai-je toujours ma faible nation, / incertaine en ses vœux, flétrir ce qu'elle admire, / nos mœurs avec nos loix toujours se contredire, / Et le Français volage endormi sous l'empire / De la superstition?». Voltaire, *La mort de Mademoiselle Le Couvreur*, in Voltaire, *Collection complète des œuvres*, Genève, [s.e.], 1771, vol. XVIII, pp. 122-123.



legendaria, del tormentato amore e della fine – diremmo oggi – *noir* della grande Adriana Lecouvreur si prestava perfettamente alla struttura e agli “ingredienti” necessari per costruire una *pièce bien faite* di sicuro successo: amore e morte, teatro e vita, storia e leggenda, sotterfugi e doppi giochi, aristocratici e attori.

I temi accattivanti e la commistione di patetico e comico, che si intarsia in un *plot* precisamente costruito e dal serrato ritmo scenico, caratterizzano il testo ottocentesco che così conquista teatranti e spettatori e rappresenta una prova intrigante per le attrici, ovviamente attratte soprattutto dalla possibilità e dalla sfida di impersonare la famosa Lecouvreur. La sua arte e il suo modo di intendere e vivere il teatro vengono, infatti, rielaborati nella *pièce* insieme ai dati biografici, nel tentativo di disegnare una figura completa di commediante e donna. Certamente l’interesse dei due drammaturghi non è rivolto ad una descrizione né critica, né storica, ma piuttosto ad un’elaborazione della figura dell’attrice che, partendo dalla storia, diviene ideale e profondamente ottocentesca.

L’Adriana Lecouvreur di Scribe e Legouvé è votata all’arte teatrale, a cui si dedica con passione, con studio ed abnegazione; priva dei vizi tradizionalmente attribuiti alle interpreti della scena – dissolutezza e superbia, frivolezza e vanità – ha un animo puro e autentico, è una donna sincera e generosa, dotata di coraggio e intelligente determinazione. La sua arte, eminentemente tragica, tende al vero, allontanandosi dalla declamazione e dalla recitazione accademica, alla ricerca di autenticità nell’espressione del sentimento. L’Adriana della *pièce* si muove all’interno di una società in cui il mondo dei comici e quello del potere aristocratico convivono entro un crudele gioco di specchi, finzioni ed ipocrisie – da cui pare essere lei sola esclusa – e che, di fatto, costituisce il nucleo di un unico universo borghese.

Se, sinteticamente, questi sono i dati che emergono dal testo a descrivere il personaggio della Lecouvreur, ad essi è opportuno aggiungere qualche considerazione storico-teatrale sull’attrice settecentesca.

Adriana Lecouvreur è una riformatrice dell’arte attorica mediante la sua stessa pratica artistica ed è considerata – già dai suoi contemporanei – innovativa, oltre che interprete di straordinaria intensità. Il suo stile è basato sulla semplicità, sulla *medietas*, sulla misura, sull’attenzione minuziosa alla parola, sull’espressione di raffinate sfumature vocali e passionali<sup>603</sup>, in opposizione all’enfasi generica e all’ampollosità della declamatoria recitazione accademica in auge. L’attrice stessa in una lettera al marchese de la Chalotais dell’11 marzo 1730 così definisce il suo stile recitativo:

---

<sup>603</sup> Cfr. Charles-Augustin Sainte Beuve, *Causeries du lundi*, cit., vol. I, p. 203.

Dite che vorreste che vi insegnassi l'arte della declamazione, di cui avete bisogno; avete dunque dimenticato che io non declamo affatto? La semplicità della mia recitazione ne costituisce l'unico e piccolo merito [...]. È necessario in primo luogo tanto spirito quanto voi ne avete e poi lasciar agire la bella natura. Volerla forzare è come perderla. Grazia, nobiltà e semplicità nell'espressione, e metter forza solo nel ragionamento e nei contenuti<sup>604</sup>.

Tra i più accesi sostenitori dell'attrice, oltre al già citato Voltaire, si ricorda Luigi Riccoboni: nel trattato *Dell'arte rappresentativa*, all'interno di una generale condanna del teatro francese del tempo, l'autore "salva" ed elogia la Lecouvreur, riconoscendone il ruolo riformatore:

La leggiadra Couvreur sola non trotta  
per quella strada dove i suoi compagni  
van di galoppo tutti quanti in frotta.  
Se avviene ch'ella pianga o che si lagni  
senza quegli urli spaventosi loro  
ti muove sì che in pianger l'accompagni.  
E piacemi in sentire che a coloro  
che il declamare adorano pur piace  
e con gli altri in lodarla fanno coro<sup>605</sup>.

Adriana Lecouvreur si distingue rispetto alla vecchia scuola anche per altri elementi: l'attenzione prestata al costume di scena, talvolta di ispirazione storica, e quella rivolta alle parole del poeta. Innovativo è stato proprio il suo impegno a tradurre in voce il pensiero del drammaturgo, «a mostrarne il fondo e anche talvolta a integrarlo»<sup>606</sup>; i suoi gesti erano misurati, «le sue attitudini erano più naturali» e «non avevano niente di ricercato, niente di automatico»<sup>607</sup>. L'immagine è quella di un'attrice che sapeva ascoltare e vivere il presente della scena immersa nella situazione. Per questi motivi Voltaire – come ricorda Mara Fazio citando le parole pronunciate nel 1730 alla Comédie-Française – così la definiva:

---

<sup>604</sup> Lettera di Adriana Lecouvreur al Marchese de la Chalotais, Parigi 11 marzo 1730 in Sandra Morganti (a cura di), *Un'attrice e il suo tempo. Lettere di Adriana Le Couvreur, 1720 - 1730*, cit., p. 141.

<sup>605</sup> Luigi Riccoboni, *Dell'arte rappresentativa*, Parigi, IRPMF, 2006, p. 73.

<sup>606</sup> Mara Fazio, *Voltaire. Le lettere agli attori*, in «Acting Archive Review», II, 3, maggio 2012, pp. 5-39, cit. a p. 8.

<sup>607</sup> *Ibidem*.

Attrice inimitabile che aveva quasi inventato l'arte di parlare al cuore, e di mettere del sentimento e della verità dove fino allora non si metteva che pompa e declamazione<sup>608</sup>.

Attrice nuova, interprete del sentimento in un'arte tesa alla rappresentazione autentica delle passioni, Adriana Lecouvreur è maestra nell'impersonare le sfumature e rendere le sottigliezze dell'animo umano, attrice pioniera nell'uso di un costume di scena significativa, artista innalzata al rango di donna dotata di riconoscimento sociale.

Una personalità teatrale così ricca e complessa, al centro di un testo sapientemente costruito, ci induce a riflettere e indagare sulla possibilità che per la Ristori interpretare questo personaggio possa aver assunto significati assai più profondi e complessi rispetto al generale fascino che questa figura e questa drammaturgia esercitarono intorno alla metà dell'Ottocento.

## 4.2. 1852 - 1868. Adelaide Ristori in *Adriana Lecouvreur*

È l'inizio degli anni Cinquanta quando Adelaide Ristori si avvicina ad *Adriana Lecouvreur*. Nel periodo che segue il debutto francese, la *pièce* si diffonde nel nostro paese garantendosi una duratura fortuna. La sua circolazione e il suo successo sono emblematici di una più generale tendenza culturale, una moda talvolta, che investe la penisola a partire dagli anni Trenta del XIX secolo: la conquista dei palcoscenici italiani ad opera della drammaturgia straniera e soprattutto francese, che così la Ristori ricorda:

Nei primi anni della mia carriera, tale era il trasporto che si aveva per le produzioni francesi, venute di gran moda a preferenza delle nostre, che se si voleva essere certi di far accorrere il pubblico affollato in teatro per più sere consecutive, bastava annunziare una commedia dello Scribe, o di Legouvé, Melesville, Dumas, ecc. ecc. Non già che le produzioni dei nostri ingegni nazionali non incontrassero il favore del pubblico, nè che poco ne apprezzassero il giusto valore; ma se accordavasi loro il merito letterario, quello della spontaneità della sceneggiatura, e quello della purezza della lingua, salvo poche eccezioni, non andava in visibilio che per un lavoro francese<sup>609</sup>.

---

<sup>608</sup> Discorso scritto da Voltaire e pronunciato il giorno della chiusura del teatro nel 1730, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française cit. in *ibidem*.

<sup>609</sup> RSA, p. 19.

In Italia, infatti, nel corso dell'Ottocento i repertori delle compagnie si caratterizzano sempre più per la massiccia presenza di testi stranieri: la drammaturgia nazionale è debole; i successi e le mode provenienti dall'estero (e in particolare da Parigi) influenzano le scelte dei capocomici desiderosi di soddisfare il pubblico e bisognosi di esiti commerciali positivi tali da garantire la sopravvivenza delle compagnie; inoltre «fino al 1862 – anno in cui entrò in vigore una convenzione con la Francia per la tutela dei diritti d'autore – i testi francesi erano a buon mercato»<sup>610</sup>. L'eco di alcuni nomi giunge nella penisola e per ragioni e finalità talvolta “gastronomiche”, talaltra culturali e artistiche, si diffonde sui palcoscenici italiani sino a conquistarli. Uno di questi nomi è certamente quello di Eugène Scribe, i cui testi vanno ad arricchire i repertori di numerosi attori e ad incrementare il mercato delle traduzioni. Interessante è, a tal proposito, la posizione di Costetti – attento osservatore del teatro del suo secolo – che non solo si scaglia contro certa drammaturgia d'oltralpe, giudicata «letteratura di paccottiglia [...] elaborata in un ufficio tra il burocratico e il commerciale»<sup>611</sup>, ma anche contro i letterati che si dedicano alla sua traduzione; giustifica solo gli attori, soprattutto se capocomici, che «videro subito in questa faccenda delle traduzioni dal francese una industria in cui nulla era da perdere [...] ma moltissimo da guadagnare»<sup>612</sup>. Si può dire, quindi, con Marzia Pieri, che è «un grosso affare [...] quello dello spettacolo, che stimola un mercato delle traduzioni sempre più frenetico e concorrenziale, dominato a pari merito dai francesi (Scribe *in primis*) e dal nuovo astro shakespeariano»<sup>613</sup>.

Eugène Scribe – insieme a Shakespeare, la preziosa “scoperta” dei Grandi Attori italiani ottocenteschi, il “campo di battaglia” di una vera e propria “partita culturale”<sup>614</sup> – è dunque autore assai tradotto e rappresentato anche in Italia. Importante è, inoltre, sottolineare che «spesso gli autori delle traduzioni più varie continuano a essere degli attori che sembrano passare in tipografia i loro copioni»<sup>615</sup>. Si tratta di copioni che gli artisti si portano di compagnia in compagnia, influenzando i repertori propri ed altrui e creando una circolazione

<sup>610</sup> Sandra Pietrini, *Fuori scena. Il Teatro dietro le quinte dell'Ottocento*, cit., p. 78.

<sup>611</sup> Giovanni Costetti, *Il teatro italiano nel 1800*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1901, p. 130.

<sup>612</sup> *Ivi*, pp. 129-131.

<sup>613</sup> Marzia Pieri, *Problemi e metodi di editoria teatrale* in Roberto Alonge e Guido Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, cit., vol. II, pp. 1073-1101, cit. a p. 1097.

<sup>614</sup> Interessanti ed evocative del mito di Shakespeare per i Grandi Attori, del suo significare utopia e sfida, sono le parole di Celso Salvini riferite all'illustre Tommaso: «Leggere Shakespeare, sì: era una gioia senza eguali. Ma avvicinarsi alle sue creature, toccarle con mano, pensare a plasmarle col proprio scalpello, gli pareva un'audacia e un rischio pieno di incognite. Prima di tutto, per una ragione di indole generale: se i tragici del Romanticismo, il Pellico, il Marengo, il Niccolini, e prima di loro perfino l'Alfieri, erano ormai di tutti, perché non c'era attore anche mediocre che si peritasse di recitarli, Shakespeare non era di nessuno. [...] C'era, poi, un motivo di indole pratica: i rari tentativi shakespeariani in Italia erano tutti falliti». Celso Salvini, *Tommaso Salvini nella storia del teatro italiano e nella vita del suo tempo*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1955, pp. 114-115.

<sup>615</sup> Marzia Pieri, *Problemi e metodi di editoria teatrale*, cit., pp. 1097-1098.

di opere e traduzioni assai complessa da ricostruire. La storia dei testi si pone così in relazione diretta e reciproca con quella degli spettacoli, fenomeno che caratterizza tutto il teatro italiano ottocentesco.

Per ciò che concerne le versioni italiane di *Adriana Lecouvreur* si dica per ora soltanto che le prime traduzioni a stampa che abbiamo potuto rinvenire e collocare con sicurezza sono del 1852<sup>616</sup>, il medesimo anno del probabile debutto della Ristori nella *pièce* e a poca distanza dalla prima parigina del 1849.

L'opera di Scribe e Legouvé comincia presto a circolare tra i comici della penisola, già a ridosso del debutto francese del 1849<sup>617</sup>. Nel 1851, inoltre, Rachel – protagonista dell'allestimento originale – è in *tournée* in Italia, dove recita anche *Adriana Lecouvreur*<sup>618</sup>.

---

<sup>616</sup> Ci si riferisce a Eugène Scribe ed Ernest Legouvé, *Adriana Lecouvreur. Dramma in cinque atti*, traduzione di G.V., Firenze, Libreria teatrale di Angiolo Romei, Tip. G. Lottini, 1852 e Eugène Scribe ed Ernest Legouvé, *Adriana Lecouvreur. Dramma in cinque atti*, Milano, Borroni e Scotti, 1852. Questa seconda edizione citata non riporta il nome del traduttore e si trova nel Florilegio Drammatico Borroni e Scotti, vol. II, anno VIII e vol. XII, anno III.

<sup>617</sup> La prima data a cui siamo risaliti è il maggio 1849 quando la compagnia diretta da Francesco Augusto Bon (con la figlia Laura come primattrice) rappresenta l'*Adriana Lecouvreur* al Teatro Carignano di Torino (si tratta della Drammatica Lombarda la cui direzione, proprio nel corso del 1849, passa da Bon a Morelli). Sempre al Teatro Carignano la Reale Sarda mette in scena il testo di Scribe e Legouvé nel giugno 1850 e successivamente nel gennaio e nel maggio 1852 (cfr. Gualandi Simona, Appendice A. *Annalistica degli spettacoli, Prosa – Arte varia* in Gualandi Simona, *Gestione del Teatro Carignano di Torino dal 1815 al 1861*, tesi di laurea, Università degli Studi di Torino, a.a. 1998-1999). Tra le prime rappresentazioni italiane dell'opera francese cui siamo risaliti vi sono dunque quelle della Compagnia Drammatica Lombarda che, nel 1849, porta in scena la *pièce* anche al Teatro Re di Milano (il 30 ottobre e il 25 novembre). Nel 1849, sino alla stagione 1850/1851, la primattrice è Fanny Sadowsky, poi sostituita da Giuseppina Zunetti-Aliprandi. La Drammatica Lombarda rappresenta la *pièce* anche nelle stagioni successive al 1849; essa è, infatti, nuovamente in scena a Milano al Teatro Re il 14 novembre 1850, il 5 gennaio 1851, il 7 febbraio 1851 e il 4 febbraio 1852; nella Quaresima del 1852 è al Teatro Concordi di Padova e nell'agosto 1854 al Teatro Nuovo di Padova. Un'altra significativa compagnia del tempo, nei medesimi anni, rappresenta *Adriana Lecouvreur* nella città veneta: si tratta della Compagnia Dondini con Clementina Cazzola nel ruolo della protagonista, al Teatro Concordi il 16 marzo 1854; la futura moglie di Tommaso Salvini interpreterà altre volte la *pièce*, sempre come primattrice dell'*ensemble* diretto da Cesare Dondini, come nel caso delle rappresentazioni del 1856 al Teatro Carignano e al teatro fiorentino di via del Cocomero (cfr. *Elenco della Drammatica Compagnia diretta e Condotta dall'Artista e Capo-Comico Cesare Dondini che agirà nell'I. e R. Teatro degli Illustrissimi Signori Accademici Infuocati posto nella Via del Cocomero*, collocazione 34-081, RL, BTB). Questi dati sono stati riportati senza alcun obiettivo di esaustività, quali esempi e conferme della presenza del testo francese nei repertori delle compagnie italiane a partire dagli anni Cinquanta dell'Ottocento. Per la guida al reperimento di alcune informazioni e per le notizie sulle date padovane (cfr. *Repertorio delle produzioni drammatiche rappresentate nei Teatri di Padova dal 1845 al 1906*, busta 310, Archivio Teatro Verdi, Archivio di Stato di Padova) si ringrazia Simona Brunetti. I dati relativi alle rappresentazioni della compagnia guidata da Morelli ci sono stati invece gentilmente forniti da Alessio Ramerino e desunti dalla sua tesi di dottorato (Alessio Ramerino, *Alamanno Morelli e la Drammatica Compagnia Lombarda*, tesi di dottorato, Università Cattolica del Sacro Cuore, a. a. 2006/2007). Infine la tesi di Simona Gualandi sul Teatro Carignano è stata consultata al Centro Studi del Teatro Stabile di Torino grazie ai suggerimenti del direttore, il dottor Pietro Crivellaro.

<sup>618</sup> Regli dà notizia delle rappresentazioni dell'attrice francese al Teatro Regio di Torino (cfr. *Ad vocem Rachel* in Francesco Regli, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari, ecc. ecc. che fioriscono in Italia dal 1800 al 1860*, Torino, Enrico Dalmazzo, 1860, pp. 427-431, cit. a p. 429); inoltre un articolo apparso su «Il Buon Gusto» il 5 dicembre 1852, in occasione dello spettacolo della compagnia Alberto Nota con Adelaide Ristori, fa sapere che il pubblico fiorentino «aveva udita la celebre artista francese Mademoiselle

Del 1852 è l'allestimento della compagnia Alberto Nota in cui è primattrice Adelaide Ristori. Quest'ultima, fino all'anno precedente, era stata nella Domeniconi-Coltellini dove avrebbe potuto aver già interpretato il testo<sup>619</sup>. Non abbiamo però fonti che supportino questa ipotesi, e dunque facciamo risalire al 1852 il "primo incontro" tra Adelaide Ristori e *Adriana Lecouvreur*, che entrerà poi a far parte stabilmente del repertorio della marchesa e della sua Compagnia Drammatica Italiana nel 1857.

Non molte sono le notizie ritrovate sull'iniziale momento di lavoro dell'attrice sul personaggio e sulle prime prove recitative<sup>620</sup>. Assai interessante è però la presenza, nell'archivio del Museo Biblioteca dell'Attore, di un copione manoscritto che risale proprio al 1852. I visti della censura consentono infatti di datare il documento, o almeno il suo primo utilizzo certo, al settembre di quell'anno. Si tratta della più antica testimonianza cronologicamente precisa del lavoro dell'attrice sul personaggio della *Lecouvreur*, confermata anche dai dati – di poco precedenti – di un borderò che certifica una rappresentazione del 6 luglio 1852 al Teatro Apollo di Venezia e dalle testimonianze di una replica fiorentina del dicembre del medesimo anno:

Nell'*Adriana Lecouvreur* ci sorprese, ci fanatizzò: non possiamo dire che queste parole: la Ristori sostenne divinamente la sua parte. In tal sera tutti cooperarono al buon esito: la *mise en scène* non poteva desiderarsi migliore, e superava anche quella, lo diciamo con viva soddisfazione, delle tanto decantate compagnie francesi<sup>621</sup>.

Si aggiunga anche che, dopo le date del '52 e prima del debutto del '57 con la Compagnia Drammatica Italiana, vi sono altre repliche dello spettacolo testimoniate da successivi visti della censura presenti sul copione manoscritto: trattandosi degli anni 1853 e 1854 si può dedurre – pur senza averne conferma – che la Ristori reciti la *pièce* anche con la

---

Rachel nell'*Adriana Lecouvreur*» (cfr. *La drammatica compagnia Alberto Nota al Teatro del Cocomero*, in «Il Buon Gusto», 5 dicembre 1852, vol. 1, FR, MBA).

<sup>619</sup> L'opera di Scribe e Legouvé è indicata come facente parte del repertorio della Domeniconi-Coltellini alla voce *Luigi Domeniconi* del *Dizionario Biografico degli Italiani* (cfr. Roberta Ascarelli, *ad vocem Luigi Domeniconi* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, 1991, vol. XL, p. 684). Non vi sono però indicazioni cronologiche che permettano di collocare con sicurezza la *pièce* nella storia della compagnia e, purtroppo, non sono state rinvenute altre informazioni che attestino tale presenza.

<sup>620</sup> A tal proposito, nei *Ricordi*, la Ristori racconta di un episodio – su cui torneremo – legato ad una rappresentazione dell'*Adriana* certamente precedente al 1855, che conferma l'esistenza di una prima fase di approccio e scontro con il personaggio. Cfr. RSA, p. 12.

<sup>621</sup> *La drammatica compagnia Alberto Nota al Teatro del Cocomero*, in «Il Buon Gusto», 12 dicembre 1852, vol. 1, FR, MBA.

Compagnia Reale Sarda, del cui repertorio il testo doveva fare parte<sup>622</sup>. Nelle sue memorie, Adelaide annovera numerose opere di Scribe fra i testi da lei interpretati negli anni Cinquanta: «alcune fra esse formava una parte attraente ed integrante del mio repertorio, ad esempio: *Adriana Lecouvreur*»<sup>623</sup>. Nel 1855, inoltre, durante il primo soggiorno parigino, l'attrice conosce i due illustri drammaturghi francesi: l'incontro, ricordato nelle memorie, è mediato proprio dalle battute di *Adriana Lecouvreur*, emblema del comune linguaggio del teatro, della medesima esperienza artistica<sup>624</sup>:

Dopo poche rappresentazioni da me date alla sala Ventadour, nelle quali ebbi la sorte di accattivarmi la simpatia del pubblico parigino, un giorno la mia cameriera venne ad annunziarmi che due signori desideravano farmi visita. Non aveva ancora terminato di desinare (gli artisti drammatici sono forzati a farlo di buon'ora), ma li feci entrare.

“Io sono M. Scribe” mi disse l'uno.

“Io sono M. Legouvé” soggiunse l'altro.

Chi non conosce in Italia questi due nomi? In quel tempo si davano presso di noi commedie dello Scribe a tutto pasto; alcune fra esse formava una parte attraente ed integrante del mio repertorio, ad esempio: *Adriana Lecouvreur*, *Luisa Lignarolles*, ecc., ecc. Per conseguenza, nel trovarmi innanzi a uomini di tanto ingegno, rimasi confusa, ma al tempo stesso lietissima. S'intavolò fra noi una gaia e vivace conversazione, nella quale passammo in rassegna tutte le loro produzioni da me recitate; e in seguito alle cortesi insistenze dei due visitatori, acconsentì a recitare loro qualche brano di *Adriana Lecouvreur*, che, naturalmente, ebbero l'amabilità di trovare di loro piena soddisfazione!<sup>625</sup>

Il *Registro del repertorio di Adelaide Ristori Capranica del Grillo e della Compagnia Drammatica Italiana*<sup>626</sup> riporta come data della prima rappresentazione di *Adriana Lecouvreur*, ad opera dell'*ensemble* guidato dalla marchesa, il 12 ottobre 1857. Il debutto ha luogo a Madrid.

---

<sup>622</sup> Lamberto Sanguinetti conferma la presenza dell'*Adriana Lecouvreur* nel repertorio della Reale Sarda, insieme ad un elevatissimo numero di opere di Scribe, considerato tra gli stranieri prediletti della compagnia: cfr. Lamberto Sanguinetti, *La compagnia Reale Sarda (1820-1850)*, cit., p. 145.

<sup>623</sup> RSA, p. 232.

<sup>624</sup> Anche Edoardo Boutet e Georges D'Heylli rammentano l'episodio: cfr. Edoardo Boutet, *Adelaide Ristori*, Roma, Tipografia Coop. Sociale, 1899, p. 8 e Georges D'Heylli, *Rachel et la Ristori*, Paris, Davy, 1902, p. 20.

<sup>625</sup> RSA, pp. 232-233.

<sup>626</sup> Il REP presenta alcune lacune ed errori verosimilmente dovuti alla disattenzione dei compilatori e alla molteplicità dei dati riportati. Esso quindi rappresenta un riferimento utile e certamente attendibile ma non esaustivo; per questo, per gli spettacoli da noi considerati, si è tentata un'integrazione dei dati presenti nel registro per completare maggiormente l'elenco delle rappresentazioni: cfr. *infra*, Appendice E. *Elenco delle rappresentazioni di "Adriana Lecouvreur" della Compagnia Drammatica Italiana*.

Da quel momento in poi lo spettacolo verrà replicato altre quarantuno volte stando al documento, a cui si aggiungono certamente due ulteriori repliche desunte dall'elenco dei borderò conservati nel Fondo Ristori. Il totale delle rappresentazioni della Compagnia Drammatica Italiana di cui siamo a conoscenza – compresa la prima – diviene così quarantaquattro; due di queste hanno avuto luogo senza la partecipazione della primattrice<sup>627</sup>.

Le piazze toccate sono sia italiane che straniere. Sette sono gli spettacoli in teatri della penisola: cinque nel 1858 (Venezia, Bologna, Parma, Firenze, Napoli) e due nel 1865 (Venezia e Pistoia). Per ciò che riguarda l'estero, *Adriana Lecouvreur* è in scena undici volte in Spagna (nel 1857, nella stagione 1859/1860 e nel 1862) e una volta in Portogallo (nel 1860); quattro sono le date londinesi del 1858, a cui segue una ripresa nel 1863; numerose sono le altre repliche in Europa, tra Austria, Germania, Polonia e Paesi Bassi, sino alla Russia (nel 1861 e nel 1862). Si segnala anche una data dell'*Adriana* nella lontana Costantinopoli, nel 1865, mentre nei due anni successivi si ha testimonianza di cinque date americane, tra Boston, New York e New Orleans.

Secondo il *Registro del repertorio*, il 22 aprile 1868 la Ristori interpreta *Adriana Lecouvreur* per l'ultima volta, a L'Avana, all'età di quarantasei anni. Troviamo però ancora una notizia posteriore a tale data che attesta la presenza della *pièce* nell'elenco di spettacoli previsto per le tappe sudamericane della *tournée* del 1869 e 1870. Nel programma del Teatro Lyrico Fluminense di Rio de Janeiro, datato 29 maggio 1869, oltre all'organico della compagnia dell'illustre ospite italiana, è anche riportata la lista dei titoli proposti e tra questi compare l'opera di Scribe e Legouvé<sup>628</sup>; il medesimo dato emerge da alcuni articoli che annunciano l'arrivo della compagnia a Buenos Aires<sup>629</sup>. Non si ha però poi notizia alcuna dell'effettiva andata in scena dello spettacolo, che potrebbe essere stato sostituito prima della partenza o nel corso della *tournée*.

L'ultima replica certa rimane quindi quella cubana del 22 aprile 1868. Questa data sancisce, nella carriera di Adelaide Ristori, la fine della storia dello spettacolo, che era iniziata nel 1852.

---

<sup>627</sup> Ci si riferisce al 7 maggio 1865 a Venezia al Teatro Gallo e al 6 giugno 1865 all'Arena Matteini di Pistoia: cfr. *infra*, Appendice E.

<sup>628</sup> Cfr. *Ristori*, programma del Teatro Lyrico Fluminense, Rio de Janeiro, 29 maggio 1869, vol. 33, FR, MBA.

<sup>629</sup> Cfr. *Noticias locales. La Compañía Ristori*, in «La República», 4 agosto 1869, vol. 33, FR, MBA; *Teatro Argentino. Ristori*, in «La Verdad», 7 agosto 1869, vol. 33, FR, MBA; *Teatro Argentino. Ristori*, in «Le Courier de la Plata», 7 agosto 1869, vol. 33, FR, MBA; *Teatros*, in «Intereses argentinos», 7 agosto 1869, vol. 33, FR, MBA.



### 4.3. L'Adriana di Adelaide. Copioni e libretti

Un significativo punto di partenza per l'analisi dello spettacolo è il presunto primo copione di *Adriana Lecouvreur* appartenuto ad Adelaide Ristori.

Numerosi sono i motivi di interesse insiti nel documento. Il copione del 1852 consente innanzitutto di risalire, nella storia del testo per lo spettacolo, ad un momento precedente il debutto con la Compagnia Drammatica Italiana, quando il metodo di lavoro di Adelaide sarà ormai consapevolmente elaborato e praticato ed all'attività attorale si unirà quella del capocomicato.

Se tale documento consente di partire da lontano nella comparazione tra le diverse e successive versioni drammaturgiche utilizzate dall'attrice<sup>630</sup>, è però necessario precisare sin da ora che questo confronto è interessante dal punto di vista strettamente testuale, ma non permette di tracciare l'evoluzione dell'interpretazione del personaggio dal principio, poiché sulle messinscene precedenti al 1857 non si hanno testimonianze significative, né documenti di altra natura che possano integrare le considerazioni derivate dal copione.

Per la storia del testo per lo spettacolo, gli ulteriori "punti di osservazione" sono i libretti a stampa del 1858, 1863 e 1866, anch'essi presenti nel Museo Biblioteca dell'Attore<sup>631</sup>. Questi ultimi – su cui pare utile qualche breve considerazione – rappresentano documenti assai preziosi poiché costituiscono una particolare tipologia di testimonianza: non sono infatti una versione a stampa dell'originale, né una semplice traduzione, bensì quella che possiamo definire un'impronta testuale dello spettacolo.

I libretti a stampa del repertorio ad uso e consumo degli spettatori nelle piazze internazionali, che a fianco dell'italiano riportano il testo nella lingua del pubblico, sono uno strumento di cui si serve l'"impresa Capranica-Ristori" da una parte per favorire la fruizione degli spettatori stranieri, dall'altra come ulteriore stratagemma pubblicitario e fonte di guadagno per la compagnia. Se consideriamo la loro prima finalità, i libretti possono essere utili per prepararsi preliminarmente alla visione dello spettacolo oppure essere una traccia da

---

<sup>630</sup> Nel Fondo Ristori esiste un altro copione manoscritto di *Adriana Lecouvreur* (Eugène Scribe ed Ernest Legouvé, *Adriana Lecouvreur*, cms, fasc. 140, FR, MBA). Il documento con numerosissimi segni ed interventi grafici, di leggibilità assai difficoltosa, non viene considerato poiché non è possibile risalire ad alcuna precisa datazione.

<sup>631</sup> Cfr. AL 1858: Eugène Scribe e Ernest Legouvé, *Adriana Lecouvreur. Drame in cinque atti*, traduzione italiana, Hamburgo, 1858; AL 1863: Eugène Scribe and Ernest Legouvé, *Adrienne Lecouvreur. A drama in five acts*, translated into Italian by M. Guilier and into English by Thomas Williams, London, W. J. Gollbourn, 1863; AL 1866: Eugène Scribe and Legouvé, *Adrienne Lecouvreur. A drama in five acts*, adapted expressly for Madame Ristori and her dramatic company, under the management of Jacob Grau, the Italian translation by M. Guilier, New York, Baker & Godwin, 1866.

seguire nel corso della rappresentazione<sup>632</sup>. Troviamo, ad esempio, conferma della funzione propedeutica dei libretti nei programmi di presentazione dell'arrivo della compagnia negli Stati Uniti, come in quello della Music Hall di New Haven del maggio 1869:

I libretti delle opere drammaturgiche in cui comparirà Madame Ristori, saranno presentati in una nuova elegante forma, per quanto riguarda l'assoluta e completa correttezza nell'originale e nella traduzione – nell'italiano e nell'inglese –, ma anche nella loro esatta corrispondenza con le parole dello spettacolo, come recitato da Madame Ristori e dalla sua compagnia. Questi libretti sono pronti in anticipo rispetto alla comparsa sulle scene della Ristori, e saranno disponibili in tempo per tutti i suoi sostenitori intenzionati ad acquisire familiarità con tutte le maggiori opere della produzione<sup>633</sup>.

Enrico Montazio, in viaggio con l'*ensemble* nella *tourné*e americana del 1867, fornisce invece una colorita “fotografia” del pubblico intento a seguire contemporaneamente lo spettacolo in corso sul palcoscenico e il testo sul libretto:

Ed una strana particolarità delle recite italiane, è stato il grande spaccio dei libretti delle produzioni colla traduzione inglese a fronte.

La vendita di essi formò un ramo ragguardevole di speculazione e non è raro che in ogni sera si vendessero per varie migliaia di franchi di libretti.

Siccome ogni spettatore segue l'azione della scena attentissimamente sul libretto, così succede che giunto a fine di pagina, ciascuno svolta simultaneamente il foglio.

Ora, a meno di averlo udito, è impossibile figurarsi il rumore che produce cotesto svolgimento fatto tutta ad un tempo, di quattro o cinque mila fogli.

È una specie del rumore prodotto da una cascata d'acqua. Esso dura un momento, ma se si prolungasse, equivarrebbe allo strepito infernale della cascata del Niagara<sup>634</sup>.

---

<sup>632</sup> Evidente l'influenza e l'acquisizione di una consuetudine propria del teatro musicale e diffusa per il melodramma già nell'Ottocento. Per un confronto sull'argomento si ringrazia Federico Gon.

<sup>633</sup> «The librettos, or books of the Plays in which Madame Ristori will appear, will be presented in a new elegant form, both as regards absolute correctness in the original, and the translation – of Italian and English – but in their exact correspondence with the words of the performance, as delivered by Madame Ristori and her Company. These books are ready in advance of Madame Ristori's appearance, and will be obtainable in time for all of her intending patrons to become familiar with each play prior to its production». *Farewell in America. Madame Adelaide Ristori. Great Tragedienne*, programma del Music Hall di New Haven, 1869, FR, MBA.

<sup>634</sup> Enrico Montazio, *La Ristori in America: impressioni, aneddoti, narrazioni di touriste*, cit., pp. 163-164.

Per la fedeltà alla rappresentazione – che, confermata anche dal comportamento degli spettatori descritto da Montazio, sembra lecito supporre sia effettiva almeno per le recite straniere – i libretti sono assai utili al nostro studio e possono essere considerati, di fatto, come veri e propri copioni a stampa o almeno come l'impronta e la formalizzazione del copione in uso<sup>635</sup>.

#### **4.3.1. Il copione-documento del 1852: l'impronta del tempo e un presagio**

Il copione interamente manoscritto del 1852<sup>636</sup> – presente nella raccolta del Fondo Ristori – pare essere appartenuto proprio all'attrice, il cui nome compare sul frontespizio. Il documento, di ottantacinque pagine manoscritte fronte e retro, si caratterizza per la presenza di numerosi segni: si tratta di correzioni e sostituzioni linguistiche, tagli, indicazioni relative ad elementi scenici, che possiamo far risalire a mani differenti. Nella prima pagina, oltre al nome di Adelaide, sono riportati i riferimenti alla versione a stampa; nelle ultime due, invece, si trovano alcuni visti della censura, indizi utili per il rinvenimento di notizie relative alle repliche dello spettacolo, ma soprattutto per comprendere quali cambiamenti nel testo siano da motivare con le richieste dei censori e dunque non da riferire ad eventuali scelte drammaturgiche autonome da parte di chi abbia effettivamente utilizzato il copione. A lei indirizzato ed appartenuto e da lei poi conservato, è assai verosimile che il copione sia stato utilizzato proprio dalla Ristori (pur senza escludere completamente la possibilità che se ne possa essere servito qualche altro componente della compagnia).

Ad agire sul copione, a segnarlo, sono stati differenti "autori": in primo luogo i revisori teatrali, che applicano le implacabili leggi della censura su ogni testo per la pubblica rappresentazione. Il loro impatto su questo documento è emblematicamente l'impronta del contesto politico-culturale del tempo di Adelaide Ristori. A tal proposito, l'attrice si scaglia, nelle sue memorie, contro l'istituzione censoria, considerandola segno di inciviltà e di tirannia

---

<sup>635</sup> Un'ulteriore prova dell'utilizzo dei libretti è il fatto che molti, tra i numerosi presenti nel Fondo Ristori, portano i segni di un uso effettivo da parte di un qualche componente della compagnia. Non è però il caso di quelli di *Adriana Lecouvreur*, che dunque interessano esclusivamente dal punto di vista drammaturgico.

<sup>636</sup> Per tutti i riferimenti a questo copione (AL cms 1852: Eugène Scribe ed Ernest Legouvé, *Adriana Lecouvreur*, cms, fasc. 140A, FR, MBA), si veda la trascrizione: Appendice D. *Trascrizione del copione manoscritto di "Adriana Lecouvreur": AL cms 1852*. Il numero di pagina segnalato nei casi di riferimento diretto al copione corrisponde a quello del documento, ovvero della sua trascrizione che riporta, rispettandola, la suddivisione in pagine dell'originale.

culturale, nonché uno dei motivi di impoverimento artistico e di decadenza del teatro italiano<sup>637</sup>:

Il decadimento del nostro teatro derivava anche in gran parte dal danno che cagionavano alle nostre produzioni la censura austriaca e pontificia.

I soggetti patriottici erano assolutamente inibiti; la morale era svisata, o compresa in modo fantastico. Riducevano le produzioni ad un ammasso di controsensi, quando pure non le rendevano completamente insulse, prive d'ogni interesse.

[...] In questo stato di cose, come il teatro italiano poteva prosperare, come promuovere, mantener vivi gli slanci del pubblico?<sup>638</sup>

Adelaide ricorda anche come, negli anni caldi delle lotte risorgimentali, fossero spesso proprio gli attori ad eludere la censura politica (eloquentemente definita «il mostro») direttamente dai palcoscenici, trovando modalità comunicative *extra* verbali o sfumature interpretative tali da comunicare i messaggi patriottici e libertari insiti in molta drammaturgia del tempo:

Quando pareva che il mostro avesse vinto, il comico sapeva, con sapiente arte, destare nell'animo del pubblico, con la parola più innocente, con l'atteggiamento più ingenuo, quei sentimenti che i governi di allora temevano più di ogni altra cosa: l'odio allo straniero, l'amore alla patria e alla libertà<sup>639</sup>.

La battaglia contro la censura assume, per gli attori del tempo, come narra la Ristori, anche una significativa valenza politica, di accettazione o di rivolta nei confronti di un potere non ancora nazionale, dunque considerato “illegittimo”:

L'arte non può vivere e prosperare ove non splenda la libertà ed i poveri nostri artisti erano obbligati ad una lotta continua con la censura, mutevole da Stato a Stato ma esigente ed ignorante dovunque. Alle sue pretese o essi s'inchinavano, divenendo così inconsci strumenti della tirannide straniera o paesana o vi si ribellavano con l'astuzia o con l'audacia<sup>640</sup>.

---

<sup>637</sup> Oltre a prendere una posizione chiara e contraria nei confronti della censura, la Ristori riporta anche alcuni peculiari esempi degli interventi cui andavano incontro i copioni che passavano dal controllo ecclesiastico: cfr. RSA, pp. 20-21.

<sup>638</sup> *Ivi*, pp. 19-21.

<sup>639</sup> AR ms, *Articolo di Adelaide Ristori sui teatri stabili*, cit., p. 3.

<sup>640</sup> *Ibidem*.

Per ciò che riguarda la pratica censoria «nel corso di tutto il XIX secolo [...] i singoli stati procedono autonomamente, emanando leggi e regolamenti, via via più severi o liberali» e «a essa non viene affidato il solo compito di vigilare sulla sfera politica, ma anche su quella religiosa e del buon costume»<sup>641</sup>. A questi ambiti fanno riferimento le correzioni riportate nel copione del '52 e che sostanzialmente sono di natura linguistica (ad eccezione delle richieste imposte dalla censura romana, che si analizzeranno a breve). Le “mani” dei censori che hanno agito sul copione sono molteplici; numerose, come sempre nel corso dell'Ottocento sono le richieste e le imposizioni provenienti dai severi uffici di revisione teatrale: la presenza della censura, spesso ottusa e oppressiva, è uno *status quo* per tutto il XIX secolo, un'entità con la quale si devono confrontare attori, autori, impresari e capocomici.

Non è stato possibile fornire una precisa attribuzione a tutti gli interventi rinvenuti, ma alcuni di essi sono identificabili con una certa sicurezza: le correzioni che possiamo far risalire a due uffici di revisione teatrale, quello di Bologna e quello di Roma, datati 20 settembre 1852 e 9 maggio 1853<sup>642</sup>. Tale riconoscimento è avvenuto grazie alla comparazione della grafia e dell'inchiostro fra i segni sul testo e quelli del visto relativo, oltre alla constatazione dell'evidente analogia tra le indicazioni date e le correzioni effettuate<sup>643</sup>.

Le ingerenze linguistiche di entrambi gli uffici di revisione (così come anche degli altri che non siamo in grado di distinguere fra loro) operano in tre direzioni: censura di natura politica, religiosa e morale. Per ciò che riguarda la censura politica ad essere eliminati sono i nomi propri e gli appellativi riconducibili a titoli nobiliari o cariche pubbliche, i riferimenti ironici alla nobiltà e al potere e i termini di respiro risorgimentale come “proclamazione popolare”, “straniero” e “libertà”, anche se in contesti privi di implicazioni politiche o con sfumature di significato differenti<sup>644</sup>. La censura religiosa è certamente la più presente e ad

---

<sup>641</sup> Alberto Bentoglio, *Un secolo di censura teatrale* in Roberto Alonge e Guido Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, cit., vol. II, pp. 1103-1122, cit. a p. 1103.

<sup>642</sup> Se si possono riconoscere gli interventi attuati e indicati dai censori di Bologna e Roma relativi ai visti che portano le date indicate, sul copione si nota, per entrambi gli uffici, la presenza di un altro visto temporalmente vicino (Bologna 20 settembre 1852 e 24 settembre 1852, Roma 9 e 10 maggio 1853). Essi potrebbero essere attribuibili a due distinte ma coordinate revisioni, come previsto dalla procedura dello Stato pontificio. Sia Bologna che Roma, infatti, negli anni Cinquanta, fanno parte dello Stato pontificio dove, come sottolinea Alberto Bentoglio, «la censura teatrale può essere considerata duplice: da un lato, infatti, essa è esercitata dall'autorità ecclesiastica; d'altro lato è demandata agli organi politici» (Alberto Bentoglio, *Un secolo di censura teatrale*, cit., p. 1115); due devono essere i censori, a cui poi se ne aggiunge un terzo che ha il potere definitivo di negare o accordare il visto per la rappresentazione. Purtroppo non è però possibile ricostruire, in nessuno dei due casi citati, la totalità delle attribuzioni ai differenti uffici né le tempistiche relative a tutta la pratica censoria.

<sup>643</sup> Per ciò che riguarda la descrizione della presenza dei diversi interventi e delle modalità di trascrizione, si rimanda alla prima nota dell'Appendice D.

<sup>644</sup> Si riportano, a titolo esemplificativo, i riferimenti agli interventi chiaramente riconducibili alle categorie citate. Per ciò che riguarda l'eliminazione di cariche politiche o titoli nobiliari: cfr. AL cms 1852, pp. 7, 15, 42, 60. Per i termini riferibili alla nobiltà e al potere in chiave ironica: cfr. *Ivi*, pp. 69, 78. Per i vocaboli “risorgimentali”: cfr. *ivi*, pp. 13, 16, 18.

essere segnalate sono tutte le parole o le perifrasi che direttamente o indirettamente si riferiscono – o, più spesso, potrebbero riferirsi se fossero collocate entro un contesto coerente – a Dio<sup>645</sup>, ai santi e alle gerarchie ecclesiastiche, al rito e alla liturgia<sup>646</sup>. A tal proposito, è interessante che sin dall’elenco dei personaggi l’Abate di Chazeuil sia definito solo il Signor Chazeuil<sup>647</sup>, eliminando radicalmente l’ambiguità del personaggio, appartenente al clero francese ma dedito alla galanteria e a meschine corruzioni morali; nella versione a stampa a cui il copione si rifà, questo cambiamento però non è stato apportato<sup>648</sup>, e non è, nel copione, frutto della revisione censoria bensì opera del copista come probabile conseguenza di una richiesta da parte della compagnia o forse semplicemente della consapevolezza che la censura non avrebbe permesso la qualifica ecclesiastica del personaggio. Se si osservano poi i libretti successivi della Compagnia Drammatica Italiana, stampati per rappresentazioni all’estero, si vede come questa variazione non compaia nell’elenco delle *dramatis personae*: ciò fa quindi presumere che nel caso del copione del 1852, per uno spettacolo che sarebbe andato in scena in Italia, si sia appunto trattato di una misura preventiva rispetto alla censura. Infine, la terza tipologia di intervento linguistico riguarda il cosiddetto buon costume<sup>649</sup>: ad essere eliminato è ciò che potrebbe essere considerato immorale, i riferimenti ai “cattivi sentimenti” e, soprattutto, le allusioni sessuali.

Da segnalare, infine, è un’azione correttiva differente e teatralmente più significativa rispetto alle precedenti: le prescrizioni della revisione romana sul tessuto narrativo, che si attuano mediante la richiesta della sostituzione del legame fra la Principessa e il Principe di Bouillon da coniugi a fratello e sorella e l’eliminazione del veneficio. Tali informazioni sono ricavate direttamente dal relativo visto della censura<sup>650</sup> e confermate dagli interventi sul copione.

La prima imposizione comporta, ovviamente, l’emergere di incongruenze a livello narrativo e la sostanziale e obbligata cancellazione di alcuni motivi. Scompare il tema dell’adulterio fra il Principe e la Principessa e dunque del matrimonio da intendersi quale

---

<sup>645</sup> Oltre al riferimento diretto a Dio mediante tutti i possibili appellativi e sinonimi, la censura elimina anche tutti gli aggettivi che, secondo tradizione, sono da riferirsi a Dio, come “immenso”: cfr. *ivi*, pp. 19, 29, 36, 56, 71, 73, 74, 43, 83.

<sup>646</sup> Si tratta, in questo caso, soprattutto di verbi e sostantivi che utilizzati in contesto affine potrebbero avere un significato religioso, come “adorare”, “visitare”, “consacrare”, “peccato”, “angelo”: cfr. *ivi*, pp. 7, 9, 11, 20, 21, 29, 33, 39, 43, 55, 56, 60, 65, 69, 72, 80, 81. Per il riferimento a santi e gerarchie ecclesiastiche: cfr. *ivi*, pp. 17, 37, 42.

<sup>647</sup> Cfr. *ivi*, p. 2

<sup>648</sup> Cfr. Eugène Scribe ed Ernest Legouvé, *Adriana Lecouvreur. Drama in cinque atti*, traduzione di G.V., Firenze, Libreria teatrale di Angiolo Romei, Tip. G. Lottini, 1852, p. 2.

<sup>649</sup> Cfr. AL cms 1852, pp. 3, 4, 5, 6, 12, 19, 20, 33, 36, 49, 50, 52, 74.

<sup>650</sup> Cfr. *ivi*, p. 85.

mero contratto sociale, basato sulla reciproca indipendenza sentimentale e sessuale e su un sottile e crudele gioco di possesso fondato esclusivamente sulle ricchezze e sui beni materiali; congiuntamente, assumono minor importanza anche l'esercizio di un certo galante libertinaggio tipico della società settecentesca, segno dell'epoca in cui la *pièce* è ambientata e fertile generatore di intrighi e allusive sottotrame; e, ancora, a venir meno è l'opposizione fra il legame di coppia basato sull'interesse o sul frivolo gioco di società e l'amore romantico, puro e profondo come quello della protagonista, che può addirittura condurre alla morte. Concretamente ritroviamo, fra i segni apportati, la modifica del ruolo della Principessa che si trasforma da moglie a sorella sin dall'elenco dei personaggi<sup>651</sup>; questo cambiamento sarà indicato lungo tutto il copione. Inoltre, nel primo atto, vengono cancellati tutti i riferimenti al matrimonio fra i due aristocratici e in particolare alla "immorale morale coniugale" della donna, che quest'ultima assai efficacemente illustra nella prima scena<sup>652</sup>. Negli atti successivi la *suspence* generata dagli intrighi amorosi perde di forza e le vicende incrociate delle quattro coppie al centro della *pièce* (Principe-Duclos, Principessa-Principe, Principessa-Maurizio, Maurizio-Adriana) si riducono sostanzialmente all'unico triangolo che unisce la Principessa, Maurizio ed Adriana, con un evidente impoverimento della trama.

Per ciò che riguarda l'eliminazione del veneficio, i cambiamenti conseguenti sono meno significativi dal punto di vista tematico e strutturale, poiché riguardano soltanto l'ultimo atto della *pièce* e dunque meno invasivi rispetto alla totalità del testo. Questo intervento censorio però comporta l'insorgere di una insensata genericità circa la morte della protagonista, che sopraggiunge così per ragioni oscure causate da una vendetta non meglio precisata<sup>653</sup> e paradossalmente "contenuta" in un mazzo di fiori. Non viene, infatti, eliminato, nel quinto atto, l'arrivo della cassetta al cui interno si trovano i fiori di Maurizio<sup>654</sup>, e che nel primo atto veniva descritta come il contenitore di una polvere mortifera<sup>655</sup>. Ad essere cancellata ovunque è invece la descrizione degli effetti fatali del veleno<sup>656</sup> e dunque – alla fine dell'opera – l'insorgere degli stessi sul corpo di Adriana. La protagonista sembra così morire per cause fisiche o psicologiche non specificate, che possono essere ricondotte alla sofferenza per amore. Questa giustificazione tutta interiore però non regge dinnanzi alla struttura e all'evolvere della scena finale, che prevede il ritorno dell'innamorato, lo svelamento della

---

<sup>651</sup> Cfr. *ivi*, p. 2.

<sup>652</sup> Cfr. *ivi*, p. 5.

<sup>653</sup> Cfr. *ivi*, p. 78, 84.

<sup>654</sup> Cfr. *ivi*, p. 78.

<sup>655</sup> Cfr. *ivi*, p. 8.

<sup>656</sup> Cfr. *ibidem*.

verità e la dichiarazione del suo amore all'attrice morente, e toglie quindi credibilità alle sofferenze della protagonista.

Entrambi gli interventi, che ci è parso interessante sottolineare, devono avere avuto conseguenze sulla recitazione degli attori: nel primo caso sulle dinamiche relazionali fra i personaggi e sul carattere della Principessa, nel secondo sulla scena della morte di Adriana. Purtroppo non si hanno testimonianze del come siano state risolte dagli interpreti le lacune, le incoerenze e le imposizioni nelle messinscene dei primi anni Cinquanta, ma sappiamo che – almeno nelle repliche all'estero tra gli anni Cinquanta e Sessanta – esse scompaiono, non vengono considerate né “tramandate”. Questi cambiamenti non si ritrovano, infatti, nei libretti a stampa della compagnia Ristori rivolti al pubblico straniero, che abbiamo osservato essere fedeli alla messinscena: essi dunque non sembrano avere alcuna valenza autorale e ovviamente non permangono come costanti drammaturgiche, nonostante abbiano certamente caratterizzato alcune repliche dello spettacolo.

Oltre agli interventi della censura, il manoscritto reca segni più significativi al fine dell'analisi delle scelte stilistiche e interpretative volte all'allestimento: la sottolineatura delle didascalie, gli interventi a matita e i simboli grafici dispersi tra le battute.

Alcuni fra i segni a matita sembrano riconducibili alla mano di Adelaide Ristori; altri, di differente grafia ma analogo contenuto, vanno chiaramente ad integrare i primi. Mediante un confronto calligrafico, basato purtroppo sui pochi elementi a disposizione presenti nel copione e comparabili con i manoscritti autografi, è ipotizzabile che alcuni di essi siano stati riportati direttamente dall'attrice<sup>657</sup>. Inoltre, osservando i copioni di altri spettacoli conservati nel Fondo Ristori, e quindi presumibilmente appartenuti alla marchesa, emerge una uguale modalità di intervento grafico: i segni utilizzati sono gli stessi e sembrano spesso avere la medesima valenza<sup>658</sup>. Certamente, se anche non fosse stata concretamente la mano della Ristori ad aver segnato questo manoscritto (come altri copioni), essi constano di indicazioni sceniche da considerare quali indizi di un'azione di formalizzazione, codificazione verbale e sintetica di alcuni aspetti riguardanti la messinscena riconducibili all'autorità dell'attrice capocomico.

---

<sup>657</sup> Vi è una oggettiva difficoltà nella comparazione calligrafica dovuta al fatto che la grafia della Ristori muta, in modo piuttosto significativo, con lo scorrere del tempo. Oltre a questo, è anche evidente come nella raccolta degli autografi vi sia l'opera di mani “altrui”, a cui l'attrice probabilmente dettava i testi o chiedeva di copiarli. Molto difficile è dunque decidere quale considerare come elemento primo e certo di paragone per un confronto, che risulta così assai problematico.

<sup>658</sup> Ciò accade anche considerando i copioni appartenuti ad altri attori del periodo, come Tommaso Salvini ed Ernesto Rossi.



Una prima tipologia di intervento riguarda i tagli del testo, ma si tratta di operazioni quantitativamente non molto consistenti. I pochi significativi si trovano nel primo atto, il momento dal ritmo meno serrato. Nella prima scena – laddove la censura aveva già imposto le numerose omissioni volte a “moralizzare”, mediante la rimozione, il matrimonio tra i principi di Bouillon – viene eliminata la parte centrale del dialogo fra la Principessa e Chazeuil, che descrive il marito della dama, uomo di scienza e libertino a imitazione dei potenti<sup>659</sup> e l’inizio della dichiarazione d’amore di Chazeuil<sup>660</sup>: si tratta, probabilmente, di tagli volti ad alleggerire il testo e abbreviare la scena iniziale a favore di un ritmo scenico più sostenuto. Altra soppressione da segnalare riguarda la scena seconda dell’atto primo quando ad essere eliminata è la doppia descrizione di Adriana come donna-sirena ed incantatrice di uomini e come regina fra i commedianti, più nobile e più autentica di qualunque dama del gran mondo destinata a vivere una vita di continua finzione<sup>661</sup>; pare che questo intervento vada in una doppia direzione: da una parte quella di epurare la figura della protagonista dei possibili tratti femminili legati alla superbia e alla seduzione, e dall’altra di mitigare l’immagine dichiarata di un’alta società ipocrita e frivola. Viene contemporaneamente meno l’espedito della lettura del messaggio inviato dalla Lecouvreur alla Principessa per accettare l’invito nel suo salotto: la missiva compare in scena ma ne viene omesso il contenuto, che riguarda ancora una volta il tema della finzione in società. Come i precedenti, anche questi tagli tendono a favorire una maggiore rapidità nello scorrere dell’azione e nel gioco delle entrate e delle uscite dei personaggi.

Gli interventi a matita più cospicui ed evidenti riguardano proprio la segnalazione delle entrate in scena e di alcune uscite: ad essere indicata è sempre la direzione e spesso la quinta da cui l’attore deve entrare in palcoscenico. Trattandosi di una *pièce* la cui struttura si basa sui movimenti dei personaggi, entro una girandola dal ritmo serrato, l’attenzione riservata proprio a questo aspetto pare indice dell’emergere dal copione di uno sguardo complessivo sull’allestimento: le indicazioni, infatti, non riguardano solo alcuni personaggi, bensì tutti i movimenti di entrata dell’*ensemble*, segno dell’attenzione rivolta allo spettacolo nella sua totalità.

A queste notazioni se ne accompagnano altre relative alla comparsa sul palcoscenico della cosiddetta attrezzatura. Spesso, infatti, a matita viene specificato quale oggetto di scena

---

<sup>659</sup> Cfr. AL cms 1852, pp. 4-5.

<sup>660</sup> Cfr. *ivi*, p. 7.

<sup>661</sup> Cfr. *ivi*, pp. 10-11.

deve fare il suo ingresso insieme al personaggio o andare ad integrare le istruzioni scenografiche già riportate dal testo<sup>662</sup>.

Oltre all'inserimento delle indicazioni sceniche, presumibilmente aggiunte nei differenti e successivi momenti di utilizzo del copione, da osservare sono le didascalie esplicite del testo: esse, infatti, sono quasi tutte sottolineate (o cerchiare) con inchiostro nero. Questa evidenziatura potrebbe essere opera del copista, ma anche di un successivo lettore attento alle indicazioni concrete presenti nella *pièce*. Inoltre alcune di esse – forse in un primo momento “dimenticate” – sono sottolineate in modo diverso (a matita, ad esempio); si può supporre si tratti di un'opera di “completamento” rispetto alle sviste di chi ha copiato il testo da parte di chi utilizza il copione, verosimilmente la Ristori. Il medesimo intervento si ritrova, inoltre, in una delle due parti levate di Adriana in italiano presenti nel Fondo Ristori, che – per comparazione testuale – ricalca pressoché completamente la versione del '52<sup>663</sup>. Questo confermerebbe, di fatto, quello che già è stato ipotizzato per gli interventi a matita: che si tratti di un'azione precisa avente un significato concreto legato all'allestimento e che ad intervenire sia stata Adelaide Ristori.

A sostegno della corrispondenza di tali interventi con la restituzione scenica, vi è anche la presenza di alcuni simboli grafici. La maggior parte è a matita, mentre altri sono a inchiostro nero ma chiaramente opera della stessa mano, ad indicare presumibilmente l'azione sul copione in momenti diversi. Il simbolo maggiormente ricorrente è una sorta di freccia (►)<sup>664</sup> che accompagna quasi tutte le indicazioni di entrata in scena, sia quelle suggerite dal testo sia quelle ulteriormente inserite a matita<sup>665</sup>; esso a volte compare anche in riferimento ad altri elementi concreti, in particolare ad alcuni rumori fuori scena<sup>666</sup>. A tal proposito, vi è però un secondo simbolo grafico da evidenziare (#) che è probabilmente legato specificatamente ai suoni e ai rumori che giungono da dietro le quinte: non sempre la connessione appare evidente ma esso, in due casi, è dichiaratamente accompagnato da due indicazioni di questa

---

<sup>662</sup> Essendo queste tre tipologie di informazioni spesso riportate insieme, le segnaliamo senza distinguere le une dalle altre: cfr. *ivi*, pp. 4, 13, 18, 20, 21, 23, 24, 25, 30, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 45, 46, 47, 48, 50, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 63, 65, 67, 68, 70, 75, 78, 79, 80, 83.

<sup>663</sup> Cfr. Eugène Scribe ed Ernest Legouvé, *Adriana Lecouvreur*, pl, fasc. 153, [1852], FR, MBA. Il manoscritto ha pochi segni (qualche cambiamento linguistico e la sottolineatura delle didascalie) e la parte della protagonista corrisponde a quella di AL cms 1852. Vi è una seconda parte levata di Adriana conservata nel Fondo Ristori: Eugène Scribe ed Ernest Legouvé, *Adriana Lecouvreur*, pl, fasc. 153, [1858], FR, MBA. Il manoscritto è senza segni e la parte della protagonista corrisponde a quella formalizzata a partire dal 1858. A queste se ne aggiunge una terza, senza segni, in lingua francese: Eugène Scribe ed Ernest Legouvé, *Adriana Lecouvreur*, pl [in francese], fasc. 153, FR, MBA.

<sup>664</sup> I segni grafici indicati sono quelli usati anche nella trascrizione del manoscritto.

<sup>665</sup> Come esempi di tali inserimenti: cfr. AL cms 1852, pp. 12, 13.

<sup>666</sup> Cfr. *ivi*, pp. 36, 82.

natura, ovvero dalle parole «suono»<sup>667</sup> e «aria»<sup>668</sup> (che pare il riferimento ad un'aria che separa l'atto terzo e l'atto quarto, ovvero collocata nel cambio scena); altrove lo ritroviamo esattamente in concomitanza di una didascalia sonora<sup>669</sup>.

Ad emergere anche dalla natura dei simboli grafici<sup>670</sup> è, ancora una volta, l'utilizzo del copione come strumento di un lavoro sullo spettacolo nella sua totalità, più che non sulla singola interpretazione. I simboli, così come le indicazioni inserite a matita, la probabile attenzione rivolta alle didascalie, le notazioni per i movimenti e gli oggetti di scena, sembrano infatti far parte di una complessiva partitura per l'allestimento.

Dati gli elementi sinora enumerati, è quindi possibile considerare questo copione – strumento di lavoro appartenuto all'attrice e conservato fra le sue carte – come il sintomo di un'indipendenza creativa della Ristori non concentrata esclusivamente sulla parte ma volta alla creazione dello spettacolo, presagio del futuro capocomicato e degli anni della piena affermazione artistica. I copioni di Adelaide, nella loro materica concretezza, sembrano infatti, sin da questo momento, essere soprattutto lo strumento di lavoro dell'allestitrice – capocomico, più che non dell'attrice-interpete.

---

<sup>667</sup> Cfr. *ivi*, p. 8.

<sup>668</sup> Cfr. *ivi*, p. 57.

<sup>669</sup> Cfr. *ivi*, pp. 36 (applausi), 44 (rumore di carrozza). Lo stesso simbolo con la medesima valenza si osserva anche nei copioni di altri due attori del tempo, Tommaso Salvini ed Ernesto Rossi. Nel copione a stampa di *Amleto* del 1882 appartenuto a Salvini e indicato come copione “per la scena” (William Shakespeare, *Hamlet. A tragedy in five acts*, the Italian version as performed by signor Salvini and his Italian company during the American tour, under the management of Mr. Maurice Grau, New York, George F. Nebitt & Co. Printers, 1873, cs, fasc. 53, Fondo Salvini, MBA), questo simbolo si ritrova, sin dall'apertura del primo atto, in concomitanza della presenza di suoni e musica, a fianco dell'indicazione manoscritta: «4 trombe. Alzarsi del sipario. Squilli» (*ivi*, p. 4; analogamente, cfr. *ivi*, pp. 42, 88). Esso, inoltre, compare nel caso di azioni ed effetti che arrivano da fuori scena o che hanno origine dietro le quinte: è il caso dell'annotazione «trabocchetto» (*ivi*, p. 20), dei movimenti di comparsa dello spettro (ad esempio, cfr. *ivi*, p. 71), dell'entrata in scena di certa attrezzatura insieme ai personaggi (cfr. *ivi*, pp. 70, 96, 116). Ad alcune di queste azioni potrebbero forse accompagnarsi dei suoni, anche se non indicati con precisione. Due sono i casi nel copione in cui vi è un chiaro riferimento ad un intervento musicale, «musica» e «musica funebre» (cfr. *ivi*, pp. 101, 106), ma solo il secondo presenta anche il simbolo. Quest'ultimo si ritrova spesso anche in un copione manoscritto – anch'esso scelto solo a titolo esemplificativo – di Ernesto Rossi del 1858, *Adele* (Ernesto Rossi, *Adele. Dramma in tre atti*, cms, fasc. 1286, Fondo Ernesto Rossi, MBA) ad indicare, ancora una volta, rumori e suoni: «l'orologio suona le 12» (*ivi*, p. 6); l'attore lo utilizza anche per evidenziare le entrate in scena dei personaggi nel primo e nel terzo atto e l'inizio di una scena nuova nel corso del primo atto. A far risaltare l'inizio e la scansione delle scene il medesimo simbolo è utilizzato anche in un copione a stampa appartenente al Fondo Ristori, e quindi probabilmente ad Adelaide, di *Le false confidenze* (Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, *Le false confidenze. Commedia in tre atti*, traduzione italiana, Milano, Placido Maria Visaj, 1833, cs, fasc. 102, FR, MBA). Per le indicazioni musicali il medesimo simbolo si ritrova nel caso del copione a stampa di *Béatrix ou La Madone de l'Art* denominato B1 1861 (Ernest Legouvé, *Béatrix ou La Madone de l'Art. Comédie en cinq actes en prose*, Paris, Michel Lévy Frères, 1861, cs, fasc. 93, FR, MBA). Da questi esempi si evince la presenza dei medesimi segni nei copioni degli attori ottocenteschi, utilizzati talvolta in situazioni analoghe, talora differenti, anche nel caso di copioni diversi presumibilmente appartenuti allo stesso attore. Si può affermare, quindi, che non vi fosse un'unica e codificata modalità di segnare il copione, uno stesso “alfabeto dei segni”, ma che questi ultimi – spesso ovvi e convenzionali – fossero gli stessi e venissero dai più utilizzati con significati talvolta diversi, talora analoghi, ma di fatto come semplici forme grafiche utili ad evidenziare e mettere in risalto quei momenti del testo a cui è riconducibile una qualche azione al livello dello spettacolo.

<sup>670</sup> Segnaliamo la presenza di un terzo simbolo (+) di cui però non siamo in grado di identificare il significato.

Se l'autonomia creativa del lavoro della Ristori sullo spettacolo sin dagli anni Cinquanta rimane ipotetica, si può però asserire che ella già praticasse compiutamente un'altra forma di indipendenza artistica: quella sul repertorio. I visti della censura rivelano che l'attrice si serve di questo copione tra il settembre 1852 e il novembre 1854<sup>671</sup>, ovvero nel periodo in cui, ufficialmente ritiratasi dalla scena, recita nella Compagnia Alberto Nota costituita dal marito Giuliano e successivamente in quello del ritorno nella Reale Sarda, dal 1853. In entrambi i casi la Ristori non era soltanto la primattrice, ma era libera di esercitare, all'interno della compagnia, un potere contrattuale e artistico ben più rilevante rispetto alla consuetudine. Tutto quanto è finora emerso induce anche a ipotizzare che, sin da quel momento, Adelaide abbia scelto personalmente di interpretare *Adriana Lecouvreur* e inserire così l'opera di Scribe e Legouv e nel repertorio di cui far  parte per molti anni e in cui assumer  una significativa valenza metateatrale.

#### 4.3.2. Traduzioni italiane e traduttori per la marchesa

Secondo le ricerche bibliografiche, le prime versioni italiane rinvenute di *Adriana Lecouvreur* sono due e risalgono entrambe al 1852. Quella utilizzata da Adelaide Ristori   stampata a Firenze e il traduttore   indicato come G.V. Il copione manoscritto   chiaramente copia di questo testo a stampa, poich  riporta tutte le indicazioni della gi  avvenuta edizione<sup>672</sup>: la filiazione   dunque dal testo a stampa al copione (e non viceversa, come spesso accadeva). Ci  significa che quella traduzione, firmata G.V., circolava gi  prima delle rappresentazioni della Compagnia Alberto Nota. Si pu  anche ipotizzare che, come consuetudine, essa fosse stata tradotta per un'altra compagnia e poi stampata e riutilizzata; vista la prassi dell'epoca e date queste premesse,   possibile che il traduttore G.V. sia un professionista del teatro, forse un attore, abituato a "maneggiare" la drammaturgia. Dell'inizio del 1849   la prima notizia di un'*Adriana Lecouvreur* della Compagnia Drammatica Lombarda di Alamanno Morelli; in questi anni il caratterista della compagnia   Gaetano Vestri<sup>673</sup>, attore non estraneo alle traduzioni e agli adattamenti drammaturgici<sup>674</sup>. Certamente

---

<sup>671</sup> Per i visti, cfr. AL cms 1852, pp. 84-85.

<sup>672</sup> Cfr. *ivi*, p. 1.

<sup>673</sup> Gaetano Vestri fa parte dell'organico della Drammatica Lombarda tra il 1849 e il 1851, secondo le informazioni forniteci da Alessio Ramerino (cfr. Alessio Ramerino, *Alamanno Morelli e la Drammatica Compagnia Lombarda*, cit.).

egli è l'autore della traduzione che la Ristori utilizza nel 1857 per la prima di *Adriana Lecouvreur* con la Compagnia Drammatica Italiana, come è segnalato nel programma spagnolo di quell'anno<sup>675</sup>. Purtroppo non è stato rintracciato alcun copione o libretto del testo usato nel 1857 e quindi non è possibile compararlo direttamente con quello del 1852 per affermare con certezza che il G.V. traduttore della prima versione usata da Adelaide sia lo stesso Gaetano Vestri che sappiamo autore della versione del 1857. L'analogia delle iniziali del nome, insieme agli altri dati a sostegno dell'ipotesi che l'attore si fosse occupato negli anni immediatamente precedenti al 1852 della *pièce*, fanno propendere tuttavia per una risposta positiva.

Se, dunque, il copione manoscritto degli anni 1852-1854 riporta una traduzione di Gaetano Vestri, non commissionata dalla Ristori ma già esistente, e il repertorio del 1857 ci informa che la traduzione dell'*Adriana* è dell'attore, si può concludere che verosimilmente Adelaide utilizzi tra il 1852 e il 1857 il medesimo testo italiano (e forse anche lo stesso copione).

Teresa Viziano afferma che la stessa marchesa, in occasione del debutto del '57, lavori alla drammaturgia: in una lettera a Giuseppe Montanelli di quell'anno scrive infatti che l'imminente andata in scena della *Lecouvreur* l'aveva trattenuta «al tavolo per una settimana a tradurre accomodare copiare»<sup>676</sup>. Questa asserzione risulta assai interessante poiché testimonia il lavoro drammaturgico della Ristori sul copione della *pièce* e suggerisce che sia pratica usuale dell'attrice operare in prima persona sul materiale testuale da portare in scena: Adelaide non solo indirizza il lavoro dando indicazioni ad autori e traduttori<sup>677</sup> ma lo compie

---

<sup>674</sup> Jarro scrive nei suoi *Ricordi critici e umoristici*, a proposito del lavoro drammaturgico di Gaetano Vestri: «Nel 1850, primo fra gli attori italiani viventi, Alamanno Morelli recitava l'*Amleto*. L'aveva studiato per tre anni, facendone una riduzione sulla traduzione del conte Rusconi, insieme con Gaetano Vestri, attore di vivo e multiforme ingegno, uno dei figli del grande Luigi Vestri» (Jarro, *Sul palcoscenico e in platea. Ricordi critici e umoristici*, Firenze, Paggi, 1893, pp. 97-98). Inoltre nei florilegi drammatici del tempo, si ritrovano alcuni testi che portano la segnalazione di Gaetano Vestri come traduttore: cfr. William Shakespeare, *Amleto, principe di Danimarca. Tragedia in cinque atti*, ridotta per la scena italiana dall'artista comico Gaetano Vestri, Milano, Borroni e Scotti, 1852; Frédéric Duhomme, Elie Sauvage, *Il conte Giuliani ovvero il castello maledetto. Dramma spettacolo in quattro atti*, tradotto da Gaetano Vestri, Milano, Borroni e Scotti, 1846; Eugène Bourgeois, Émile Souvestre, *Stiffelius. Dramma in cinque atti e sei quadri*, tradotto dall'artista comico Gaetano Vestri, Milano, Borroni e Scotti, 1848.

<sup>675</sup> Cfr. *Repertorio della signora Adelaide Ristori*, Madrid, 1857, collocazione 24-045, RL, BTB.

<sup>676</sup> Lettera di Adelaide Ristori a Giuseppe Montanelli, Madrid 2 ottobre 1857 citata in Teresa Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una compagnia drammatica dell'Ottocento*, cit., p. 281.

<sup>677</sup> I casi più noti sono quelli di Paolo Giacometti, Francesco Dall'Ongaro e Giulio Carcano. Per il lavoro con Paolo Giacometti, cfr. *Il compositore e il librettista* in Roberto Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, cit., pp. 33-39; Eugenio Buonaccorsi, *Un drammaturgo in tournée: Paolo Giacometti a Parigi*, Modena, Mucchi, 1995; Eugenio Buonaccorsi, *Un parto testuale pilotato. La Maria Antonietta di Paolo Giacometti nella corrispondenza con Adelaide Ristori* in Eugenio Buonaccorsi, *L'arte della recita e la bottega. Indagini sul grande attore dell'Ottocento*, cit., pp. 141-306; i capitoli dedicati alle opere originali e alle

in prima persona. Conferma, anche questa, di un lavoro sul copione inteso nella sua complessità di testo per l'allestimento.

L'affermazione della Ristori nella lettera a Montanelli induce anche a pensare che l'attrice non fosse soddisfatta della traduzione e che quindi stesse lavorando al copione in modo tale da apportare cambiamenti volti a migliorarlo, sempre nell'ottica di un perfezionamento non fine a se stesso, bensì funzionale alla messinscena. Un mutamento è dunque in atto ed il libretto per lo spettacolo ad Amburgo del 1858, alla fine di quello stesso anno comico<sup>678</sup>, consta di una diversa e nuova traduzione, in cui il nome dell'autore non è però segnalato.

Di qualche mese dopo la data di quel libretto sono le repliche londinesi dello spettacolo, in occasione delle quali un recensore esprime un giudizio positivo sulla traduzione utilizzata dalla Ristori, per la fedeltà all'originale e lo stile appassionato:

La traduzione italiana ha seguito abbastanza fedelmente l'originale francese di Scribe e Legouvé. Una parte non importante del testo è stata omessa nella traduzione, e l'ardore e il fuoco della lingua italiana è stata ben adattata ai personaggi principali dell'opera<sup>679</sup>.

Di parere contrario è invece l'autore di un articolo, del dicembre 1858, sulla replica fiorentina dello spettacolo, che esprime un giudizio negativo sulla traduzione di *Adriana Lecouvreur* usata dalla Ristori:

Sarebbe anche da dirsi che rincrebbe a molti di sentire l'*Adriana Lecouvreur*, tradotta pessimamente. Noi non intendiamo di chiamare in colpa di ciò la signora Ristori; la quale si dà cura di scegliere sempre buoni scrittori che traducano per lei opere del teatro straniero. Speriamo che ella come tutti i capocomici italiani vorranno provvedere a questa cosa, che per noi è importante. Le persone di senno vedono volentieri rappresentati i buoni lavori stranieri, abbenchè l'abuso che si è fatto di ciò nel tempo decorso

---

traduzioni di Giacometti in Teresa Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una compagnia drammatica dell'Ottocento*, cit., pp. 162-188, 248-278, 326-331, 341-346, 365-370, 371-441, 456-460. Per la collaborazione con Dall'Ongaro: cfr. *ivi*, pp. 104-128, 312-322, 332-340. Per le traduzioni di Carcano: cfr. Antonella Valoroso, *Adelaide Ristori e la (ri)creazione scenica di (Lady) Macbeth*, cit., pp. 69-103; Teresa Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una compagnia drammatica dell'Ottocento*, cit., pp. 205-247.

<sup>678</sup> Il REP riporta la data dell'8 febbraio 1858. Cfr. Appendice E.

<sup>679</sup> «The Italian translation followed pretty closely the original French of M. Scribe and M. Legouvé. No important part of the play has been omitted in the translation, and the glow and fire of the Italian language is well adapted for the principal characters in the play». *St. James's Theatre*, in «The Morning Chronicle», 25 giugno 1858, vol. 10, FR, MBA.

abbia ora portato una reazione la quale si spinge fino all'esagerazione. Ma è necessario che sia lor data una veste schiettamente italiana<sup>680</sup>.

Negli anni successivi, tra i recensori, compariranno giudizi sia positivi sia negativi nei confronti dei testi italiani utilizzati, spesso però derivanti non tanto da un'effettiva considerazione del lavoro drammaturgico quanto da una più generale opinione sullo spettacolo e sulla recitazione degli attori<sup>681</sup>.

Se compariamo le versioni del 1852 e del 1858, notiamo la diversità delle due traduzioni. Quella firmata G.V. si caratterizza per uno stile decisamente più faticoso, poco variegato e monotono; non si evince una precisa attenzione al dato linguistico, ma non vi sono cambiamenti particolarmente consistenti rispetto al testo di partenza, che tuttavia non viene seguito totalmente alla lettera; i tagli presenti sembrano essere il frutto di un lavoro drammaturgico già pensato per la scena. La versione del libretto di Amburgo del 1858 invece è decisamente più agile e brillante, cerca di rispettare i toni differenti che i due autori utilizzano nell'originale caratterizzando così personaggi e situazioni; la traduzione è fedele e non vi sono significativi apporti né dal punto di vista strutturale né letterario. Anzi, pare che l'obiettivo sia proprio quello di tendere il più possibile all'aderenza al testo originario.

Dopo il libretto del 1858, le due successive testimonianze drammaturgiche rinvenute sono del 1863 e del 1866.

Il libretto del 1863 stampato a Londra porta il nome del traduttore sul frontespizio: il signor Guilier. La medesima informazione viene fornita dal libretto del 1866 per le date americane. Comparando il testo italiano del 1863 con quello del 1858 si evince la totale analogia fra le due versioni, constatazione che ci conduce a presumere che Guilier sia già il traduttore del 1858, autore di una versione verosimilmente commissionata e controllata dalla stessa Ristori, oppure che il suo nome compaia nel momento della definitiva formalizzazione di un testo prima rivisto ed elaborato dalla marchesa. Rispetto ai libretti del 1858 e del 1863, quello del 1866 si caratterizza per qualche piccolo taglio che non comporta però alcun cambiamento significativo a livello drammaturgico e non ne impone dal punto di vista scenico e interpretativo.

Guilier potrebbe dunque essere l'autore della traduzione italiana usata dal febbraio 1858 fino al 1866, e probabilmente anche oltre. Nessuna informazione circa l'identità di

---

<sup>680</sup> D., *Teatro del Cocomero. Di alcune produzioni rappresentate. Dalla compagnia diretta da Luigi Bellotti-Bon nell'Avvento*, in «Carlo Goldoni», 26 dicembre 1858, vol. 12, FR, MBA.

<sup>681</sup> Cfr. Ristori. *Return of the queen of tragedy and comedy. Adrienne Lecouvreur. A new part, a brilliant audience and another triumph*, in «New York Herald», 13 novembre 1866, vol. 24, FR, MBA; *St. James's Theatre*, in «The Morning Chronicle», 25 giugno 1858, cit.

Guilier è però emersa dalle nostre ricerche, nessun'altra traccia di questo nome compare nei documenti della marchesa, né in altre opere del periodo.

A partire da questi dati si può così sintetizzare un'ipotesi generale circa le traduzioni della *Lecouvreur* usate dalla Ristori. Dal 1852 al 1858 l'attrice si serve della versione italiana di Gaetano Vestri che però già dal 1857 inizia lei stessa ad aggiustare; dal 1858 fino al 1866 (e molto probabilmente sino all'ultima replica dello spettacolo due anni dopo) utilizza la medesima traduzione che per il 1863 e il 1866 è indicata come opera di Guilier.

Due dati ulteriori si inseriscono però in questa linea testuale generando alcuni interrogativi: la segnalazione nel programma del repertorio della Compagnia Drammatica Italiana del 1859 della traduzione di un anonimo<sup>682</sup> e in quello del 1864 della traduzione italiana di Giovan Maria Borghi<sup>683</sup>. Entrambi i programmi non ci informano circa il teatro in cui si sarebbero svolte le repliche, ma si tratta di piazze italiane. Borghi, attore della Compagnia Drammatica Italiana, al quale la Ristori sembra anche essere legata da affetto e stima professionale<sup>684</sup>, in questi stessi anni si dedica alla traduzione di un'altra opera francese firmata da Ernest Legouvé: *Béatrix ou La Madone de l'Art*<sup>685</sup>.

Per quanto riguarda il 1859 l'anonimo citato potrebbe ancora rappresentare un momento di passaggio: la traduzione del 1858 potrebbe forse essere frutto di un rimaneggiamento da parte della Ristori e di qualche collaboratore, successivamente formalizzata da Guilier. Se, poi, nel 1863 e nel 1866 sappiamo che Adelaide usa la traduzione di quest'ultimo, ma nel 1864 è segnalata quella di Borghi (che purtroppo non è stata rinvenuta) le ipotesi principali ci sembrano essere due: che Guilier sia uno pseudonimo dell'attore o che la capocomico scelga di utilizzare versioni del testo diverse a seconda che le repliche si svolgano in Italia o all'estero.

Indipendentemente dall'identità (vera o presunta) del traduttore, la storia del testo e delle sue traduzioni suggerisce un dato assai rilevante per la ricostruzione della pratica scenica della marchesa. Ciò che va sottolineato riguarda, infatti, la pressoché certa commissione (o, in parte, autonoma elaborazione) della versione italiana del '58 da parte della Ristori nel momento in cui l'*Adriana Lecouvreur* entra a far parte del repertorio della Compagnia Drammatica Italiana e il suo probabile intervento di direzione del lavoro drammaturgico, a

---

<sup>682</sup> Cfr. *Elenco del personale artistico della Compagnia Drammatica Italiana per l'anno 1859 e successivi. Repertorio della Signora Adelaide Ristori*, 1859, vol. 12, FR, MBA.

<sup>683</sup> Cfr. *Elenco del personale artistico della Compagnia Drammatica Italiana per l'anno 1864. Repertorio della Signora Ristori*, 1864, vol. 20, FR, MBA.

<sup>684</sup> In una lettera del giugno 1864 l'attrice, che scrive al collega in occasione del suo compleanno, lo definisce «giovantilismo per la vivacità del pensiero, per la freschezza della tua anima e l'effervescenza della tua immaginazione». Adelaide Ristori a Giovan Maria Borghi, Parigi 22 giugno 1864, RA, BTB.

<sup>685</sup> Cfr. *infra*, nota 6 del capitolo 5.



conferma che il testo è il materiale da cui sempre Adelaide parte per creare l'interpretazione dei suoi personaggi.

#### 4.4. Allo specchio: la Ristori nella parte della Lecouvreur

Non possono esservi due opinioni sul successo ottenuto dalla Ristori nell'*Adriana Lecouvreur*: ella fu naturale e vera sotto ogni rispetto. Il concetto dell'autore fu interpretato da lei magistralmente<sup>686</sup>.

Rifacendosi alla storicità della figura mediata attraverso il lavoro drammaturgico dei due autori ottocenteschi, Adelaide Ristori nella parte di Adriana Lecouvreur crea un personaggio complesso di donna e attrice, un carattere preciso quale base per la ricostruzione della sua vita psicologica sulla scena. I commenti degli spettatori del tempo, infatti, mettono in luce soprattutto il lavoro sulla rappresentazione, attimo per attimo, della vita interiore della creatura drammatica, l'autenticità emotiva sempre in relazione alle situazioni date dal testo.

Le recensioni considerate per l'analisi dell'interpretazione della marchesa si riferiscono alle rappresentazioni con la Compagnia Drammatica Italiana (1857-1868). I documenti giornalistici di maggiore interesse riguardano il debutto del 1857, le repliche immediatamente successive (ovvero collocabili nel biennio 1857-1859) e le date americane del 1866; si tratta di fonti relative a piazze straniere, dove lo spettacolo, dal punto di vista testuale, non risente delle norme censorie vigenti in Italia ed in cui i copioni utilizzati sembrano essere quelli già descritti e formalizzati, nel corso del tempo, attraverso versioni accomunate dalla fedeltà all'originale francese.

Gli aspetti basilari della costruzione del personaggio di Adriana – e mediante i quali si compone l'interpretazione della Ristori – sono sinteticamente due: il rispetto del testo nel tentativo di tradurre in voce e corpo la figura disegnata dagli autori, che coniuga realtà storica

---

<sup>686</sup> Articolo senza titolo in [«Il Trovatore»], [giugno 1858], Vol. 10, FR, MBA. L'articolo risale al giugno del 1858; potrebbe trattarsi di un ritaglio stampa da «Il Trovatore», per analogia con altri documenti provenienti dalla medesima testata, traduzioni di stralci o interi articoli comparsi sulla stampa straniera. In questo caso, infatti, vi è la traduzione di un frammento da un articolo del londinese «The Era». Comparando i testi l'originale è presente nella raccolta del Fondo Ristori. Cfr. *St. James's Theatre. Madame Ristori's performances*, [in «The Era»], 24 giugno 1858, vol. 10, FR, MBA.

e invenzione, e la creazione di un personaggio che evolve, in relazione agli eventi drammatici, nel corso dello spettacolo<sup>687</sup>.

I tratti caratteristici e i cambiamenti della protagonista sono chiaramente suggeriti dai drammaturghi, che nei vari atti focalizzano l'attenzione sui diversi aspetti della sua composita individualità; tali indicazioni vengono accolte e seguite dalla marchesa che disegna un personaggio ricostruibile ricorrendo a tre linee tematiche generali: la Lecouvreur e il teatro, la Lecouvreur e l'amore, la Lecouvreur e il dolore. L'Adriana di Adelaide è, sin dal suo primo apparire, un'attrice studiosa e diligente, determinata nell'esercizio del mestiere e devota all'arte, umile dinnanzi ai trionfi ed estranea alle adulazioni e alle ipocrisie, brillante e indipendente rispetto alla società malata di potere che la circonda; è, poi, una donna innamorata, tenera nei confronti dell'amato, autentica nell'espressione dei propri sentimenti, fiduciosa e generosa, ma anche orgogliosa e sicura nel confronto con la rivale; raffinata e controllata nella rabbia e nella vendetta, nell'ultimo atto diviene vittima dello sconvolgimento della disperazione e del dolore, a cui si abbandona con dignità e commovente speranza. Tale descrizione riassume i tratti che tutti i commentatori del tempo enumerano quando tentano di catturare sulla pagina l'incarnazione dell'attrice italiana in questa parte<sup>688</sup>.

Nell'analisi dell'interpretazione della Ristori – come poi nella ricostruzione di alcuni momenti dello spettacolo – si è deciso di considerare in modo sincronico i commenti e gli sguardi degli spettatori, prescindendo dunque dalla delineazione di una precisa evoluzione cronologica, impossibile da descrivere nel suo insieme e nella sua complessità data la discontinuità delle fonti. La scelta è quella di procedere alla composizione dei frammenti, seppur nella consapevolezza dell'importanza del dato temporale, puntando ad una ricostruzione il più possibile composita del personaggio nella lunga arcata della sua vita scenica. Si ritiene, infatti, maggiormente interessante considerare l'intera storia dello spettacolo con la Compagnia Drammatica Italiana, entro la quale la Ristori pare definire e comporre un'unica e precisa interpretazione della parte di Adriana. Adelaide, nella costruzione scenica, è attrice che formalizza e cerca la perfezione nella ripetibilità dell'interpretazione. Questa tensione è confermata da un lavoro che punta alla definizione di replica in replica, e non alla variazione continua, senza dimenticare l'approfondimento e il tentativo di miglioramento della *performance* nella ripetizione; la Ristori ricerca la

---

<sup>687</sup> Cfr. Eduardo Velaz de Medrano, in «La España», 18 ottobre 1857, vol. 8, FR, MBA. Il ritaglio stampa è senza titolo.

<sup>688</sup> Cfr. Adelaide Ristori, in «La Liguria Artistica», 9 luglio 1858, vol. 11, FR, MBA; *St. James Theater. Madame Ristori*, in «The Examiner», 26 giugno 1858, vol. 10, FR, MBA; Manuel Niete y Maria, *Folletín. La Señora Ristori*, in «El Guía del Comercio», 4 settembre 1859, vol. 13, FR, MBA.

compiutezza di una formalizzazione del lavoro attorico, derivato da un preciso percorso e metodo di lavoro. Questo atteggiamento è supporto imprescindibile per un'arte non fine a se stessa, mera tecnica e abilità, ma che vuole essere, in ogni frammento come nella sua totalità, arte costruita, personale, ricca di implicazioni e significati da comunicare.

Tra le varie descrizioni di Adelaide nella parte di Adriana tratteggiate dai commentatori, ne riportiamo subito una alquanto efficace per la sua sintetica ricchezza. Pubblicata sul «New York Herald» nel 1866, essa fornisce particolari interessanti per l'analisi:

Le complesse passioni della parte sono più suggerite che dichiarate. Nessuna posa espressiva è esagerata; non c'è il minimo sforzo nella ricerca dell'effetto. Il suo amore è dolce come quello di una colomba, a cui lei stessa si paragona. La sua vendetta nei confronti della Principessa è magnificamente femminile. Non dimentica mai di essere una signora, nell'amore come nella gelosia. È al contempo grande attrice e donna dolce, devota. La sua dignità è finemente rappresentata come la sua umiltà. Quell'arte sublime che esprime interi universi mediante lo sguardo, un gesto, una torsione del capo, un'intonazione della voce, è peculiarmente sua. Ella ha recitato Adriana ieri sera come se fosse alla Comédie Française. L'intera rappresentazione è stata un attento, elaborato, artistico studio a partire dalla natura<sup>689</sup>.

La costruzione della parte è minuziosa, attenta, precisissima e ponderata sotto ogni punto di vista, sia tecnico e fisico, sia interiore e psicologico. Dal commento trapela, infatti, che lo studio – che sappiamo essere uno dei momenti fondamentali ed imprescindibili del metodo di lavoro della marchesa – presiede a quella che sarà la soluzione concreta e scenica del lavoro sulla parte e sottende al significato dell'interpretazione e alla portata comunicativa dello spettacolo, già di per sé insita nell'inclusione del personaggio nel repertorio dell'attrice.

Nella recensione americana, accanto allo studio come momento di elaborazione, è la natura ad essere indicata quale fonte di ispirazione per la rappresentazione, che tende alla

---

<sup>689</sup> «The complex passions of the part are suggested rather than declared. No point is exaggerated; there is not the slightest straining after effect. Her love is as gentle as that of the dove, to which she compares herself. Her revenge upon the Princess is exquisitely feminine. She never forgets that she is a lady, either in her love or her jealousy. She is at once the great actress and the tender, devoted woman. Her dignity is as delicately represented as her humility. That high art which expresses volumes by a look, a gesture, a turn of the head, an intonation of the voice, is peculiarly hers. She acted Adrienne last evening as if she were at Comédie Française. The whole performance was a careful, elaborate, artistic study from nature». *Ristori. Return of the queen of tragedy and comedy. Adrienne Lecouvreur. A new part, a brilliant audience and another triumph*, in «New York Herald», 13 novembre 1866, cit.

traduzione scenica di una parabola emotiva verosimile. Quest'ultima ha necessariamente origine dal legame inestricabile tra passione e motivazione: come di consueto le passioni in scena sono in ogni momento motivate dalla Ristori mediante la comprensione delle ragioni interiori delle azioni compiute dal personaggio, nel loro susseguirsi e mutarsi l'una nell'altra, coerentemente alle situazioni rappresentate. Tale relazione, intrinseca e necessaria, emerge chiaramente nel caso di Adriana Lecouvreur, per la cui descrizione i recensori, non a caso, si riferiscono alla chiarezza del legame consequenziale tra lo stato del personaggio, le sue azioni e gli eventi drammatici in corso. La vita scenica di Adriana è così rappresentazione che vuole essere mimesi di una possibile e potenziale vita interiore. Ciò comporta la necessità, da parte dell'interprete, non solo di lavorare su di una presenza attorale che assolutizzi il presente dello spettacolo e lo viva dall'interno e all'interno, ma anche su una costruzione dell'eloquio e della gestualità verosimili in rapporto a tutte le circostanze date dal testo, siano esse esterne o interne alla protagonista. Si tratta di ricercare le sorgenti dell'agire del personaggio e di renderle vive:

La sua lettura è nuova ed è basata su una profonda riflessione sulle sorgenti dell'azione<sup>690</sup>.

Tutte queste emozioni, tutti questi momenti della vita, a cui nell'opera si va oltre, sono state messe "in rilievo" dall'attrice. E cosa potrebbe essere più toccante, più potente, più triste dell'interpretazione della parte data dalla Ristori?<sup>691</sup>

L'attenzione della marchesa è tutta rivolta alla costruzione della creatura drammatica e soprattutto al suo sviluppo, che l'attrice segnala al pubblico con cambiamenti evidentemente marcati dal punto di vista delle modalità recitative, concentrandosi di volta in volta sui diversi aspetti da mettere in evidenza. Leggendo attentamente la recensione americana, emerge un particolare intrigante: Adelaide non solo mette in evidenza, bensì «*en relief*». E, per dire questo, l'autore dell'articolo si serve di un termine specialistico, scultoreo: l'attrice assume le fattezze di un bassorilievo, evocando così l'immagine di un'esplosione emotiva, una tensione verso il pubblico, che ha però origine e solide radici nell'eleganza di una forma costruita ad

---

<sup>690</sup> «Her reading is a new one based upon a deep reflection upon the spring of its action». *St. James's*, 25 giugno 1858, vol. 10, FR, MBA. Il ritaglio stampa non fornisce indicazione della testata di provenienza.

<sup>691</sup> «All these emotions, all these phases of life, outlived in the play, are to be wrought *en relief* by the player. And could aught be more touching, more powerful, more sad than Ristori's rendering of the part?». *Ristori. Second Presentation of Adrienne Lecouvreur*, in «New York Herald», 15 novembre 1866, vol. 24, FR, MBA.

arte sul palcoscenico. Si tratta di una suggestione che rimanda agli elementi fondanti dell'arte della Ristori, alle apparenti contraddizioni della sua prassi artistica: espressività emotiva e raffinatezza formale, costruzione minuziosa ed intensità passionale, misura e potenza.

Il personaggio di Adriana Lecouvreur viene composto dalla marchesa mediante tre fasi che ricalcano i tre motivi prima individuati<sup>692</sup>. Questa costruzione per macro-frammenti – di cui si dirà in dettaglio nel paragrafo successivo – implica la ricezione chiara dei distinti tratti che compongono la fisionomia della protagonista e che lo spettatore si trova autonomamente ad accostare per avere l'immagine d'insieme.

Contemporaneamente, però, tale peculiare lavoro sul personaggio – per fasi e motivi marcati nella loro differenza e specificità – sembra determinare l'impressione di una certa disomogeneità nella *performance* attorica. La sensazione potrebbe dipendere anche da un altro motivo a questo connesso e legato all'impiego dell'energia in scena, che assume un andamento poco lineare per poi intensificarsi nell'ultimo atto dello spettacolo<sup>693</sup>. Il momento della morte di Adriana vuole essere chiaramente il culmine dell'interpretazione dell'attrice, che lì impiega e concentra tutte le sue forze espressive e la sua intensità emotiva. La disomogeneità di cui qualche recensore parla può dunque essere dovuta ad uno “squilibrio” – esistente peraltro anche a livello drammaturgico – tra i primi quattro atti e l'ultimo.

A conferma di questa tesi, ma anche a fornire un'ulteriore spiegazione del tipo di costruzione della parte a cui lavora la Ristori in questo caso, potrebbero essere altre ragioni derivanti dal testo. Gli autori si divertono a sorprendere con evidenti e vivaci cambi di tono e colore che non supportano efficacemente, su tutta l'arcata dello spettacolo, la consueta ricerca di Adelaide di uniformità e fluidità nei passaggi psicologici. L'originale francese gioca con numerosi effetti teatrali – talvolta esteriori, spesso astuti e ben calibrati, atti a colpire lo spettatore, a suscitare “violentemente” la risata o la commozione – che la marchesa cerca di eludere, di non assecondare, aumentando il rischio di disomogeneità e monotonia. Questo aggiramento dell'“ostacolo” da parte dell'attrice, gestito coerentemente con la sua usuale prassi scenica, è considerato da alcuni un elemento di novità rispetto alla tradizione interpretativa del personaggio. È il caso, ad esempio, del recensore del londinese «The Examiner» del 1858:

In *Adriana Lecouvreur* non c'è il Fato, c'è lo sviluppo del personaggio [...].

In un'opera come *Adriana Lecouvreur* non c'è nulla da comprendere;

---

<sup>692</sup> Cfr. articolo senza titolo in «The Era», 27 giugno 1858, vol. 10, FR, MBA.

<sup>693</sup> Cfr. *St. James's Theatre*, in «The Morning Chronicle», 25 giugno 1858, cit.

l'autore desta e soddisfa menti intorpidite con una serie di effetti teatrali vistosi e banali, e fornisce al personaggio principale il maggior numero possibile di pose espressive e situazioni appariscenti. [...] Ma nonostante il suo genere, *Adriana* è un lavoro intelligente, e Madame Ristori ha un coraggio raro nel rifiutare punti che strapperebbero sicuramente l'applauso, quando è il cattivo gusto del drammaturgo che li ha inseriti per far accettare [il testo] all'attrice<sup>694</sup>.

Si evince così un'altra caratteristica significativa del lavoro di Adelaide sulla parte di Adriana: la marchesa non si lascia distrarre dalle facili tentazioni della *pièce bien faite* mantenendo la sua concentrazione attorica sullo sviluppo del personaggio, sulla sua costruzione composita e complessa, sulla sua valenza poetica.

Ci pare interessante evidenziare un aspetto sinora dato per scontato, ma assai peculiare di questo suo lavoro: a differenza di molte altre interpretazioni, qui la Ristori pone l'accento sugli aspetti più dolci, ingenuamente fiduciosi, teneri, del carattere della protagonista. L'attrice lavora dunque su una qualità femminile non abitualmente "praticata" nella sua maturità artistica, quando le eroine interpretate sono solitamente donne di natura assai differente, regali, maestose, potenti, ambigue: «La sua lettura della parte si cura di mettere in evidente rilievo la natura pura, amorevole di Adriana»<sup>695</sup>.

Tale caratteristica è anche determinata da un altro fattore, che richiede una sfumatura variegata del personaggio, dai colori delicati e vivaci: il genere della *pièce*, ovvero quello drammatico, o meglio comico-drammatico, se si considera la definizione di *comédie-drame* che si trova nell'originale francese e che però scompare nelle versioni italiane lasciando soltanto la denominazione di dramma. Il mutamento non è certo insignificante per ciò che concerne la ricezione e la diffusione della *pièce* nella penisola e la percezione della sua qualità da parte di lettori, spettatori e attori italiani. Nonostante questo, sembra verosimile che la traduzione di cui la Ristori si serve – quella che viene formalizzata a partire dal 1858 – cerchi di non tradire tale aspetto dell'originale. La commistione di genere, che effettivamente emerge nella mescolanza e alternanza di toni e "colori", non viene infatti dimenticata dalla primattrice che, se non esagera né sottolinea, pare si diverta a "giocare" con essa. Gli

---

<sup>694</sup> «In *Adrienne Lecouvreur* there is no Fate, and there is development of character [...]. In a play like *Adrienne Lecouvreur* there is nothing to interpret; the writer stimulates and satisfies dull wits with a series of broad and obvious stage effects, and provides his leading personage with the greatest possible number of showy points and situations. [...] But *Adrienne* is a clever work after its kind, and Madame Ristori has a rare courage in refusing points, however sure to fetch applause, when it is bad taste in the dramatist that has obtruded them for her acceptance». *St. James Theater. Madame Ristori*, in «The Examiner», 26 giugno 1858, cit.

<sup>695</sup> «Her reading of the part tends to bring out in strong relief Adrienne's disinterested, affectionate nature». *St. James's*, 25 giugno 1858, cit.

spettatori, infatti, testimoniano come Adelaide non solo si mostri entro una femminilità a lei non usuale, bensì tenga anche in grande considerazione gli aspetti comici del dramma, i tratti più leggeri e i ritmi più brillanti, tanto che alcuni – soprattutto per gli allestimenti del 1866 – sembrano preferire alla Ristori drammatica quella comica:

Fino ad ora non conoscevamo la Ristori e la sua compagnia che per tragedie di canone classico, più o meno rigorose: ma nella rappresentazione di *Adriana Lecouvreur* ci ha dato una brillante dimostrazione della sua particolare propensione per il dramma moderno<sup>696</sup>.

Benché in varie scene di *Elisabetta* la Ristori ci abbia mostrato quanto fosse ugualmente incomparabile nella commedia come nelle parti tragiche, tuttavia *Adriana Lecouvreur* può essere considerata il suo debutto nel genere comico<sup>697</sup>.

Interprete poliedrica e intelligente, Adelaide sa ben calibrare gli ingredienti della *pièce*, rivelando l'ampiezza delle sue possibilità e abilità recitative e mostrandosi, entro una medesima parte, in relazione "metamorfica" con il gioco di commistione letteraria che caratterizza il testo: «Dopo averla vista nella tragedia, nella commedia sembra un'altra persona»<sup>698</sup>. Anche se alcuni recensori non considerano l'*Adriana Lecouvreur* una delle migliori prove della Ristori<sup>699</sup>, riconoscono il manifestarsi della grandezza dell'attrice proprio in questa sua capacità a muoversi fra toni recitativi differenti, apprezzando soprattutto gli aspetti lievi e maliziosi con cui pare aver caratterizzato il personaggio nei passaggi più brillanti:

---

<sup>696</sup> «Hasta ahora no conocíamos á la señora Ristori y á su compañía mas que en la tragedia de formas clásicas, mas o menos severas: pero en la representacion de *Adriana Lecouvreur* nos ha dado una brillante muestra de su singular aptitud para el drama moderno». *Follethin. Teatro principal. La señora Ristori y su compañía. Adriana Lecouvreur – Francesca da Rimini*, in «El Comercio», 4 settembre 1859, vol. 13, FR, MBA.

<sup>697</sup> «Although in several scenes of *Elizabeth* Ristori showed us that she was equally unapproachable in comedy as in tragical rôles, yet *Adrienne Lecouvreur* may be considered her comedy début». *Ristori. Return of the queen of tragedy and comedy. Adrienne Lecouvreur. A new part, a brilliant audience and another triumph*, in «New York Herald», 13 novembre 1866, cit.

<sup>698</sup> «After seeing her in tragedy she seems like another person in comedy». *Ibidem*.

<sup>699</sup> «L'interpretazione della Ristori di *Adriana* ha confermato un'opinione già espressa, e ha aggiunto nuovi motivi per i quali lei dovrebbe rigorosamente attenersi entro la propria sfera drammatica. Come abbiamo già dichiarato, ci sono parti di *Adriana* che sono state eseguite straordinariamente bene [...], ma l'effetto dell'opera, nel suo complesso, non è stato quello che ci aspettavamo [...]» («Ristori's personation of *Adrienne* has but confirmed this opinion already expressed, and added new reasons why she should confine herself strictly to her own dramatic sphere. As we have already intimated, there were portions of *Adrienne* which were exceedingly well done [...], but the effect of the play, as the whole, was not what we had been led to expect [...]). *Drama*, in «The Albion», 17 novembre 1866, vol. 24, FR, MBA.

Come esempio di recitazione comica e tragica all'interno della stessa scena, è certamente senza rivali nel teatro moderno<sup>700</sup>.

La grande italiana ci lascerà alcune memorabili leggende di artistici trionfi e illustri modelli di arte scenica. Ma *Adriana Lecouvreur* non sarà uno di questi. La sua recitazione comica, comunque, è una rivelazione. Essa si compone di malizia e fuoco, e non si affievolisce mai ed infonde allo spettatore una sensazione di deliziosa rilassatezza e piacere<sup>701</sup>.

Altri, invece, al contrario, sottolineano la versatilità dell'interprete mediante l'apprezzamento degli elementi drammatici della *pièce*, differenti da quelli maggiormente praticati da un'attrice ormai dedita soprattutto alla tragedia:

Per un certo tratto di tempo rimanemmo alquanto dubbiosi se essa, nel dramma, valesse quanto nella tragedia; e questa perplessità durò fino al quarto atto, dove incominciò veramente ad innalzarsi a quell'altezza cui essa sola sa aggiungere, toccando poi, nel quinto atto, quella cima della perfezione che non lascia nè desiderio, nè speranza di meglio. Il delirio della giovane infelice, avvelenata per opera della rivale, venne dall'incomparabile Artista espresso con quella maestria che le è propria e con quell'arte sottile che sa somigliare il vero<sup>702</sup>.

*Adriana Lecouvreur* conferma dunque la Ristori anche attrice drammatica – consacrazione che ricorda quella di Rachel per questa parte e che preannuncia il lavoro sulla Béatrix di Legouvé – oltre a riaffermare le sue abilità di interprete della commedia, segno tangibile del compimento della sua poliedricità interpretativa, della perizia eccelsa nel mestiere, della sensibilità nella comprensione dell'opera del drammaturgo e nella sua traduzione scenica<sup>703</sup>.

---

<sup>700</sup> «As a specimen of both comic and tragic acting within the limits of the same piece, it is certainly without a rival on the modern stage». *Ibidem*.

<sup>701</sup> «The great Italian will leave us several memorable legends of artistic triumph and several illustrious models of stage art. But her *Adrienne Lecouvreur* will be not one of them. Her comedy, however, is a revelation. It is compounded of archness and of fire, and is never flags and it imparts to the spectator a sense of delicious ease and pleasure». *The drama. Ristori's Adrienne the actress*, in «New York Tribune», 13 novembre 1866, vol. 24, FR, MBA.

<sup>702</sup> *Appendice. Teatro Reale*, in «Gazzetta di Parma», 26 ottobre 1858, vol. 11, FR, MBA.

<sup>703</sup> Di questo parere sono le recensioni uscite in occasione delle date olandesi dello spettacolo nel 1860: cfr. articolo senza titolo in «Algemeen Handelsblad», 25 giugno 1860, vol. 16, FR, MBA; articolo senza titolo in «Amsterdamsche Courant», 23 giugno 1860, vol. 16, FR, MBA. Per il prezioso aiuto nella lettura degli originali si ringrazia Marco Prandoni.



L'amore di Adelaide per la commedia arriva da lontano, dalla giovinezza, ma si riconferma anche in età matura e all'interno di una storia artistica caratterizzata dalla scelta del genere tragico: il comico sembra rappresentare per lei il puro diletto del gioco attorico, un piacere talvolta concesso, il *divertissement* della Grande Attrice che può così dischiudere il variopinto ventaglio delle sue abilità:

Io prediligeva questo secondo atto, [di *Elisabetta Regina d'Inghilterra*] perchè mi porgeva l'opportunità di recitare un po' di commedia, genere che tanto mi piaceva. Anche più tardi era per me una festa, quando per qualche imprevista circostanza poteva recitare o la *Locandiera* di Goldoni o *I Gelosi Fortunati*<sup>704</sup>.

Se i momenti comici dell'*Adriana Lecouvreur* messa in scena ormai nell'età adulta rappresentano una forma di continuità con le esperienze giovanili, proprio l'interpretazione dell'appassionata e dolce attrice settecentesca da parte di una Ristori un po' appesantita dall'età e segnata dal tempo, alla fine degli anni Sessanta, suscita le critiche di alcuni recensori newyorchesi; l'italiana, a loro parere, risulta inadatta alla parte e la sua intensità attorica riesce a manifestarsi meglio nei personaggi a lei più consoni sia per indole, sia per maturità:

Madame Ristori con *Adriana* non potrebbe ottenere gli allori che ha guadagnato con *Elisabetta, Maria Stuarda, Fedra* [...]. La sua femminilità, per quanto indubbia, è un po' sovrabbondante, e decisamente troppo matura, per la parte<sup>705</sup>.

Il suo forte è la rappresentazione delle passioni più intense della natura femminile, la maestosità della virtù, i vizi e le meschinità della grandezza, la tirannia e chi da essa è oppresso, e rende tutto questo in maniera impareggiabile e con una fedeltà alla natura che è assolutamente meravigliosa. In queste cose ella è incomparabile; ma in scene come le prime di *Adriana*, che richiedono giovinezza e grande vivacità, si allontana dal suo livello d'esecuzione di altri momenti del personaggio. L'ultima scena di

---

<sup>704</sup> RSA, p. 188.

<sup>705</sup> «Madame Ristori can never win such bays, as *Adrienne*, as she has already won as *Elisabeth, Marie Stuart, Phaedre* [...]. Her womanhood, however undoubted, is something too large, and much too mature, for the role». Articolo senza titolo in «The New York Atlas», 17 novembre 1866, vol. 24, FR, MBA.

questa tragedia è stata, comunque, resa con una forza sorprendente e in modo molto emozionante<sup>706</sup>.

Rispetto alla consuetudine dei Grandi Attori ad interpretare personaggi troppo vecchi in relazione all'età anagrafica, interessante è una dichiarazione rilasciata dalla Ristori all'interno di un'intervista, nel 1884:

“Voi non avreste preferito qualche passo di *Francesca da Rimini...*”

“No!” interrompe vivamente Ristori “alla mia età, Francesca da Rimini! No, no, non mi renderei mai responsabile di una tale inverosimiglianza!”<sup>707</sup>

Nel caso di *Adriana se la Lecouvreur* era morta a trentotto anni, la marchesa la interpreta sino a quarantasei, per poi eliminarla dal repertorio dei suoi personaggi. Nonostante l'opinione espressa nell'intervista, ci sono altri casi nella sua carriera<sup>708</sup> in cui la distanza con l'età anagrafica della creatura drammatica si spinge ben al di là di quel verosimile che la Ristori chiama in causa quale criterio logico ed estetico a cui sempre obbedire. Ma la verosimiglianza che più interessa ad Adelaide è un'altra, ovvero quella degli stati del corpo scosso dalle passioni, della vita più autentica e misteriosa:

La Ristori è naturale e impetuosa, e ci commuove con il *pathos* dei suoi sfrenati sentimenti, o ci sgomenta con tutto l'impeto delle sue passioni<sup>709</sup>.

Pure dove la signora Ristori si trova sola a interpretare la passione nobile e degna che esalta l'animo di Adriana, la grande artista, fino alla fede più cieca, fino ai sacrifici più immensi, quando la vendetta della donna ferita nell'amor proprio e dell'amante che si crede ingannata, si traduce in salvar l'ingrato ed in piangerlo coll'accento della disperazione più vera siasi mai udito sulla scena e fuori di scena; si dimentica il teatro e i difetti della

---

<sup>706</sup> «Her forte is to portray the strongest passions of womanly nature, the majesty of virtue, the vices and meannesses of greatness, the tyrant and oppressed of tyranny, and these things she does unapproachably and with a fidelity of nature which is perfectly marvelous. In these things she is peerless; but in such scenes as the earlier ones of *Adrienne*, requiring youthfulness and great vivacity she is far from her own standard in other phases of character. The last scene of this tragedy was, however, rendered with startling force and thrilling effect». *Dramatic*, in «New York Dispatch», 18 novembre 1866, vol. 24, FR, MBA.

<sup>707</sup> «“Vous n'eussiez pas préféré quelque passage de cette *Françoise de Rimini...*”. “Non!” interrompit vivement Mme Ristori “à mon âge, Françoise de Rimini! Non, non, je ne commettrais point cette invraisemblance!”». *Chez Mme Ristori [...]*, in «Le Matin», 6 ottobre 1884, cit.

<sup>708</sup> Come il personaggio della giovanissima Mirra, interpretato dalla Ristori fino al 1870 quando l'attrice ha quarantotto anni.

<sup>709</sup> «Ristori is natural and impetuous, and moves us by the pathos of her unrestrained feelings, or terrifies us by the full sway of her passions». *St. James's*, 25 giugno 1858, cit.

produzione; non resta più che l'arte interpretata dal genio, uno di quei momenti vale un capolavoro<sup>710</sup>.

La ricerca della verosimiglianza nella rappresentazione delle passioni e dell'autenticità nella loro manifestazione sono determinate dalle tecniche di costruzione proprie del modo di lavorare della Ristori: l'interno del personaggio è espresso in tutta la sua forza emotiva e costruito mediante i segni esteriori che ad esso rimandano. E verosimiglianza, per l'attrice, dal punto di vista estetico e formale, significa misura e armonia, che emblematicamente si ritroveranno – come si vedrà – nei frammenti ricostruibili dello spettacolo.

Questa sfumatura del termine verosimiglianza, così significativa e ricca di implicazioni per l'arte di Adelaide Ristori, permette di riflettere su un interessante rispecchiamento fra l'interprete e il personaggio.

Adriana Lecouvreur era stata, come già abbiamo ricordato nell'introduzione alla *pièce*, un'attrice che aveva fatto di precisi principi estetici gli obiettivi e le forme della sua prassi artistica. Lei “diceva” la tragedia, non la cantava; costruiva la parte e, mediante la capacità di penetrare nel contenuto passionale del testo, sapeva entusiasmare e commuovere il pubblico: tutti questi elementi sono tematizzati – per quanto in modo non approfondito – da Scribe e Legouvé nella *pièce*, e vanno a comporre l'identità artistica del personaggio. Essi ricordano anche da vicino alcune delle componenti estetiche e poetiche peculiari della pratica scenica dell'attrice Ristori:

ATENAIDE: Sentirete la Lecouvreur. [...] La conoscete voi, signor Conte?

MAURIZIO: [...] Sì, un poco... al mio ultimo viaggio.

ATENAIDE: È una donna ammirabile! Ha rivoluzionato la tragedia: ella è semplice, naturale... parla insomma.

PRINCIPESSA: Bel merito!

ATENAIDE: (*a Maurizio*) Vi prevengo che la signora di Bouillon non divide il mio entusiasmo; ella è appassionata per la Duclos, la di cui enfatica declamazione non è che un canto perpetuo.

PRINCIPESSA: È la vera tragedia.

ABATE: Certo i poeti dicono “Canto... canto...”<sup>711</sup>

---

<sup>710</sup> *Rivista Teatrale. Adelaide Ristori. Adriana Lecouvreur*, in «L'Eco d'Italia», 14 novembre 1866, vol. 24, FR, MBA.

<sup>711</sup> AL 1858, p. 10. Poiché il centro del nostro interesse è l'interpretazione di *Adriana Lecouvreur* della Ristori, citiamo alcuni passaggi del testo direttamente dalle versioni italiane da lei utilizzate.

PRINCIPE: [...] (*Ad Adriana [che ha la parte in mano]*) Studiate dunque sempre? Ma cosa cercate ancora?  
ADRIANA: La verità<sup>712</sup>.

Il personaggio di Adriana Lecouvreur può essere così considerato una sorta di *alter ego* della marchesa nell'arte, un modo di autorappresentarsi. Se recuperiamo alcuni degli elementi già enumerati possiamo, infatti, individuare altri punti in comune, tali da arricchire questa idea: Adriana è attrice che studia, dedicata con abnegazione al suo mestiere a cui però è forse pronta a rinunciare per amore, per diventare la moglie dell'amato Maurizio:

MAURIZIO: [...] Non so quale avvenire mi attenda. Ignoro se io debba sul campo di battaglia guadagnare o perdere quella corona ducale che gli stati di Curlandia m'hanno decretato; ma vincitore, giuro dividere con te quel ducato che tu m'ajutasti a conquistare, di darti quel nome che tu m'ajutasti a immortalare.

ADRIANA: Tua moglie? Io...

MAURIZIO: Tu regina del cuore e degna di imperare su tutti<sup>713</sup>.

Una concezione dell'amore e del matrimonio che appartiene alla vita di Adelaide e alla sua esperienza biografica, ma che è anche parte fondamentale dell'immagine di donna e attrice che la Ristori aveva minuziosamente composto per sé, tentando una fusione nuova fra privato e teatro, vita e arte. La marchesa non può, dunque, che sentirsi nuovamente rappresentata nella figura di Adriana. E non pare un caso che, in modo ancora più diretto e trasparente, per quanto problematico e simbolico, a partire dal 1861 Adelaide reciti la parte di un'altra attrice, Béatrix, entro una drammaturgia di chiara ispirazione biografica, appositamente creata per lei proprio da Ernest Legouvé.

Vi è poi un ulteriore elemento che accomuna la Ristori e la Lecouvreur e che gli autori inseriscono nell'opera facendo riferimento, ancora una volta, alla realtà storica di Adriana: si tratta di un aspetto che, nuovamente, unisce l'arte alla società e che, non a caso, si ritrova anche in *Béatrix*. La Lecouvreur è infatti donna di teatro che frequenta il bel mondo e che vi si relaziona affermando con dignità la natura "diversa" della propria identità, un'appartenenza "di genere", ovvero quella di una donna che vive nel teatro dedicandosi all'arte attorica. Questa immagine è presente nell'opera francese, declinata nelle varie situazioni che vedono la protagonista in relazione (diretta o indiretta) con i personaggi

---

<sup>712</sup> *Ivi*, pp. 15-16

<sup>713</sup> *Ivi*, p. 53.

appartenenti al mondo aristocratico. Immediata è, nuovamente, la connessione con la vita della Ristori, artista della scena e marchesa, protagonista di analoghi episodi. Numerosissimi sono quindi gli aspetti che possono avvicinare Adelaide all'Adriana Lecouvreur della *pièce* e a quella della storia, entro un gioco di specchi che non appare casuale e che motiva l'interesse personale dell'attrice verso questo testo.

A rafforzare tale ipotesi e a confermarla sin dalle prime repliche dello spettacolo della Compagnia Drammatica Italiana, è la significativa recensione di un commentatore spagnolo. Il 18 ottobre 1857, Eduardo Velaz de Medrano su «La España», poco dopo il debutto di Adelaide Ristori nella parte di Adriana Lecouvreur, scrive:

Si vede l'attrice che non cerca di mascherare la sua condizione, come succede a tante del giorno d'oggi che vogliono nascondere quello che sono, e mettono un particolare impegno nel dimostrare che non c'entrano con il teatro. Ella si esprime con tutta la libertà e le maniere proprie della famiglia teatrale del secolo passato<sup>714</sup>.

Il recensore spagnolo riconosce quale tratto basilare del lavoro di Adelaide – derivante, per analogia e conseguenza, dall'opera di Scribe e Legouvé – la tensione alla rappresentazione di una donna che è innanzitutto un'attrice, collocata in un tempo storico ben preciso. La Ristori, a questo proposito, sembra procedere su una doppia via: da una parte questo personaggio femminile d'attrice le dà l'occasione per parlare dell'oggi e soprattutto per parlare del proprio essere artista, dall'altra però – coerentemente con il suo peculiare lavoro attoriale – vuole che sia garantita la sua specificità storica. Quest'ultima – come di consuetudine – viene demandata anche all'elemento costumistico che, secondo un recensore del «New York Tribune», è indice evidente della stretta relazione che la Ristori ricerca tra costume e personaggio<sup>715</sup>; gli abiti della protagonista (cinque secondo un commentatore olandese del 1860<sup>716</sup>), nelle testimonianze del tempo, vengono definiti di splendida fattura e di buon gusto<sup>717</sup>.

---

<sup>714</sup> «Se ve á la cómica que no trata de disimular su condicion, como sucede á tantas del día que quieren ocultar lo que son, y ponen particular empeño en aparentar que no pertenecen al teatro. Se espresa con toda la libertad y maneras propias de la familia teatral del siglo pasado». Eduardo Velaz de Medrano, in «La España», 18 ottobre 1857, cit.

<sup>715</sup> «In quest'opera, come già in passato, la Signora Ristori ha giustamente valorizzato e considerevolmente rispettato la relazione tra costume e personaggio» («Throughout this play [...], as heretofore, Mme. Ristori has rightly appreciated and consistently respected the relation between costume and character»). *The drama. Ristori's Adrienne the actress*, in «New York Tribune», 13 novembre 1866, cit.

<sup>716</sup> Cfr. articolo senza titolo in «Algemeen Handelsblad», 25 giugno 1860, cit.

<sup>717</sup> Cfr. *ibidem*; *The drama. Ristori's Adrienne the actress*, in «New York Tribune», 13 novembre 1866, cit.

Significativamente Eduardo Velaz de Medrano coglie ed evidenzia, accanto all'aderenza al testo, quella al carattere storico – ben definito, per quanto presunto – della *Lecouvreur*. Questo significa, per lo spettatore, trovarsi di fronte ad un'interpretazione che vuole essere precisa ricostruzione di un personaggio effettivamente vissuto, un personaggio storico a tutti gli effetti, la cui sensibilità e i cui modi di dire e agire sono segni chiari e riconoscibili di un tempo passato e di un preciso contesto culturale. L'Adriana della Ristori non è, infatti, un'Adriana ottocentesca, né ideale, né sentimentale<sup>718</sup>, bensì una donna collocata nel tempo in cui effettivamente visse e di cui conserva alcuni tratti tipici come la vivacità, l'ironia e l'arguzia. Secondo la testimonianza di un altro anonimo recensore spagnolo, «quella della signora Ristori è una giovane allegra, sincera, un poco scherzosa, dotata di grande intelligenza, una vera figlia del suo tempo»<sup>719</sup>. Eduardo Velaz de Medrano mette, inoltre, in luce un aspetto ancora più rilevante e ricco di implicazioni circa la definizione dell'identità più profonda del personaggio interpretato dalla Ristori. Adriana non è una dama, né una cortigiana, ma è una *comédienne*<sup>720</sup>. Uno scarto storico si pone così, implicitamente secondo il recensore, tra il tempo dell'opera e il presente: un tempo che rende ancora più attuale la figura di Adriana, collocata in un passato che in realtà ha già in sé le problematiche e la sensibilità dell'oggi vissuto da Adelaide.

La Ristori inserisce l'opera all'interno del suo repertorio di primattrice della Compagnia Drammatica Italiana quando è già una donna e un'artista matura, mantenendolo come presenza costante per circa dieci anni. Nel 1857 *Adriana Lecouvreur* ormai non è più una novità per il teatro italiano e per Adelaide non si tratta nemmeno di un vero e proprio debutto nella parte, già affrontata anni prima. La marchesa sembra dunque includere la *pièce* nel repertorio e il personaggio nella sua storia artistica per una scelta ben precisa: l'interesse ad un testo in cui centrale è la metateatralità e in cui ad essere presentata e valorizzata è una certa figura d'attrice e artista, coerente con quella che lei stessa sta costruendo – o forse, dovremmo dire, ha ormai costruito – su di sé. *Adriana Lecouvreur* è il frammento di una

---

<sup>718</sup> Cfr. Eduardo Velaz de Medrano, in «La España», 18 ottobre 1857, cit.

<sup>719</sup> «La de la señora Ristori es una jóven festiva, franca, un tanto burlona, dotada de una sensatez perfecta, una verdadera hija de su época». *Folletín. Teatro principal. La señora Ristori y su compañía. Adriana Lecouvreur – Francesca da Rimini*, in «El Comercio», 4 settembre 1859, cit.

<sup>720</sup> Cfr. Eduardo Velaz de Medrano, in «La España», 18 ottobre 1857, cit. L'autore afferma che Adriana Lecouvreur non può essere definita un'attrice, bensì una *comédienne* poiché nel Settecento esistevano solo comici, scegliendo così di definire secondo un criterio considerato storico l'identità professionale dell'eroina. La distinzione terminologica sembra, infatti, rifarsi ad una differenza esistente nella lingua spagnola tra i termini di attore e comico, che riprende quella già formulata in francese da Bernier de Maligny, che vuole indicare con il sostantivo di *comédien* colui che sa recitare tutte le parti, trasformandosi in ognuno dei personaggi interpretati e che costruisce mediante l'abilità nell'arte di rappresentare le passioni. Cfr. Sandra Pietrini, *L'arte dell'attore dal Romanticismo a Brecht*, cit., pp. 24, 90.

storia personale, ma anche di un'urgenza comunicativa che investe tutto il "fare" e il "dire" del teatro di Adelaide Ristori.

Un piccolo ma rilevante passaggio del testo – tagliato nella versione del 1852 ma significativamente ripristinato nelle successive – è la prima definizione di Adriana che giunge al pubblico e che anticipa la sua entrata in scena: quella di una regina fra i comici<sup>721</sup>. L'interpretazione della Ristori, all'insegna del contegno e della nobiltà dei sentimenti<sup>722</sup>, si appoggia a tale definizione nella rappresentazione sul palcoscenico dell'unione armoniosa delle identità di donna e attrice: unione possibile, eticamente valida, socialmente degna e culturalmente fertile.

L'"incontro" metaforico e teatrale di Adelaide e Adriana conduce oltre lo specchio, e attraverso il loro sguardo, all'affermazione di una rinnovata identità del teatro, che la Ristori sembra voler di continuo ricordare:

Adriana [...] non era un'attrice comune. Il suo ruolo era di rigenerare il teatro nel suo tempo, come ora l'artista italiana [ha] quello di elevare il livello del dramma moderno. Possedeva oltre al suo talento, un cuore nobile, tenero, e una pronta arguzia, che la innalzò ad un rango superiore a quello delle principesse della ribalta<sup>723</sup>.

Pare, in altri termini, che il palcoscenico sia il luogo deputato e scelto dalla Grande Attrice per dare forma e vita alla propria poetica, per esprimere una visione personale della propria arte, che trova corpo nell'interpretazione di personaggi tali da divenire manifesti di un'idea personale del teatro, composta di regalità culturale e dignità umana.

#### **4.4.1. Frammenti di un'attrice in scena**

Il senso generale dell'interpretazione della parte, le sue linee, i suoi contorni, i legami tra la concezione e la vita scenica, trovano luce e conferme solo se messe in relazione

---

<sup>721</sup> «PRINCIPE: Il signor di Bourbon, parlando ieri della Lecouvreur, disse che gli era sembrato di vedere una regina fra i comici». AL 1858, p. 7.

<sup>722</sup> Cfr. Ristori. *Return of the queen of tragedy and comedy. Adrienne Lecouvreur. A new part, a brilliant audience and another triumph*, in «New York Herald», 13 novembre 1866, cit.

<sup>723</sup> «Adrienne [...] was no common player. Hers was the finally accomplished task of regenerating the stage in her day, as it is now that of the Italian artist to elevate the standard of modern drama. Added to her talent, a gentle, loving heart, and ready wit raised their possessor to a rank above that held by most princesses of the footlights». Ristori. *Second Presentation of Adrienne Lecouvreur*, in «New York Herald», 15 novembre 1866, cit.

all'evento teatrale come atto vivo e presente, nell'utopico tentativo di poter vedere e toccare ciò che non può più essere. Non è possibile ricostruire né l'intero spettacolo né la complessiva interpretazione di Adelaide Ristori, momento per momento. Ciò che però si può evincere dalle testimonianze degli spettatori del tempo, dalle parole che hanno cristallizzato la loro percezione, sono i frammenti vivi di una rappresentazione e del lavoro dell'attrice sul personaggio: dettagli concreti, immagini catturate dalla platea, attimi di particolare intensità emotiva, gesti, inflessioni vocali, sguardi.

I documenti – come si è già messo in luce – permettono di identificare una suddivisione in fasi nel processo di delineazione del personaggio di Adriana Lecouvreur, da cui pare avere inizio la sua creazione. Un recensore londinese individua distintamente i tre stadi che la marchesa percorre e sottolinea:

Nel secondo atto ella si mostrò l'attrice poetica, ambiziosa de' suoi trionfi teatrali, contenta pacificamente del suo segreto amore; nel terzo e nel quarto essa non è più l'attrice ma un'amante passionata, in preda della gelosia, travagliata da crude angosce, generosa nel suo dolore; nel quinto ella è vinta e soggiogata per risorgere ad un lampo di felicità ch'è tosto spento dal soffio della morte<sup>724</sup>.

La prima fase presenta la duplice natura della protagonista quale attrice e donna innamorata: la Ristori evidenzia in modo assai efficace questi due aspetti – che caratterizzeranno l'intero percorso del personaggio – sin dalla sua prima entrata in scena, nel secondo atto dell'opera, mediante un gioco di sguardi, composto dall'alternarsi di negazioni e abbandoni. Gli occhi si affermano immediatamente, come di consueto nel lavoro dell'interprete italiana, quale strumento espressivo paradigmatico, atto a mettere in evidenza non solo lo stato emotivo del personaggio ma anche la dinamica relazionale che la lega alle altre figure drammatiche. La Lecouvreur, attrice di successo esclusivamente dedita all'arte, compare alla vista del pubblico concentrata sulla parte, non offre i suoi occhi agli adulatori né ai corrotti detrattori, ma soltanto al copione, allo strumento principe del mestiere e al mezzo per eccellenza per la realizzazione artistica:

Per illustrare quanto ammirevolmente questa concezione del personaggio sia stata compiutamente eseguita, si può segnalare la sua concentrazione nella sua prima entrata in scena con il personaggio che sta studiando la parte che

---

<sup>724</sup> Articolo senza titolo in [«Il Trovatore»], [giugno 1858], cit. che riporta un frammento da *St. James's Theatre. Madame Ristori's performances*, [in «The Era»], cit.



dovrà recitare. Lei non ha occhi né orecchie per la folla di adulatori che si accalca nel camerino<sup>725</sup>.

Gli occhi di Adriana di lì a poco mutano, si fanno più dolci, emozionati, e lo sguardo si apre, si solleva, soltanto nel momento in cui entra in scena l'amato Maurizio: lo sguardo della donna è rivelazione d'amore:

La vista del suo innamorato, tuttavia, sposta i suoi pensieri dall'ambizione all'amore, ed il tono di rimprovero quasi gioioso, lo sguardo tenero e gli occhi raggianti, hanno restituito in modo autentico la situazione<sup>726</sup>.

La seconda fase<sup>727</sup> è quella della rabbia, della disillusione, dell'orgoglio e della vendetta. *Climax* della temperatura emotiva del personaggio, essa ha inizio quando la Ristori-Adriana viene turbata dai primi sospetti e giunge sino al momento in cui raccoglie i cocci delle sue speranze distruggendo i petali del mazzetto di fiori – oggetto simbolo dell'amore ma anche della sofferenza da esso causato, pegno di felicità ed epifania di morte:

Il famoso passaggio avrebbe dovuto essere il *climax* in questa fase del personaggio; ma anche se le battute sono state pronunciate davvero magnificamente, le parole non sono state “scagliate” alla Principessa con quella terribile decisione con cui eravamo abituati a sentirle pronunciare da Mademoiselle Rachel<sup>728</sup>.

Questa seconda fase, la più cospicua dal punto di vista quantitativo e temporale, ha un andamento emotivamente ascensionale, all'interno del quale passaggi fondamentali sono

---

<sup>725</sup> «As illustrative of how admirably this idea of the character was carried out, her abstraction on her first entrance in the study of the part she has to play may be noticed. She has neither eyes nor ears for the busy crowd of flatterers that flock to the green room». *St. James's Theatre. Madame Ristori's performances*, [in «The Era»], 24 giugno 1858, cit.

<sup>726</sup> «The view of her lover, however, turns her thoughts from ambition to love, and the half joyous tone of reproach, the fond look and the beaming eye, truthfully rendered the situation». *Ibidem*.

<sup>727</sup> «Per rappresentare il modo in cui la seconda fase è stata congegnata, vanno citate l'espressione inquieta, l'aria seccata, e la violenta lacerazione dei fiori che le erano stati offerti quando per la prima volta aveva sentito parlare della supposta passione del suo innamorato per la sua rivale a teatro; e poi lei viene rassicurata da lui, e incontra la Principessa, e segue l'infiammato dialogo tra loro; l'intera recitazione segna l'insorgere del primo segno della “malattia” nel suo cuore» («As indicative of the manner in which the second phase is worked out, the troubled expression, the vexed air, and the angry tearing to pieces of the flowers that are presented to her when she first hears of her lover's supposed passion for her rival at the theatre, may be specially mentioned; and after she is reassured by him, and meets with the Princess, and the angry dialogue ensues between them, the whole acting marked the progress of the first blight in her heart»). *Ibidem*.

<sup>728</sup> «The well-known recitation should have been the climax to this phase of the character; but although the lines were very finely delivered, the words were not “flung” at the Princess with that terrible earnestness with which we have been accustomed to their being delivered by Madlle. Rachel». *Ibidem*.

costituiti dal primo dialogo con la Principessa – nell’atto terzo – e, soprattutto, dal secondo incontro tra le due donne che si conclude con la rivalsea dell’attrice mediante le parole di Fedra – alla fine dell’atto quarto. Questi scambi – il secondo in particolare, quando la guerra è ormai dichiarata – sono gestiti dalla Ristori, dal punto di vista dell’eloquio, con ritmo dilatato, dignità del dire e controllo su ogni battuta che viene rivolta all’antagonista non con nervosismo o impulsività – come accadeva nel caso di Rachel – bensì con pacata dignità e tagliente sarcasmo, soppesando le parole ad una ad una entro una sfida sottile e controllata. Anche il corpo dell’attrice sembra essere ovunque coerente alla qualità vocale, segno di una costruzione psicofisica completamente organica e significativa: la sua presenza scenica per il personaggio di Adriana è sempre composta, elegante, dignitosa.

La terza fase<sup>729</sup>, dai più considerata la meglio riuscita e la più interessante, corrisponde al sopraggiungere della morte.

Comparando i commenti degli spettatori relativi alle prime due fasi, le scene maggiormente significative risultano essere le medesime<sup>730</sup>. Innanzitutto ad essere menzionata è la scena in cui Adriana, nel primo atto, rivela a Michonet il suo amore per Maurizio, e poi quella del primo incontro con il giovane in cui vi è il felice inserimento drammaturgico della favola di Lafontaine, che, utilizzata come motivo per parlare velatamente d’amore, contribuisce a rafforzare l’immagine di un’Adriana che si serve dell’arte anche nella vita poiché in quest’ultima ricerca la bellezza e la verità dei sentimenti. Per ciò che riguarda l’atto terzo, alcuni spettatori ricordano il momento in cui la protagonista inizia a nutrire alcuni sospetti sull’amato: qui Adelaide lavora sul passaggio dalla tenerezza dell’amore e dalla serenità della fiducia all’insorgere di dubbi laceranti.

Gli atti terzo e quarto contengono alcune delle scene centrali dell’opera e meglio riuscite nell’interpretazione della Ristori, la quale, conscia della loro importanza drammaturgica e della potenzialità scenica, dedica loro particolare attenzione. Si tratta

---

<sup>729</sup> «Nella definizione della terza e ultima fase Madame Ristori ha ottenuto il suo massimo successo» («In her delineation of the third and last phase Madame Ristori achieved her greatest triumph»). *Ibidem*.

<sup>730</sup> «I passaggi in cui soprattutto brillò l’illustre artista [furono] la scena in cui racconta a Michonet il fortuito primo incontro con Maurizio di Sassonia, fino a quel momento per lei sconosciuto, la scena seguente in cui dimostra a Maurizio la tenerezza del suo amore e nella quale, dopo aver mirabilmente recitato una favola di Lafontaine, scherza con molta grazia sulla pessima ortografia francese del suo innamorato» («Los passages en que mas brilló la distinguida artista, [fueron] la escena en que refiere á Michonet la ocasion de su conocimiento con Mauricio de Sajonia, hasta entonces para ella desconocido; la siguiente en que manifiesta á este la ternura de su amor, y en que, después de recitar admirablemente una fabula de Lafontaine, se burla con tanto gracejo de la mala ortografia francesa de su amante»). *Folletín. Teatro principal. La señora Ristori y su compañía. Adriana Lecouvreur – Francesca da Rimini*, in «El Comercio», 4 settembre 1859, cit.

dell'incontro immerso nell'oscurità tra Adriana e la Principessa di Bouillon<sup>731</sup> e, soprattutto, della scena in cui l'attrice recita i versi di *Fedra*:

La recitazione di versi classici di *Fedra* avanti la Società che erasi radunata ad udirla, e a cui dipinge al vivo la propria condizione vennero marcati con tale dignità di contegno, aggiustatezza di gesti, e appropriata modulazione di voce che svelavano mirabilmente le altre grandi qualità naturali educate alla perfezione dell'arte per mezzo di studio diligente, le quali fanno tanta bella mostra di se in ogni rappresentazione di Madama Ristori<sup>732</sup>.

Lo scontro con la rivale nell'interpretazione di Adelaide è una battaglia di sguardi e colpi trattenuti, volta alla rappresentazione di una donna orgogliosa e dignitosa, autocontrollata e riflessiva, tagliente ma cortese. C'è, in questo passaggio, una sovrastruttura propria della recitazione, che si declina nel controllo delle proprie emozioni e nella scelta di una forma precisa del relazionarsi con l'altro, che l'Adriana della Ristori non abbandona mai: sembra che l'interprete voglia così – seguendo ciò che suggerisce il testo – sottolineare l'ininterrotta compresenza delle due nature della Lecouvreur, donna e attrice, mediante una caratterizzazione che si basa sul contegno e la dignità come forme di massima consapevolezza di sé e del proprio corpo. Inoltre, a rafforzare ulteriormente questa scelta, c'è il fatto che l'Adriana di Adelaide è figlia del suo tempo e dunque è, per così dire, eroina settecentesca, un misto di razionalità e *sensiblerie*<sup>733</sup>. Per l'Adriana della Ristori l'unico momento di totale abbandono passionale, in cui l'attrice scompare per lasciare il posto solo alla donna, è – come si dirà fra poco – il finale.

La misura sulla quale Adelaide costruisce il suo scontro con l'avversaria è apprezzata da numerosi spettatori che ricordano questa scena come emblema di raffinatezza recitativa ed eleganza formale, non priva però di intensa passionalità: la femminilità di Adriana in queste scene è paragonata a quella di una tigre assopita:

Nel finale del dramma, Madame Ristori non è mai priva di forza, né di raffinatezza. Ella ha duellato splendidamente con la sua avversaria, ed ha soddisfatto l'ideale più esigente di eleganza. [...] Nella maggior parte delle

---

<sup>731</sup> Cfr. *The drama. Ristori's Adrienne the actress*, in «New York Tribune», 13 novembre 1866, cit.

<sup>732</sup> *Adelaide Ristori*, in «La Liguria Artistica», 9 luglio 1858, cit. Il frammento è tradotto dall'articolo *St. James's Theatre*, in «The Morning Chronicle», 25 giugno 1858, cit.

<sup>733</sup> Non a caso l'autore della già citata recensione che compare su «El comercio» il 4 settembre 1859, definisce l'Adriana Lecouvreur della Ristori una vera e propria figlia di Voltaire.

sue manifestazioni delle emozioni dell'amore vi è molto della tigre assopita<sup>734</sup>.

Uno spettatore spagnolo fornisce altri dati interessanti:

Gli atti quarto e quinto meritano una mezione specialissima. Quando Maurizio si presenta a casa della Principessa di Bouillon, il grido di felicità che la Ristori lancia senza potersi contenere è inimitabile; come lo è anche, offrendo un modello di intelligente e cortese ironia, il dialogo tra le due rivali, che si conclude con l'immorale incidente del braccialetto che serve a rivelare l'amore della Principessa. Ma degna di ammirazione fu soprattutto nel recitare i versi: "Oh giusti Dei! che feci!...." e soprattutto gli ultimi tre: "No, non sono, Enon, di quelle donne audaci che altere nell'infamia hanno una fronte che mente sempre, e non arrossa mai!", con una dizione assolutamente coerente con la situazione e molto diversa da quella che aveva usato in *Fedra* la sera in cui aveva rappresentato questa tragedia.

Il pubblico, in questo momento, riempì di giusti applausi l'illustre attrice, ai cui piedi caddero numerose corone di fiori.

L'insieme dell'esecuzione di tutto l'atto fu magnifico<sup>735</sup>.

Oltre a confermare il tono frenato e sottile, ironico e tagliente, che caratterizza il dialogo fra le due rivali, questo commento inserisce un'osservazione degna di nota quando il recensore paragona la recitazione dei versi di *Fedra* durante la scena di *Adriana Lecouvreur* con quelli impiegati dalla stessa Ristori, ed ascoltati dallo spettatore, nella parte dell'eroina greca: l'elemento di differenza è determinato dalla coerenza con la situazione drammatica e dalla sorgente psicologica che muove l'azione metateatrale della recita. Questo è interessante poiché conferma ulteriormente l'impostazione recitativa della marchesa come quella di un'attrice che lavora attentamente sulle circostanze e sulle situazioni fornite dal testo: in esse

---

<sup>734</sup> «In the closing portion of the drama, Madame Ristori is never lacking in power, nor in refinement. She battled splendidly with her foe, and filled the most exacting ideal of elegance. [...] There is a good deal of the sleeping tigress in most of her manifestations of the emotion of love». *The drama. Ristori's Adrienne the actress*, in «New York Tribune», 13 novembre 1866, cit.

<sup>735</sup> «Los actos 4º y 5º merecen una mencion especialísima. Al presentarse Mauricio en casa de la princesa de Bouillon, el grito de alegría que lanza, sin poder contenerse, la señora Ristori, es inimitable; como lo es también, ofreciendo un modelo de ingeniosa y cortés ironía, el diálogo entre las dos rivales, que concluye con el inmoral incidente del brazalete que sirve para descubrir el amor de aquella. Pero donde estuvo admirable fué al recitar con una expresión adecuada á la situación por supuesto, y muy distinta de la que había usado en *Fedra* la noche que representó esta tragedia, los versos "Oh giusti Dei! che feci!...." y sobre todo los tres últimos "No, non sono, Enon, di quelle donne audaci che altere nell'infamia hanno una fronte che mente sempre, e non arrossa mai!". El público colmó en este momento de justos aplausos á la distinguida actriz, á cuyos pies cayeron varias coronas y multitud de ramos. El conjunto de la ejecución de todo este acto fue magnífico». *Folletín. Teatro principal. La señora Ristori y su compañía. Adriana Lecouvreur – Francesca da Rimini*, in «El Comercio», 4 settembre 1859, cit.

si muove coerentemente con la costruzione del personaggio che sta interpretando; ogni azione è da esse determinata, congiuntamente alle “circostanze” interiori della figura impersonata. Adelaide recita *Fedra* – testo conosciutissimo, personaggio molte volte da lei incontrato<sup>736</sup> – dimenticando completamente se stessa, ma immergendo totalmente quel frammento nel presente scenico di Adriana. E chiude la scena con la medesima dignità con cui l’aveva sino a quel momento sostenuta, uscendo silenziosamente dopo aver rivolto a Maurizio un «gesto [di] significativa rimprovero e lo sguardo supplicante»<sup>737</sup>.

Mettiamo in risalto un secondo dettaglio riportato dal recensore: Adriana accoglie Maurizio al suo ritorno, nell’atto quarto, con un grido di gioia, che però risulta essere l’annuncio della tragedia imminente, se si relaziona – anche dal punto di vista del gioco sonoro e vocale – all’atto successivo. Numerosi commentatori, infatti, ricordano un altro grido: quello che accompagna l’apertura della cassetta con i fiori avvelenati nell’atto quinto e che sancisce l’imminente morte della protagonista:

La sorpresa e l’urlo che hanno accompagnato la sua scoperta dei fiori sono stati penetranti; e il suo dolente monologo sopra di essi, e il lungo bacio fatale loro impresso, sono stati estremamente dolci<sup>738</sup>.

Un’improvvisa convulsa esclamazione nel momento in cui prende il dono della sua rivale svela lo sconvolgimento che il suo corpo riceve dal veleno<sup>739</sup>.

Quando viene a sapere che Maurizio le ha inviato una cassetta, l’ansia di conoscere il suo contenuto rivela la felicità che l’inaspettata notizia fa provare al suo cuore: ma quando le sue mani aprono la cassetta che le restituisce il ricordo del suo amore, la strana sensazione che subisce il suo essere nel sentirsi ferito mortalmente da un corpo estraneo, il grido straziante che esce dal suo petto, ne deformano i tratti, mutandone completamente il viso<sup>740</sup>.

---

<sup>736</sup> RSA, pp. 279-301.

<sup>737</sup> *Adelaide Ristori*, in «La Liguria Artistica», 9 luglio 1858, cit.; il frammento è una traduzione da «The Atheneum» del 26 giugno 1858.

<sup>738</sup> «The start and scream which accompanied her discovery of the flowers were piercing; and her mournful soliloquy over them, and the long, fatal kiss that she impressed upon them, were tender in the extreme». *St. James’s Theatre. Madame Ristori’s performances*, in [«The Era»], 24 giugno 1858, cit.

<sup>739</sup> «A sudden convulsive exclamation upon taking up the gift of her rival proclaims the shock which her system receives from the poison». *St. James’s*, 25 giugno 1858, cit.

<sup>740</sup> «Al saber que Mauricio, le envia una caja, la alegría que experimenta su pecho la insperada noticia, lo demuestra en la ansiedad que siente por saber su contenido: mas al abrir sus manos la fatal cajita en que le devuelve el recuerdo de su amor, la estraña sensacion que sufre su naturaleza al sentirse herida mortalmente por un cuerpo estraño, el grito desgarrador que su pecho exhala, le hace desfigurar sus facciones, variando su rostro

L'ultimo atto era iniziato con Adriana annichilita dalla sofferenza, fisicamente abbandonata – seppur sempre con fierezza e dignità – al dolore<sup>741</sup>. L'arrivo della cassetta pare generare un subitaneo e rapido recupero delle forze: il corpo, in preda alla speranza, fremente alla ricerca dell'energia, scosso da un leggero sussulto nervoso, le mani tremano e gli occhi si incendiano<sup>742</sup>. Questo momento culmina nel grido che accompagna la vista dei fiori – pegno d'amore rifiutato – e la prima esalazione del veleno. La polvere mortifera, insieme all'insorgere di un dolore interiore ancora più acuto, generano una reazione fisica che viene dal profondo: l'irrazionale si fa sentire con un'emissione sonora che è chiaro presagio di morte e il corpo ha una prima reazione come principio dell'avvelenamento.

La scena della morte di Adriana che, da questo grido, conduce poi allo spegnersi della protagonista e alla fine dello spettacolo, è di particolare complessità e impegno per l'attrice, sia per la lunghezza che per la difficoltà della rappresentazione di una morte in cui i patimenti fisici si mescolano al delirio della mente. Inoltre, come fa notare Enrico Montazio<sup>743</sup>, che ben conosce l'arte di Adelaide Ristori, nel caso della morte per veleno – una morte “brutta”, ripugnante – si pone anche il problema legato alla relazione fra verosimiglianza e rappresentabilità: il problema del rappresentare il vero della natura e delle emozioni e ricostruirlo sulla scena, eliminando gli eccessi che potrebbero generare un disequilibrio fra bello e artistico e condurre al rischio della riproduzione e dell'esposizione non del vero bensì del reale. Di questi aspetti caratterizzanti la prassi della Ristori e la sua visione dell'arte teatrale, la morte di Adriana è un caso emblematico.

Adelaide afferma<sup>744</sup> che la morte di Adriana Lecouvreur è stata delle più difficili da interpretare. Sappiamo, inoltre, dalle sue memorie, della fatica fisica e psicologica provata in occasione di una giovanile rappresentazione di quello che lei definisce «quell'ultimo atto di passione e delirio»:

---

completamente». Manuel Niète y Maria, *Folletín. La Señora Ristori*, in «El Guía del Comercio», 4 settembre 1859, cit.

<sup>741</sup> «All'aprirsi del quinto atto lei sembrava prostrata dalla sofferenza, ma nel profondo la sua passione bruciava violentemente» («In the opening of the fifth act she seemed prostrated by misery, but beneath, her passion burnt fiercely»). *St. James's Theatre. Madame Ristori's performances*, in [«The Era»], 24 giugno 1858, cit.

<sup>742</sup> «I suoi occhi si illuminavano, le sue mani tremavano per l'eccitazione nervosa e tutto il suo corpo era scosso dall'emozione» («Her eye lit up, her hands trembled with nervous excitement, and her whole frame shook with emotion»). *Ibidem*.

<sup>743</sup> «Questa scena presenta molte difficoltà pressoché insormontabili, tra le altre la lunghezza eccessiva e questa sorta di ripugnanza che risveglia sempre la vista delle sofferenze fisiche. La Ristori ha vinto valorosamente tutte le difficoltà» («Cette scène présente plusieurs difficultés presque insurmontables, entr'autres sa longueur excessive et cette espèce de repugnance que reveille toujours la vue des tortures physiques. Mme Ristori a vaincu vaillamment toute difficulté»). Enrico Montazio, *Théâtre de Saint James. La troupe dramatique de Madame Ristori – Adriana Lecouvreur*, in «La Presse de Londres», [giugno 1858], Vol. 10, FR, MBA.

<sup>744</sup> Cfr. AR ms, b) *Parte seconda*, cit.

Una sera in cui recitavo *Adriana Lecouvreur* mi accadde che, per la grande tensione dei nervi e della mente, durante quell'ultimo atto di passione e delirio, poiché venne calata la tela, alla fine del dramma fui assalita da una specie di attacco nervoso e nel cervello provai tale sconvolgimento da non riacquistare piena conoscenza di me stessa, se non dopo un buon quarto d'ora!<sup>745</sup>

Se tale reazione è verosimilmente causata dall'esperienza non ancora consolidata dell'attrice nel gestire la portata emotiva dell'interpretazione, dal suo percorrere strade più dirette all'inseguimento del personaggio, ricercando l'intensità emotiva e la verosimiglianza oltre ogni "limite" artistico, nella violenza autoimpostasi per mostrare i dolori del corpo e i deliri della mente, essa è tuttavia testimonianza di una intrinseca difficoltà recitativa dell'ultimo atto di *Adriana*.

Per le rappresentazioni della *pièce* del periodo più maturo, la Ristori – come da sua abitudine – pare lavorare per partiture sovrapposte e organicamente compresenti. Costruisce, innanzitutto, una partitura fisica di gesti e reazioni fisiologiche manifeste tale da rappresentare il percorso dell'avvelenamento, dal primo sentore sino alla morte, riproducendone i sintomi con il volto e il corpo:

La battaglia contro gli effetti del veleno, gli occhi lucidi, il vacuo fissare la morte, i gesti disperati e senza speranza, l'espressione sui lineamenti, di volta in volta, di quasi tutte le passioni umane, la sensazione di dolore mostrata, il lavoro del veleno nell'organismo rivelato dal graduale indebolirsi delle forze, ed il momentaneo recupero di coscienza appena prima della morte, hanno creato una scena che ha fatto salire al livello più alto la partecipazione del pubblico in questo indubbio trionfo di arte recitativa<sup>746</sup>.

Il veleno inizialmente agisce sulla mente, che, nel suo sconvolgimento, provoca la più intensa delle passioni. Il piacere avvampa sul suo viso; ma è accompagnato da un senso di inquietudine fisica e i tormenti che lei soffre

---

<sup>745</sup> RSA, p. 12.

<sup>746</sup> «The struggle against the effects of the poison, the glazed eyes, the vacant death-stare, the hopeless and despairing gesture, the expression by turns on the features of almost every human passion, the sense of pain which was shown, the workings of the poison in the system evinced by the gradual weakening of the physical powers, and her momentary recovery of lost consciousness just before death, formed a scene with wrought the sympathy of the audience up to the highest pitch at this undoubted triumph of histrionic art». *St. James's Theatre*, in «The Morning Chronicle», 25 giugno 1858, cit.

sono alleviati da una perfetta manifestazione d'amore per il suo innamorato<sup>747</sup>.

La trasformazione fisica a cui lo spettatore assiste è accuratamente ricostruita dall'attrice che compone sul suo corpo i segni degli effetti del veleno: gli occhi sono lucidi, lo sguardo è vacuo, il corpo ormai completamente abbandonato e sempre più debole, agitato da spasmi violenti ma apparentemente impercettibili; il viso muta il suo colorito e le sue fattezze. L'infaciamento fisico è graduale ed è accompagnato dall'amplificarsi dell'angoscia e dalla percezione sempre più viva e consapevole del sopraggiungere della morte. In questa straziante rappresentazione che vuole seguire – se così possiamo dire – i dettami della medicina, e dunque del reale, la Ristori non dimentica mai l'arte: in nome di una rappresentazione che non deve scadere nel quotidiano, né risultare sgradevole agli occhi del pubblico, decide di non caricare il proprio corpo di segni troppo evidenti o di generiche manifestazioni di dolore, come convulsioni, contorsioni, tremori eccessivi, decretando così una dignità e una straziante bellezza anche nella messa in scena di una morte orribile quale è quella per avvelenamento.

Numerosi testimoni si soffermano su tale aspetto:

Da questo punto inizia la scena dell'agonia; ogni fase del suo delirio, ogni dolente intonazione, ogni battuta di *pathos*, è stata sostenuta con la massima potenza ed è stata accompagnata da un'azione che, sebbene estremamente artistica, è stata anche estremamente naturale<sup>748</sup>.

Quando la sorprende la morte non si attorciglia come una serpe; elimina il singhiozzare che tanto piace a certa gente ed esala l'ultimo respiro senza fatica, né sforzi soprannaturali, né contorsioni epilettiche<sup>749</sup>.

Ella attenua così tanto tutte le progressive fasi del suo avvelenamento, è così bella nei suoi spasmi, nel suo rapido disfacimento; varia così tanto la sua recitazione, la sua fisionomia, la sua dizione: si trasforma in modo tale in

---

<sup>747</sup> «It [the poison] works at first upon the mind, which, in its derangement, excites the strongest passion. Pleasure glows in her face; but it is accompanied with a sense of physical disquietude and the tortures which she suffers are relieved by an exquisite display of fondness for her lover». *St. James's*, 25 giugno 1858, cit.

<sup>748</sup> «From this point commences the dying scene, every wandering phase of which, every mournful cadence, every line of pathos, was expressed with the greatest power, and accompanied by action which, while most artistic, was most natural». *St. James's Theatre. Madame Ristori's performances*, [in «The Era»], 24 giugno 1858, cit.

<sup>749</sup> «Cuando la sorprende la muerte no se enrosca como la culebra; suprime el hipo que tanto gusta á ciertas gentes y exhala el último suspiro sin cansancio ni esfuerzos sobrenaturales, ni contorsiones epilétticas». Eduardo Velaz de Medrano, in «La España», 18 ottobre 1857, cit.



ogni momento, che si è quasi colti dal dispiacere che questa dolorosa agonia non si prolunghi ancora<sup>750</sup>.

Se il corpo della morente Adriana è un corpo immobile dinnanzi alla morte, incapace di reagire all'oscura potenza del veleno, la mente dell'attrice è stravolta, si muove nel caos informe dei ricordi e dei pensieri:

Quel delirio, quello spasimo accelerato, la nebulosità delle sue idee, il vacillare dei suoi passi, lo sguardo esitante, l'agitazione del petto e le evidenti tracce di dolore sul suo viso, ci hanno fatto davvero credere che qualche segreto potere stesse divorando le viscere di quella infelice<sup>751</sup>.

La voce vaga veloce tra i pensieri, ad esprimere ora un'immagine, ora un'altra; il respiro accelera; l'insorgere delle idee si imprime sul viso di Adriana rendendolo pagina bianca pronta a mutare ad ogni attimo, ad amplificare e precisare per lo spettatore ogni sensazione, per poi rapidamente e nuovamente trasformarsi.

Il volto diviene lo specchio del delirio mentale su cui l'attrice costruisce una seconda partitura che potremmo definire del viso e della voce e che si sovrappone a quella del corpo avvelenato, senza coincidere con essa: il volto diviene lo strumento per esprimere da una parte lo stato psicologico della morente e dall'altra per creare un appoggio ed una struttura alle lunghe ed articolate battute che caratterizzano questa scena e che, in qualche modo, sono in contrasto con l'annichilimento su cui la Ristori sceglie di concentrarsi dal punto di vista fisico. Questa seconda precisissima partitura permette di non abbandonare il tessuto verbale ad una genericità sempre rifuggita dall'attrice, ma di valorizzarne anche il contenuto, utilizzando appunto gli occhi e i tratti del volto per il rifulgere dei sentimenti che insorgono l'uno dopo l'altro.

Con Adriana ci sono Maurizio e Michonet, interlocutori impotenti e attoniti, con i quali l'interprete costruisce un ultimo muto ed eloquente dialogo: volge all'amico l'ultimo

---

<sup>750</sup> «Elle nuance tellement toutes les phases successives de son empoisonnement, elle est si belle dans ses convulsions, dans sa dissolution rapide, elle varie tellement son jeu, sa physionomie, son accent: elle se transforme de telle manière à tout instant, que l'on se prend presque à regretter que cette agonie douloureuse ne se prolonge encore davantage». Enrico Montazio, *Théâtre de Saint James. La troupe dramatique de Madame Ristori – Adriana Lecouvreur*, in «La Presse de Londres», [giugno 1858], cit.

<sup>751</sup> «Aquel delirio, aquella contraccion acelarada, la vaguedad de sus ideas, lo vacilante de sus pasos, la mirada incierta, la agitacion de su pecho y las marcadas huellas del dolor en sus facciones, hacemos creer verdaderamente que algun secreto poder devoraba las entrañas de aquella infeliz». Manuel Niete y Maria, *Folletin. La Señora Ristori*, in «El Guia del Comercio», 4 settembre 1859, cit.

diretto ed autentico sguardo e tende le braccia all'amato, ricorrendo così ad un gesto semplice ma ricco di possibili significati, estremo saluto, richiesta d'aiuto, dolce addio:

Un passaggio è stato perfetto, appena prima che la morte le si avvicinasse. Ella riprende coscienza e riconoscendo il suo innamorato e il vecchio e fedele Michonet, dopo un lungo e sincero sguardo, getta le sue braccia al collo del primo, e poi volge il capo e guarda verso l'altro con un dolce ma debole sorriso. È quasi impossibile concepire un momento più bello di questo. Nel mezzo degli orrori della scena, il momento diffonde una dolce luce<sup>752</sup>.

Il corpo di Adriana è un corpo dolente, che giunge alla morte mediante uno spegnimento: il veleno agisce non contorcendo il fisico colpito ma generando, a poco a poco, la perdita delle forze e l'affievolirsi del respiro, chiudendole gli occhi. Se con un grido era iniziata l'agonia di Adriana, essa si conclude nel totale silenzio: il suo corpo giace abbandonato su una sedia presente in scena, una straziante «forma senza vita»<sup>753</sup>.

La morte che mette fine al dolore, condanna anche all'abbandono della vita che in Adriana è sinonimo di amore e teatro: all'innamorato e al palcoscenico sono dedicate le ultime parole, nella dolcezza del ricordo e nella disperazione del distacco e dell'oblio.

Una ulteriore considerazione – a concludere questa ricostruzione per frammenti della vita scenica del personaggio e dello spettacolo – merita la battuta finale del copione di *Adriana Lecouvreur*. I libretti del 1858 e del 1863 terminano, come l'originale, con l'epitaffio di Maurizio, ovvero con una conclusione che promette il perdurare dell'amore e della devozione oltre la vita, l'immagine di un ideale matrimonio *post mortem* a garantire, nel ricordo, l'unione sempiterna fra gli amanti:

MAURIZIO: O nobile e generosa donna. Se mai avvenisse che la gloria... A te sola ne farei omaggio, e sempre uniti anche dopo la morte, il nome di Maurizio di Sassonia non anderà mai disgiunto da quello di Adriana!<sup>754</sup>

---

<sup>752</sup> «One touch was exquisite just before death steals over her. She recovers her consciousness, and recognising her lover and the faithful old Michonet, after a long earnest gaze throws her arm round the neck of the former, and then turns her head and looks at the latter with a sweet, though feeble smile. A more beautiful episode than this it is almost impossible to conceive. In the midst of the terrors of the scene it sheds a softening light». *St. James's Theatre. Madame Ristori's performances*, [in «The Era»], 24 giugno 1858, cit.

<sup>753</sup> «A breathless form». *St. James's*, 25 giugno 1858, cit.

<sup>754</sup> AL 1858, p. 55.

Lo spettacolo si chiude così sull'immagine di Adriana come donna, eroina e vittima dell'amore.

La versione del 1866, invece, apporta un cambiamento interessante<sup>755</sup> che suggella la preminenza del tema del teatro nello spettacolo della Ristori: la battuta di Maurizio è tagliata, l'opera si chiude – dal punto di vista verbale – con la constatazione ultima della morte di Adriana da parte di Michonet, ma l'immagine che pare volersi imprimere nella memoria degli spettatori è quella del rimpianto vivo del palcoscenico, ricordo, nostalgia e oblio, dell'effimera arte dell'attore:

ADRIANA: Oh trionfi della scena!... Il mio cuore non pulserà più delle vostre ardenti emozioni?... E voi lunghi studi di un'arte che amai tanto... Nulla resterà a voi dopo la mia morte!... (*con dolore*) Nulla ci sopravvive tranne la rimembranza... (*a Maurizio e Michonet*) La vostra non è vero? Addio Maurizio... Miei due soli amici, addio. (*muore*)

MICHONET: (*disperato cadendo ai suoi ginocchi*) Morta... Morta!<sup>756</sup>

L'arte dell'attrice crudelmente muore con la donna. Di essa non restano più tracce, nessuna voce, nessuno sguardo, nessun gesto: l'unica salvezza possibile vive nel ricordo, un ricordo che è quello tutto umano, dell'amore e dell'amicizia. La donna vince l'attrice nella morte, ma è il teatro ad essere l'ultimo rimpianto e a costituire l'ultima memoria.

#### **4.4.2. Adriana, Rachel, Adelaide e l'attraversamento del Rubicone**

Nel secondo atto, il desiderio degli spettatori è stato soddisfatto. In una scenografia che raffigurava la Comédie-Française d'allora, Rachel ha fatto il suo ingresso con il costume di Rossana, molto ricercato, molto elegante e molto bizzarro.

“Parlerà in prosa!” si diceva da tutte le parti; e questo sembrava a tal punto straordinario, come se, nel mezzo di un balletto, una ballerina avesse preso la parola.

Le prime tre o quattro frasi sono state ascoltate nel più profondo e religioso silenzio; perché molte persone pensavano che quella bocca armoniosa potesse servirsi soltanto della lingua degli dei.

---

<sup>755</sup> Segnaliamo, per completezza, che la chiusa del copione del 1852 rappresenta una sorta di commistione fra i due finali qui evidenziati e propone un finale meno chiaro e meno efficace: cfr. AL cms 1852, p. 84.

<sup>756</sup> AL 1866, p. 63.

Era là, in effetti, la grande attrazione della serata, la prova a cui si stava per assistere.

La giovane tragica, per nulla imbarazzata, come noi temevamo, per l'assenza dell'alessandrino, sembrava, al contrario, più a suo agio con le frasi brevi, i periodi irregolari e le volute familiari della prosa.

Questo risultato sembra abbia sorpreso molte persone; noi non ci siamo stupiti, perché Rachel non ha mai pronunciato i versi prosodicamente e melodicamente; ella li ha sempre recitati secondo il senso e non secondo la misura (ciò non vuol dire che li snaturi). I periodi poetici diventano frasi nella sua bocca, e li pronuncia senza declamare, senza cantare, più preoccupata della parola che della musica; insomma, ella suddivide una tirata in versi come se fosse scritta al di fuori del ritmo e della rima. Questo sistema, che era anche quello di Talma, prepara meravigliosamente a pronunciare la prosa e Rachel ne è stata la prova l'altra sera<sup>757</sup>.

Rachel, in *Adriana Lecouvreur*, recita il dramma moderno e recita in prosa: ecco in cosa consiste l'ardita prova della grande tragica, accolta da un silenzio ricco di aspettativa e curiosità. E la descrizione da parte dello spettatore Gautier ricorda quella di chi assisterà, un decennio dopo, ad un evento teatrale altrettanto coraggioso con Adelaide Ristori come protagonista: il suo debutto in lingua francese nella parte di un'altra attrice nata dalla penna di Legouvé<sup>758</sup>. Rachel si trova di fronte al Rubicone e, utilizzando la famosa metafora del medesimo Gautier<sup>759</sup>, lo attraversa. L'immagine viene ripresa da un recensore<sup>760</sup> che accorda alla Ristori un'analoga vittoria nella *pièce* di Scribe e Legouvé, ma non tanto per la novità della prova, quanto per il suo risultato teatrale e artistico.

---

<sup>757</sup> «Au second acte, l'envie des spectateurs a été satisfaite. Dans une décoration représentant le foyer de la Comédie-Française d'alors, mademoiselle Rachel a fait son entrée en costume de Roxane très-maniéré, très-élegant et très-fantastique. "Elle va parler en prose!" se disait-on de toutes parts; et cela paraissait aussi extraordinaire que si, au milieu d'un ballet, une danseuse prenait la parole. Les trois ou quatre premières phrases ont été écoutées avec le plus profond et le plus religieux silence; car beaucoup de gens s'imaginaient que cette bouche harmonieuse ne pouvait se servir que de la langue des dieux. C'était là, en effet, la grande attraction de la soirée, la question d'avenir. La jeune tragédienne, loin d'être gênée, comme on en avait peur, par l'absence de l'alexandrin, semblait, au contraire, plus à son aise avec les phrases courtes, les périodes irrégulières et le tours familiers de la prose. Ce résultat a paru surprendre plusieurs personnes; il ne nous a pas étonné, car mademoiselle Rachel n'a jamais dit les vers prosodiquement et mélodiquement; elle les a toujours récités selon le sens et non selon la mesure (ceci ne veut pas dire qu'elle les fausse). Les périodes poétique deviennent des phrases dans sa bouche, et elle le prononce sans déclamer, sans chanter, plus soucieuse de la parole que de la musique; en un mot, elle débite une tirade en vers comme si elle était écrite en dehors du rythme et de la rime. Ce système, qui était aussi celui de Talma, prépare merveilleusement à dire la prose, et mademoiselle Rachel en a été la preuve l'autre soir». Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, cit., vol. VI, pp. 77-78.

<sup>758</sup> Cfr. *infra*, 5.4. *Dall'Odéon al Vaudeville: la troupe e lo spettacolo*; 5.5. «Avvolgendomi in una nube ed infondendomi coraggio, cominciai la mia parte».

<sup>759</sup> Cfr. Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, cit., vol. VI, p. 74.

<sup>760</sup> Cfr. Ristori. *Return of the queen of tragedy and comedy. Adrienne Lecouvreur. A new part, a brilliant audience and another triumph*, in «New York Herald», 13 novembre 1866, cit.

Il personaggio – lo ricordiamo – era stato scritto per Rachel, da quest’ultima rifiutato e poi “artisticamente sfidato”<sup>761</sup>. E l’Adriana Lecouvreur di Rachel era stata un grande successo, tanto da divenire una delle sue interpretazioni più emblematiche, rappresentata sia in patria che all’estero.

Inevitabile (e cercato), dunque, è di fatto per la marchesa il paragone con l’illustre collega, che pressoché tutta la stampa propone – in modo più o meno approfondito – ai lettori recensendo l’*Adriana* della Ristori:

Gli artisti, quantunque sommi, che succedono nella stessa parte ad altri che avevano già suscitato in essa favorevoli impressioni, giunsero di rado ad ottenere un luminoso successo: ma ogni regola ha la sua eccezione<sup>762</sup>.

L’attenzione al raffronto, volto anche al tentativo di definire le caratteristiche delle due interpreti, che emerge da molte recensioni del tempo, risulta assai interessante poiché non si tratta di una comparazione che riguarda il solo caso di *Adriana Lecouvreur*, ma che si ripropone lungo tutta la carriera della Ristori, soprattutto nel momento della consacrazione parigina del 1855 e negli anni immediatamente successivi, precedenti la prematura morte di Rachel del 1858.

Per Rachel e la Ristori il confronto è, infatti, sostanzialmente obbligato<sup>763</sup>: quasi coetanee (l’italiana era nata nel 1822, la francese l’anno prima), sono entrambe interpreti preminentemente tragiche, regine della scena, alla costante ricerca di un’intensità espressiva ed emotiva capace di esprimere al meglio le passioni dei personaggi incarnati; entrambe volte all’elaborazione di uno stile nuovo e personale, adottano due repertori che, a tratti, si rispecchiano l’uno nell’altro.

Di fatto, il confronto non viene operato soltanto dagli spettatori ma anche dalle due prime donne, entro un rapporto di sfida e superamento l’una dell’altra, tipico dei Grandi Attori ottocenteschi<sup>764</sup>: Rachel è così il problematico e costante termine di paragone per l’arte

---

<sup>761</sup> Cfr. Théophile Gautier, *Histoire de l’art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, cit., vol. VI, p. 75; Jules Janin, *Rachel et la Tragédie*, Paris, Amyot, 1858, p. 474; Ernest Legouvé, *Adriana Lecouvreur. Préface*, cit., pp. 215-222.

<sup>762</sup> *Adelaide Ristori giudicata dalla stampa inglese*, [in «Il Trovatore»], 1858, RRS, BTB. L’articolo è senza testata ma è probabile, per analogie grafiche e per la consuetudine a riportare i commenti dell’opinione pubblica straniera, che si tratti di «Il Trovatore»; l’articolo è tradotto dal «Weekly Despatch».

<sup>763</sup> Come avverrà per l’altra famosa “coppia” di attrici tra Francia e Italia, sul finire del secolo: Sarah Bernhardt ed Eleonora Duse.

<sup>764</sup> Il caso più eclatante, per citare un esempio italiano, è probabilmente quello fra Ernesto Rossi e Tommaso Salvini.

della Ristori e l'accostamento tra le due è il motivo di una persistente *querelle* fra i sostenitori dell'una o dell'altra.

Nel 1855, inoltre, le due interpreti hanno l'occasione di vedersi reciprocamente sul palcoscenico<sup>765</sup>. L'esperienza di spettatrici, avvolta da un alone ormai leggendario, si consuma tra invidia, sfida dichiarata e riconoscimento reciproco. E la Ristori, soltanto molti anni dopo, alla fine della sua carriera, consegna la sua ammirazione nei confronti della “rivale” francese ai *Ricordi*:

Essa non aveva soltanto il genio della scena, lo slancio, la mobilità dei lineamenti, la verità e la nobiltà delle pose; essa sapeva incarnarsi nel personaggio che rappresentava, e vi si manteneva dal principio alla fine della produzione, senza trascurare alcun dettaglio, producendo magistralmente tutti i suoi grandi effetti, e scrupolosamente anche i più inosservati. Solo soddisfacendo queste esigenze si può essere proclamati grandi artisti<sup>766</sup>.

Per tutte queste molteplici ragioni pare interessante – senza la finalità di una comparazione in alcun modo esaustiva – proporre almeno qualche riflessione sullo stile recitativo delle due attrici a partire dalla significativa interpretazione di Adriana<sup>767</sup> e dai dettagli che il tempo ha fatto giungere sino a noi.

Considerando le testimonianze nel loro insieme – tra le quali citiamo subito tre frammenti particolarmente esplicativi – emergono immediatamente alcune macrodifferenze interpretative che ritroviamo negli scritti a nostra disposizione, indipendentemente dalla preferenza accordata dall'autore all'una o all'altra:

L'azione della Ristori rilevò magistralmente e caratteristicamente il personaggio dell'infelice eroina di Scribe. La Rachel era troppo studiata e non seppe mai associare il cuore al nobilissimo ufficio dell'arte. La Ristori ci si presenta naturale ed impetuosa e ci commuove colla viva manifestazione di tutti gli affetti più profondi e ci atterrisce dipingendo il delirio di una passione senza freno<sup>768</sup>.

---

<sup>765</sup> Cfr. Georges D'Heylli, *Rachel et la Ristori*, cit., pp. 11-15.

<sup>766</sup> RSA, p. 39.

<sup>767</sup> A confermare l'interesse di Adelaide Ristori nei confronti del lavoro della sua “rivale” su questa parte è rimasto, nel Fondo Ristori, il frammento di un copione a stampa della *pièce* in lingua francese: doveva trattarsi del testo utilizzato da Rachel per la rappresentazione e pubblicato su una rivista. Probabilmente, quindi, Adelaide doveva aver letto quella versione drammaturgica e aveva presumibilmente conservato il testo fra le sue carte: cfr. Eugène Scribe ed Ernest Legouvé, *Adriana Lecouvreur*, [Parigi], Vialat et Cie, cs [frammento in francese], fasc. 140B, FR, MBA.

<sup>768</sup> *Adelaide Ristori giudicata dalla stampa inglese*, [in «Il Trovatore»], [giugno] 1858, cit.

Non si può negare che l'Adriana di Madame Ristori non sia alla pari per molti aspetti a quella di colei che l'ha preceduta: la parte non è sostenuta così bene nella sua interezza, e le parti più deboli sono i dialoghi del quarto atto, e la maggior parte di quelli del secondo. D'altro canto bisogna ammettere che le parti del terzo atto erano infinitamente più femminili e dolci rispetto all'interpretazione di Mademoiselle Rachel; mentre la scena della morte è caratterizzata da un'esibizione meno penosa delle sofferenze meramente fisiche, e da un maggiore risalto dato al rimpianto dolente e al tormento della mente<sup>769</sup>.

*Adriana Lecouvreur* è l'opera in cui più direttamente Madame Ristori evoca il confronto con Mademoiselle Rachel, poiché in essa vi è proprio uno dei personaggi che la grande tragica francese ha creato nel corso della sua brillante carriera. Possiamo facilmente immaginare che l'interpretazione di Madame Ristori della celebre attrice, la cui vita ha fornito a Scribe il materiale per uno dei suoi più efficaci drammi, possa risultare meno popolare di quella della sua unica rivale, perché in essa ci sono meno artifici teatrali ad effetto per catturare l'applauso, ed anche, dobbiamo ammettere, una minor concentrazione di passione. Dal punto di vista puramente artistico, tuttavia, l'interpretazione di Madame Ristori è stata infinitamente più grande e più completa<sup>770</sup>.

Più complessa l'Adriana della Ristori e più intensa e coesa quella della Rachel, esse si differenziano sia nell'impostazione interpretativa, sia nelle modalità del rappresentare, coerentemente a due metodi e stili attoriali personali e compiutamente praticati.

Innanzitutto, a distinguersi è il tratto dominante della caratterizzazione della protagonista: se l'interpretazione della Ristori punta sulla creazione di una femminilità dolce, riservata, dignitosamente misurata, quella di Rachel delinea un carattere forte, battagliero, passionalmente estremo. Se la prima cerca una coerenza interna nella struttura del personaggio, lavorando al contempo sulla messa in evidenza delle due identità di Adriana,

---

<sup>769</sup> «That in many respects Madame Ristori's Adrienne is not equal to that her predecessor cannot be denied: the part is not so well sustained as a whole, and the weaker portions are the recitative scene in the fourth act, and the greater portion of the second act. On the other hand it must be allowed parts of the third act are infinitely more feminine and tender than Madlle. Rachel's interpretation; whilst the death scene is characterised by a less painful exhibition of mere physical suffering, and a greater display of mournful regret and mental anguish». *St. James's Theatre. Madame Ristori's performances*, [in «The Era»], 24 giugno 1858, cit.

<sup>770</sup> «*Adrienne Lacouvreur* is the play in which Madame Ristori most directly challenges comparison with Mdlle. Rachel, for it is one of the very characters which the great French tragédienne "created" in the course of her brilliant career. That Madame Ristori's impersonation of the celebrated actress whose life supplied Scribe with the materials for one of his most effective plays, may be less popular than that of her only rival we can readily imagine, for there is in it far less of clap-trap stage artifice, and also, we must concede, less of concentrated passion. From a purely artistic point of view, however, Madame Ristori's impersonation is infinitely greater and more complete». *Madame Ristori's performances*, in «The Daily Telegraph», 6 luglio 1863, vol. 19, FR, MBA.

donna e attrice, la seconda sembra invece concentrarsi sulla violenza dei sentimenti entro una costruzione maggiormente unidirezionale della Lecouvreur quale donna tormentata e in guerra per amore. Come è stato scritto per il personaggio di Medea, anche in questo caso sembra valere il seguente commento: «Rachel sa dipingere la guerra; la Ristori sa dipingere l'amore»<sup>771</sup>. Per confermare e ulteriormente sottolineare tale distinzione, i commentatori del tempo si riferiscono soprattutto alle scene, dell'atto quarto, nel palazzo della Principessa di Bouillon, che culminano con la declamazione dei versi di Fedra:

Quantunque le scene presentino quasi un duello e la vittoria sia incerta, se pur non avviene che la povera attrice resti sopraffatta nella lotta; la Rachel stimò meglio di evitare la questione, non volle che apparisse esservi indecisione e avvili la sua nemica coll'oltracotanza e col trionfo, fuor di luogo forse e fuor di natura nella pienezza della certa sua vittoria ma che pur erano di maggior effetto teatrale di quello sia l'interpretazione presentata da Madama Ristori. Dall'altra parte il gesto di significativa rimprovero e lo sguardo supplicante con che Adriana si congeda dall'irrisolto amante nel lasciare la scena del suo fatale trionfo esprime più sentimento del poter freddo e corosivo della francese, e quell'appassionato colore tinse tutte le scene sino all'ultima le quali nelle mani della Rachel erano puramente di spavento e terrore<sup>772</sup>.

[Adelaide Ristori] mostra meno fuoco e intensità, ma nelle scene come quella della sfida della Principessa, nella recitazione del passaggio da *Fedra*, e nell'agonia della morte nell'ultimo atto è stata suprema ed è stata acclamata con entusiasmo<sup>773</sup>.

La differenza nel calibro intellettuale delle due attrici può forse essere ben valutata comparando la maniera in cui ciascuna di loro ha declamato l'estratto da *Fedra* per mezzo del quale Adriana lancia una sfida, in casa della stessa Principessa, alla sua nobile rivale. Rachel era solita scagliare le ultime battute direttamente a lei, sbattendole in faccia alla Principessa, attraversando con grandi passi il palcoscenico, e puntando il dito contro la sua rivale; invece Madame Ristori non cambia la posizione che aveva

---

<sup>771</sup> «Mlle Rachel sait peindre la guerre; Mme Ristori sait peindre l'amour». Adolphe Heard, *Théâtre Italien. Médée – Mme Ristori – Mlle Rachel – La tragédie*, in «Courrier Français», 15 aprile 1858, cit.

<sup>772</sup> *Adelaide Ristori*, in «La Liguria Artistica», 9 luglio 1858, cit.; il frammento citato è una traduzione da «The Atheneum» del 26 giugno 1858.

<sup>773</sup> «She [Adelaide Ristori] shows less intensity and fire, but in such scenes as her defiance of the Princess, the recitation of the passage from *Phaedra*, and her death agony in the last act she was supreme, and was enthusiastically called out». *Ristori. First representation of Adrienne Lecouvreur in Brooklyn*, in «New York Herald», 16 novembre 1866, vol. 24, FR, MBA.



assunto inizialmente, ma lancia il suo sarcasmo mediante il solo potere degli occhi. L'attrice italiana non viene ricompensata dall'urlo dell'applauso che era solita ricevere Rachel in questa scena, ma l'aderenza alla natura fa lodare la sua versione dell'episodio dai più attenti tra i suoi spettatori<sup>774</sup>.

Per ciò che concerne il corpo, nella scena della recita, ad essere suggerite sono le modalità emblematiche dei due differenti stili. Rachel, definita «sublime quando si vale soltanto delle movenze»<sup>775</sup>, cerca la concentrazione emotiva in una statuarietà in plastico movimento<sup>776</sup> – di grande gesto in grande gesto – mentre la Ristori usa soprattutto gli occhi per comunicare gli stati passionali come stati psicologici nel presente e in continuo divenire; se il ricorrere alla modulazione delle pose rimanda ad un lavoro attorico incentrato sulla propria individualità scenica, l'utilizzo degli occhi – come accade sin dalla prima entrata della Ristori-Adriana – implica una costante relazione con l'«esterno», da intendersi come un contemporaneo e duplice rapporto con la situazione drammatica e gli altri personaggi-attori. Rachel – a giudicare dai commenti dei contemporanei – sembra essere sempre sola in scena, mentre la Ristori, seppur attrice di sicura e personale presenza attorale, pare sempre in relazione con l'*ensemble*.

Dal punto di vista della gestione della vocalità e dell'eloquio, i dati a disposizione confermano un'altra profonda differenza. Rachel marca con forza ogni singola battuta, ogni parola addirittura, arricchendo il tessuto verbale di intrinseca (e probabilmente talvolta forzata, sovraccarica) vitalità e passionalità; il suo eloquio è quindi totalmente artefatto e implicitamente posto al di sopra del contingente per essere dichiaratamente prodotto artistico, perennemente evocativo e prepotentemente appassionato. La Ristori invece risulta vocalmente meno intensa, apparentemente meno costante nella costruzione del discorso: l'italiana è tesa alla creazione di un'espressione verbale che sia verosimile rispetto al contesto drammaturgico

---

<sup>774</sup> «The difference in the intellectual calibre of the two actresses may be well estimated by comparing the manner in which each declaimed the extract from *Phedre* by means of which Adrienne hurls defiance, in the Princess's own house, at her noble rival. Rachel was wont to launch the concluding lines direct to her in the very teeth of the Princess, striding across the stage, and pointing her finger at her rival; whereas Mme. Ristori does not change the position she has taken up, but levels her sarcasm by the mere power of her eye. The Italian actress is not rewarded by the shout of applause that used to greet Rachel in this scene, but the truth to nature commends her version of the incident to the more thoughtful among her audience». *Madame Ristori's performances*, in «The Daily Telegraph», 6 luglio 1863, cit.

<sup>775</sup> [*Ristori e Rachel*], 11 giugno 1857, cit.

<sup>776</sup> «Il suo incesso, le sue pose, i suoi gesti, la sua voce, tutto concorrevano a produrre, con una meravigliosa semplicità di mezzi, i più potenti effetti. Il giuoco della sua fisionomia era particolarmente notevole. Le passioni che meglio convenivano al suo naturale, erano le psioni suscettibili d'una violenta contrazione. La gelosia e l'odio formavano il fondo di tutte le sue parti più belle, e interpretate da lei facevano tremare meno per ciò che esprimevano, che non per le sofferenze o le collere che lasciavano indovinare». *Ad vocem Rachel* in Francesco Regli, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici [...]*, cit., p. 430.

e coerente con le molteplici e non perfettamente coese sfaccettature del personaggio, che in questo caso non è una figura dai contorni netti e dai colori violenti:

Le due attrici sono profondamente diverse l'una dall'altra. Rachel ci abbagliava e ci faceva sussultare accendendo di una elettrica vitalità le parole e le battute. Era incomparabile nella capacità di dare intensità di significato ad ogni singola frase. Madame Ristori ha questo genere di capacità, ma in minor grado; la sua superiorità si manifesta nel mantenere una chiara e definita concezione artistica per ogni parte lei rappresenti, una risoluta subordinazione di ogni dettaglio allo sviluppo corretto dell'idea centrale, e questo non raramente sacrificando effetti facilmente prodotti, garanzia di applauso, ma insinceri<sup>777</sup>.

Questa recensione è confermata da un commento più generale circa la differenza fra le due interpreti:

Nella francese la dicitura, le movenze, il gesto non sono subordinati all'idea del poeta ma alla scuola della declamatrice: mentre poi nell'italiana, l'accento, le movenze, il gesto, tutto è acconcio alle idee, tutto opportuno, tutto artistico.

Nella prima accade spesso che colpisca un rapido passaggio da un'inflessione di voce all'altra, [...] e l'ammanierato, e quella smania, non di trasfondere nell'anima di un pubblico intero i concetti del poeta [...].

Nella Ristori in tutte le volte che ci è occorso udirla, vedemmo l'arte rappresentata per l'arte, vedemmo sparire la donna in faccia al personaggio, sparire l'individuo in fronte all'idea, [...] sempre sentimmo battere il cuore con forza, perdemmo il dominio della nostra persona, ci unificammo con i concetti del poeta, frememmo, piangemmo, o pur gioimmo, mentre nulla v'era che indeffinito e tacitamente serpeggiante nell'intelletto, facesse guerra a quelle passioni cotanto vigorosamente destateci nell'anima<sup>778</sup>.

Questi giudizi introducono una riflessione interessante per ciò che riguarda la definizione del lavoro attorico della marchesa e conferma la tesi da noi già proposta: la costruzione della parte non è fine a se stessa ma tende ad esprimere e supportare un motivo

---

<sup>777</sup> «The two actresses differ widely from each other. Rachel dazzled and startled us by flashing an electric life into words and lines. She was unrivalled in the power of giving an intensity of meaning to a single phrase. Madame Ristori has this kind of power, but she has it in a less degree, her excellence appears to lie in a clear artistic conception of each part she represents, a resolute subordination of every detail to the just working out of the central thought, and this not seldom to the sacrifice of stage effects easily produced, sure of applause, but false in taste». *St. James Theater. Madame Ristori*, in «The Examiner», 26 giugno 1858, cit.

<sup>778</sup> [*Ristori e Rachel*], 11 giugno 1857, cit.

centrale che rappresenta il cuore dell'interpretazione dell'attrice e che deriva dall'incontro fra il testo dell'autore e il personale interesse comunicativo dell'interprete, la scelta di un personaggio all'interno di un repertorio e di una storia d'attrice di per sé significative.

Il commento, inoltre, ribadisce il rifiuto degli effetti esteriori e di mera potenza teatrale da parte dell'italiana nell'interpretazione di Adriana, assai amati invece e costruiti ad arte dalla sua "rivale":

Nella Ristori niuna cura di mezzi ausiliari all'arte, niun pensiero di quell'esteriorità che dicesi impostura teatrale.

La Rachel è ben lungi al non valersene: i piccoli mezzi teatrali sono da lei adoperati a farla maggiormente emergere.

Nella Ristori sparisce l'individuo, e si mostra la idea poetica in tutta la sua bellezza: nella Rachel l'individualismo riveste di sé ogni cosa<sup>779</sup>.

Ne deduciamo anche un'ulteriore specificazione: se la Ristori persegue, nell'interpretazione del personaggio, l'esplicazione della relazione tra l'aspetto emotivo e la situazione drammatica, un'identificazione che motiva l'interiorità coerentemente alle circostanze, nel caso di Rachel, invece, pare si tratti di un'"immedesimazione" esclusivamente passionale volta ad assolutizzare il sentimento. Nella prima vi è evoluzione, aderenza al carattere, mentre nella seconda vi è una forza monolitica ad informare il personaggio. In questo senso può essere intesa l'interessante definizione sul diverso talento delle due attrici:

Una grande differenza separa le due tragiche. Il talento di Rachel era più tragico; quello della Ristori è più drammatico. [...] Per comprendere e apprezzare Rachel bisognava confrontarla all'antichità. È soltanto nell'antichità che si ritrova l'originale armonioso sul quale lei sembrava fosse stata plasmata.

La Ristori, al contrario, ama particolarmente gli aspetti impreveduti mediante i quali si rivela il carattere di un personaggio; ella si sforza di far sparire l'arte sotto alla natura, ed in questo, secondo lei, sta l'arte suprema<sup>780</sup>.

---

<sup>779</sup> *Ibidem*.

<sup>780</sup> «Une grande différence sépare les deux tragédiennes. Le talent de Rachel était plus tragique; celui de la Ristori est plus dramatique. [...] Pour comprendre et apprécier Rachel il fallait la comparer à l'antiquité. C'est dans l'antiquité seulement qu'on retrouve le type harmonieux et pur sur lequel elle semblait d'être modelée. Mme Ristori, au contraire, aime particulièrement les traits imprévus par lesquels se révèle le caractère d'un personnage; elle s'efforce d'effacer l'art sous la nature, et c'est là, selon elle, l'art suprême». Paul d'Ivoi, in «Le Courrier de Paris», 23 aprile 1861, cit.

Tale enunciazione ci conduce ad evidenziare un'altra macrodifferenza inerente la gestione attorale del delicato equilibrio tra forma e contenuto, ovvero tra costruzione corporea ed espressione delle passioni: si tratta di una diversità stilistica che riguarda l'essenza dell'arte delle due interpreti e che, nel nostro caso, sembra emergere soprattutto nella scena della morte.

Nella scena conclusiva di *Adriana Lecouvreur* entrambe costruiscono con minuziosa attenzione i passaggi tra uno stato e l'altro, nella rappresentazione del cammino che inevitabilmente conduce la protagonista a chiudere gli occhi; ma il percorso è affrontato in modo diverso. Chi qui accorda la preminenza artistica a Rachel<sup>781</sup> lo fa apprezzando la rappresentazione di una morte eccezionalmente violenta<sup>782</sup>, quella di un corpo che, dinnanzi allo spettatore, soffre e patisce i dolorosi tomenti causati dal veleno, mentre la Ristori<sup>783</sup> compone un cammino le cui tappe sono segnalate da pochi e misurati ma precisissimi segni corporei, entro un progressivo spegnimento fisico. Se la morte di Adriana interpretata da Rachel è quella di un grande personaggio teatrale, la morte raccontata da Adelaide è quella di un essere umano<sup>784</sup>.

---

<sup>781</sup> Cfr. *St. James's Theatre*, in «The Morning Chronicle», 25 giugno 1858, cit.

<sup>782</sup> Cfr. Louis Arsène Delaunay, *Souvenirs de M. Delaunay, de la Comédie-Française*, Paris, C. Levy, 1901, p. 79.

<sup>783</sup> «La scena della morte di *Adriana* dopo aver fiutato il veleno dai fiori che le erano stati inviati fu tale da non dimenticarsi così presto, e la impressione fattane sugli spettatori, pensiamo noi che vorrà essere più durevole di qualunque prodottane dalla tragica francese. Tutti i dettagli dell'agonia fisica e morale furono espressi con tanta verità da innalzare la simpatia del pubblico al più alto grado innanzi a questo trionfo indubitato dell'arte drammatica». *Adelaide Ristori*, in «La Liguria Artistica», 9 luglio 1858, cit.; si tratta di una traduzione da *St. James's Theatre*, in «The Morning Chronicle», 25 giugno 1858, cit.

<sup>784</sup> *Amusements. Madame Ristori as Adrienne*, in «The World», 13 novembre 1866, vol. 24, FR, MBA.

## 5. *BÉATRIX OU LA MADONE DE L'ART.*

### LA VOCAZIONE TEATRALE

#### 5.1. Ernest Legouvé, narratore e drammaturgo: *Béatrix*, un romanzo in cinque atti

*Béatrix ou La Madone de l'Art*, testo metateatrale di Ernest Legouvé appositamente scritto per Adelaide Ristori e tratto dall'omonimo romanzo del 1860<sup>785</sup>, debutta il 25 marzo 1861 all'illustre Théâtre de l'Odéon di Parigi. Per la prima volta nella sua carriera la marchesa recita in una lingua diversa dall'italiano, ovvero il francese<sup>786</sup>.

Adelaide, conscia dell'attesa del pubblico e dell'audacia della sua "impresa," in una lettera a Balboni scritta pochi giorni dopo la prima di *Béatrix*, regala un prezioso ritratto di sé in questo momento della sua storia artistica: la "fotografia" dell'attrice fuori dalle quinte in attesa di entrare in scena e iniziare la sua parte:

Ora comprendo quanto fu colossale il passo che feci – ora comprendo ben chiaramente qual'eco avrebbe avuto una sconfitta e quali dispiacevoli conseguenze ne sarebbero derivate! Ma Dio che tiene conto delle buone intenzioni, ha protetto la mia e l'ha coronata d'un esito il più luminoso; e poi sai che la fortuna protegge gli audaci... ed io lo son molto.

Non ti posso dire quale aspettativa c'era sul mio conto... [...] Quella sera venuta tutti di casa, e tutti i veri amici palpitavano, sudavano, gelavano... ed invece di dar coraggio a me, non facevano che diminuirlo con apprensioni... ma grazie a Dio non ne avevo di bisogno e stavo attendendo il momento della mia uscita con la massima tranquillità. Dicevo a me stessa [...], io non lo faccio mica per una mira d'interesse, poiché al contrario con le mie abitudini, questo controllo è una perdita; lo fo con una generosa intenzione. È un atto di gratitudine alla Francia che ha protetto il mio paese, e ad un pubblico che ha formato l'avvenire de' miei figli. Quindi... se va, tanto meglio – Se non va, amen – Non mi ammazzeranno mica – Ci dovrò essere

---

<sup>785</sup> Cfr. Ernest Legouvé, *Béatrix ou La Madone de l'Art*, Paris, Librairie de L. Hachette et Cie., 1860. D'ora in poi B rom.

<sup>786</sup> L'attrice si confronta successivamente anche con l'inglese: la prima prova risale al 1873 con la famosa *Scena del sonnambulismo* di Lady Macbeth, di cui recita poi l'intera parte al Drury Lane nel 1882: cfr. RSA, pp. 106-108, 137.

anch'io – E con tali argomenti passò il tempo e sentì dire dall'artista “*la voici*”. Questo produsse un tal mormorio nella sala, da non lasciar dir altro. Quando mi sono presentata è stato come lo scoppio d'una polveriera! Grida; evviva, applausi... un inferno. Ebbene, quell'accoglienza così espressiva di gratitudine! Quella prolungazione di applausi mi avevano talmente commossa che le gambe vacillavano, la gola mi si chiuse, un sudore gelato mi bagnò la fronte... e poco ci volle che non cadessi in terra. Allora solo ho avuto paura. Vidi che cosa si attendevano da me ed il silenzio religioso che /.../ [seguì] agli applausi mi serrò il cuore. Ma avvolgendomi in una nube ed infon[den]domi coraggio, cominciai la mia parte<sup>787</sup>.

Dopo la *première*, lo spettacolo va in scena all'Odéon per altre quaranta sere, fino al 31 maggio 1861<sup>788</sup>. Seguono poi altre due rappresentazioni nella capitale francese al Théâtre Impérial Italien nel giugno dello stesso anno. Nell'estate esso viene messo in scena in numerose piazze, tra Olanda, Francia e Svizzera per un totale di altre quaranta recite; la *tournée* si conclude il 31 agosto a Elbeuf, nella Francia settentrionale. *Béatrix* è poi inserito nel repertorio scelto per il secondo viaggio artistico in Russia con la Compagnia Drammatica Italiana e quattro sono le repliche pietroburghesi, del gennaio 1862, di cui si ha testimonianza<sup>789</sup>. Dall'ottobre del '62 e per tutto il '63 lo spettacolo va in scena certamente in traduzione italiana in numerose città della penisola per almeno otto repliche<sup>790</sup>; tra il 1863 e il

---

<sup>787</sup> Adelaide Ristori a Carlo Balboni, Parigi 28 marzo 1861, FR, MBA.

<sup>788</sup> Per l'elenco completo delle repliche di cui si ha notizia: cfr. *infra*, Appendice G. *Elenco delle rappresentazioni di “Béatrix ou La Madone de l'Art” con Adelaide Ristori*.

<sup>789</sup> Il 16 gennaio 1862 – secondo Teresa Viziano – la Ristori recita la *pièce* in una serata a suo beneficio con la Compagnia Francese (cfr. Teresa Viziano, *La Ristori. Vita romanzesca di una primadonna dell'Ottocento*, cit., p. 158). Non abbiamo però trovato alcuna fonte che ci informi circa la lingua utilizzata nelle altre rappresentazioni russe di *Béatrix*. Stando alla consuetudine delle compagnie a proporre un repertorio nella propria lingua potrebbe trattarsi dell'italiano; d'altra parte, dal REP, si ha notizia di alcune rappresentazioni in francese della compagnia della Ristori in altre aree geografiche. Per le date russe purtroppo non si è giunti ad una risoluzione del quesito. Per un confronto sull'argomento, si ringrazia il professor Massimo Lenzi.

<sup>790</sup> Data la scarsità di documenti relativi all'allestimento di *Béatrix* in italiano (con il titolo di *Beatrice*), il ridotto numero di rappresentazioni e l'evidente interesse dello spettacolo nell'ambito della vicenda artistica di Adelaide Ristori se inserito entro l'“occasione francese” in cui trova origine, si è scelto di tralasciare il discorso sulle repliche avvenute nella penisola; esso sarebbe infatti risultato certamente esile e lacunoso per povertà di documenti, oltre che di per sé non molto significativo. Citiamo, quale testimonianza esemplificativa del corso di recite italiane, soltanto il commento del recensore che assiste alla prima rappresentazione milanese dell'opera nel dicembre 1862: «Nella *Beatrice* la Ristori profonde tale un tesoro di affetto e di poesia da sollevare l'anima ai più sublimi campi dell'arte. Quanto cuore, quanta delicatezza e quanto sentimento! Nell'ultima scena di *Giulietta e Romeo* di Shakespeare ella fu inarrivabile, somma; e l'ovazione che ebbe fu veramente straordinaria» (Il Menestrello, *Teatro Carcano. Adelaide Ristori*, in «Il Trovatore», 5 dicembre 1862, RRS, BTB). Dal REP si può osservare un dato interessante: sembra, infatti, che la Compagnia Drammatica Italiana non solo metta in scena l'opera in italiano ma anche in francese, per poche repliche all'estero inserite all'interno delle *tournée* dell'*ensemble* (cfr. Appendice A). Per ciò che riguarda la versione italiana del testo utilizzata dalla Ristori e purtroppo non rinvenuta, ci pare significativo segnalare un elemento: nel programma del repertorio della Compagnia Drammatica Italiana del 1864 (cfr. *Elenco del personale artistico della Compagnia Drammatica Italiana per l'anno 1864. Repertorio della Signora Ristori*, 1864, cit.) e nella locandina del Teatro Comunale di Catania per la rappresentazione dello spettacolo il 4 settembre di quello stesso anno (cfr. *La Drammatica*

1864 si ha poi notizia di qualche altra rappresentazione sparsa in Europa. Nel 1865 la Ristori riprende a recitare la *pièce* «in Parigi, per venti sere consecutive, al Teatro del Vaudeville»<sup>791</sup> (ventuno sono le repliche secondo il *Registro del repertorio*, a cui si aggiunge una serata di beneficenza nella quale è presentato solo il terzo atto). La data dell'ultima rappresentazione dello spettacolo è il 14 gennaio 1866, quando *Béatrix* – o meglio, *Beatrice* – viene interpretato dalla Ristori a Roma. Il titolo compare soltanto una volta ancora nella carriera della marchesa: il 17 aprile di quello stesso 1866 al Théâtre Impérial di Nizza Adelaide recita il solo quarto atto dell'opera di Ernest Legouvé.

La storia dello spettacolo, che si colloca in un momento centrale della carriera dell'attrice, si esaurisce dunque nel giro di pochi anni: ha inizio nel 1861 per concludersi nel 1866 con un totale di centoventitre rappresentazioni testimoniate dell'intera *pièce*.

Adelaide Ristori così riassume nei *Ricordi* l'argomento dell'opera:

L'eroina del dramma era una giovane artista di molta reputazione: invitata a passare di corte in corte, finisce per incontrarsi con un giovane principe che se ne innamora pazzamente e vuole sposarla, ad onta delle difficoltà provenienti dalla posizione e dal grado. Quella giovane artista lo comprende e lo ama in segreto. Ma la riconoscenza ch'essa doveva alla madre del giovane principe, per la bontà di cui era stata l'oggetto a più riprese, le vietava di mettere lo scompiglio nella famiglia della sua benefattrice. Essa non voleva mentire, nè si sentiva la forza di resistere, e si allontanava segretamente dalla corte in cui si trovava il suo augusto amante<sup>792</sup>.

---

*Compagnia Italiana di cui fa parte la Signora Adelaide Ristori esporrà Beatrice ovvero la Madonna dell'Arte*, locandina del Teatro Comunale di Catania, 4 settembre 1864, vol. 20, FR, MBA) come traduttore viene indicato Giovan Maria Borghi (che ricopre anche la parte di Smits, come risulta dalla distribuzione dei personaggi: Adelaide Ristori – Beatrice, la Granduchessa – Angela Fiorio, la Marchesa – Luigia Glech, il Principe Federico – Gustavo Bianchi, il Conte d'Oldenbourg – Giacomo Glech, il Capitano Kœrner – Lodovico Mancini, Kingston – Giulio Buti, Smits – Giovan Maria Borghi, un Gentiluomo – Napoleone Mozzidolfi). Questa informazione conferma ulteriormente il lavoro di Borghi come traduttore dal francese già emerso per *Adriana Lecouvreur*. Per ciò che riguarda le edizioni italiane ottocentesche di *Béatrix*, dalle ricerche bibliografiche risultano, presso alcune biblioteche, le due seguenti versioni, entrambe pubblicate nel 1861 ed entrambe senza il nome del traduttore: Ernest Legouvé, *Beatrice ovvero La Madonna dell'Arte. Commedia in cinque atti*, Milano, Pagnoni, 1861 ed Ernest Legouvé, *Beatrice ovvero La Madonna dell'Arte. Commedia in cinque atti*, Trieste, C. Coen, 1861. L'opera di Legouvé, quale eco del successo parigino della Ristori, viene dunque immediatamente tradotta e anche rappresentata, come emerge da una lettera di Luigi Bellotti-Bon all'attrice del giugno 1861: «Mia diletta Adelaide, in questo momento varie compagnie fanno la *Madonna dell'Arte*, io però non la rappresenterò se non ne ottengo il tuo permesso». Luigi Bellotti-Bon ad Adelaide Ristori, Roma 13 giugno 1861, FR, MBA.

<sup>791</sup> RSA, p. 81.

<sup>792</sup> *Ivi*, p. 78.

*Béatrix ou La Madone de l'Art* è la storia di un amore contrastato per posizione sociale e doveri di Stato, tormentato per vocazioni artistiche e idealità, fra un principe e un'attrice virtuosa e consacrata all'arte.

Il *plot* della *pièce*<sup>793</sup> – ambientata in un'epoca vicina a quella dell'autore, in un piccolo ducato tedesco – si dipana in modo lineare per cinque atti. Se nel primo si introduce la vicenda, si presentano i personaggi e si prepara l'incontro tra gli innamorati, nel secondo atto viene introdotta la protagonista mediante il racconto della sua vita e della sua carriera teatrale e si assiste al primo dialogo tra Béatrix e il Principe Frédéric; il terzo atto è il momento del rivelarsi dell'amore, con al centro la lunga scena fra i due giovani in cui si delinea la natura del sentimento profondo e irrazionale che li lega e li ha avvinti sin dal primo sguardo; l'atto quarto racchiude la grande scena metateatrale della recita in cui sono coinvolti tutti i personaggi, suddivisi tra "attori" (Béatrix e l'amato Frédéric) e "spettatori" (tutti gli altri); l'ultimo atto è quello del tormento che conduce all'addio e al sacrificio.

L'opera, che porta in originale la denominazione di commedia, è in realtà di genere misto, commedia e dramma. Tale mescolamento distingue l'intero testo che, se si caratterizza per un inizio più leggero, ben presto scivola e affonda nel dramma, per poi risollevarsi verso toni più lievi e andamenti più brillanti, interrotti nuovamente dall'inserimento di scene di chiaro stampo drammatico. Si può affermare che la *pièce*, relativamente alla miscela di toni e colori, non ha un andamento omogeneo, bensì altalenante: tale particolare sviluppo, da una parte provoca la sostanziale impossibilità di approfondimento sia del gioco scenico che dello scavo psicologico e dell'evoluzione narrativa, ma dall'altra riesce a fondere, nello stesso atto e talvolta nella medesima scena, tinte assai diverse con un procedimento che può favorire il mantenimento dell'attenzione e una maggiore partecipazione da parte dello spettatore.

Anche i personaggi possono essere suddivisi entro le due categorie di genere, seppur in modo non completamente coerente e compiuto: certamente le figure principali sono tipicamente drammatiche (Béatrix, il Principe Frédéric e la madre di quest'ultimo, la Granduchessa, a cui si aggiunge il Conte Oldenbourg, il ciambellano), mentre di stampo comico possono essere considerati i personaggi di Kingston, Smits e il Capitano Kœrner (rispettivamente l'impresario di Béatrix, il suo aiutante e il cugino di Oldenbourg). In generale, ad emergere è una scrittura che vorrebbe delineare caratteri chiari ed efficaci, ricchi di sfumature psicologiche ed implicazioni poetiche e filosofiche, ma che non riesce compiutamente nel suo intento. Le creature drammatiche sono soprattutto funzionali

---

<sup>793</sup> Per la sintesi dettagliata della trama: cfr. Appendice F. "*Béatrix ou La Madone de l'Art*", *Comédie en cinq actes en prose, par Ernest Legouvé de l'Académie française*.



all'evolvere della vicenda e anche laddove viene concesso loro uno spazio "intimo" questo è occupato dall'erompere della parola, che sostituisce l'azione e che risulta essere troppo spesso colma di retorica e priva di nitidezza, sfuocata nelle sue intenzioni contingenti: le battute "ingabbiano" il personaggio senza permettere il suo esplicitarsi sulla scena. Questi difetti – che ci pare di poter individuare chiaramente nella *pièce* – sono stati messi in evidenza già dai contemporanei dell'autore, molti dei quali esprimono giudizi tiepidi nei confronti dell'opera, sottolineando la poca efficacia teatrale della struttura verbale; tale critica emerge in modo particolare quando i recensori, come nel caso del «*Courrier de Paris*», paragonano *Béatrix* ad *Adriana Lecouvreur*, testo "gemello" per la sua natura metateatrale, ma assai differente per struttura e potenzialità scenica:

La *pièce* è un po' debole, un po' faticosa, se voi, per un istante, la considerate separatamente dalla prodigiosa tragica che ne è la protagonista. [...] Essa non è senza analogie con *Adriana Lecouvreur*, nel senso che l'eroina, un'attrice tragica sia in un caso che nell'altro, è chiamata, in entrambi i drammi, a recitare alcuni frammenti tragici. Ma *Adriana* è un dramma di abile fattura in cui vi sono delle situazioni e uno o due personaggi [significativi] accanto a quello principale<sup>794</sup>.

Diversificate sono comunque le opinioni dei contemporanei sulla qualità del testo: vi è chi appunto lo considera come un prodotto di non ottima fattura scenica, troppo lungo e verboso, un dramma senza vita<sup>795</sup>, ma vi è anche chi si sofferma sugli aspetti contenutistici, sull'eleganza stilistica e l'abilità nella costruzione di una struttura mista considerata ben equilibrata<sup>796</sup>. Indipendentemente dal valore di giudizio, l'elemento che pressoché tutti i recensori mettono in evidenza è la prevalenza che l'autore accorda al dialogo sull'azione, ai

---

<sup>794</sup> «La pièce est un peu pâle, un peu traînante, si vous la détachez un instant de la prodigieuse tragédienne qui en est l'héroïne. [...] Ce n'est pas sans analogie avec *Adrienne Lecouvreur*, en ce sens que l'héroïne, une tragédienne de part et d'autre, est appelée, dans les deux pièces, à déclamer de fragments de tragédie. Mais *Adrienne* est un drame d'un facture habile où il y a des situations et un ou deux caractères à côté du principal». Le Chevalier Dorante, in «*Courrier de Paris*», 27 marzo 1861, vol. 17, FR, MBA. Il ritaglio stampa è privo di informazioni, ad esclusione della firma dell'autore.

<sup>795</sup> Cfr. articolo senza titolo in «*Tablettes de Pierrot*», 28 maggio 1865, vol. 21, FR, MBA; *Partie littéraire. Revue des Théâtres*, in «*Le Siècle*», 2 aprile 1861, vol. 17, FR, MBA; A. Duballay, in «*Revue et Gazette de Théâtres*», 11 agosto 1861, vol. 18, FR, MBA (l'articolo è senza titolo); Frédéric Voisin, in «*Le Sans Gène*», 7 aprile 1861, vol. 17, FR, MBA (l'articolo è senza titolo); Aurélien Scholl, *Discours contre M. Legouvé a propos de Mme Ristori et du théâtre des jeunes auteurs*, Paris, Chez tous les libraires, 1861.

<sup>796</sup> Cfr. *Causerie dramatiques*, in «*L'Illustration*», 6 aprile 1861, vol. 17, FR, MBA; *La stampa parigina e la Ristori all'Odéon*, in «*Il Trovatore*», 10 aprile 1861, vol. 17, FR, MBA; *Théâtres*, in «*Revue Européenne*», 1 aprile 1861, vol. 17, FR, MBA; [Amable] Escande, *Théâtres. Feuilleton de l'Union*, in «*L'Union*», 2 aprile 1861, vol. 17, FR, MBA; J.B.C., *Madame Ristori dans Béatrix*, in «*Le Progrès*», 30 luglio 1861, Vol. 18, FR, MBA.

contenuti sulla “geometria”, al significato etico e filosofico sull’effetto teatrale, allontanandosi così nettamente dal disegno tipico della *pièce bien faite* che Legouvé aveva conosciuto ed esperito nel periodo dell’illustre collaborazione con Eugène Scribe.

Per ciò che riguarda la struttura di *Béatrix*, i cinque atti sono piuttosto uniformi per numero di scene, se si eccettua il quarto che consta di una sola “macro-sequenza” che coinvolge tutti i personaggi e rappresenta il centro metateatrale dell’opera: si tratta infatti del momento della recita che, nella sua compattezza e coralità, posto oltre la metà del testo, genera una sorta di disequilibrio nell’architettura generale. Ciò è dovuto anche ad una suddivisione interna in scene disomogenee per quantità di materiale verbale; inoltre tale partizione drammaturgica causa un andamento ritmico “a singhiozzi”: le nove scene dell’atto primo sono caratterizzate da un movimento abbastanza incalzante e regolare, scandito dalle entrate e dalle uscite dei vari personaggi e dal giungere delle notizie con cui la *pièce* si apre; il secondo atto, con lo stesso numero di suddivisioni, ha un ritmo generale decisamente più lento con al centro il lungo e dilatato incontro fra le due protagoniste femminili; l’atto terzo presenta dodici scene e si caratterizza per una graduale accelerazione interna che segue il dialogo fra i due innamorati e il monologo di Béatrix, andando verso una conclusione dal ritmo improvvisamente serrato, grazie a scene molto brevi che si susseguono l’una con l’altra; l’atto quarto è interamente occupato dalla serata della recita che, con i due inserti metateatrali, ha un andamento esteriormente e narrativamente piuttosto disteso ma emotivamente teso e sostenuto, entro un contrasto interessante e fertile di possibilità di traduzione interpretativa; l’atto quinto è, infine, costruito in modo simmetrico rispetto al terzo, con dodici scene, un *andante* – usando un eloquente termine musicale – nella prima parte che si trasforma in *adagio* nella seconda.

La musica – che è parte importante dell’esperienza letteraria e artistica di Ernest Legouvé – sembra essere contenuta, in modo sotterraneo, nell’idea compositiva della *pièce*, soggiacendo alla costruzione drammaturgica. Pare, infatti, di poter intravedere il tentativo dell’autore ad utilizzare ritmi scenici diversi, a proporre variazioni interne talvolta apparentemente ardite e improvvise, a comporre un’architettura d’insieme che in parte sembrerebbe alludere a quella drammatico-sinfonica tipica del periodo romantico, presente anche a livello tematico grazie alla probabile influenza della *Sinfonia fantastica* di Hector Berlioz<sup>797</sup>. La musica sarà anche inserita nello spettacolo, come si evince sin dalle didascalie

---

<sup>797</sup> Oltre che dalla relazione, di cui si dirà, fra Legouvé e Berlioz, e dal ruolo di quest’ultimo nella cultura del tempo, il riferimento si può dedurre direttamente per analogia dal programma della prima parte dell’opera musicale: «Prima parte: *Fantasticherie, passioni*. Il compositore immagina che un giovane musicista, afflitto da

esplicite; essa inoltre ha una portata contenutistica significativa, come poi si vedrà nei dettagli: la stessa Béatrix ha un rapporto privilegiato con la musica, è cantante ed è proprio l'arte del canto ad averla avvicinata, sin dall'infanzia, all'arte e alla spiritualità; romanticamente la musica, nell'opera di Legouvé, è il viatico verso altezze ideali, etiche e filosofiche.

Proprio al compositore della *Sinfonia fantastica* – figura di spicco dell'Ottocento, ricordato da Gautier<sup>798</sup> nel 1870 come parte della trinità dell'arte romantica<sup>799</sup> (con Victor Hugo ed Eugène Delacroix) – è dedicato il romanzo di Legouvé da cui nasce la *pièce Béatrix ou La Madone de l'Art*. Ed Hector Berlioz viene anche ricordato da Jules Janin quale commosso spettatore dello spettacolo<sup>800</sup>:

Nel momento in cui la Ristori copriva il suo bel viso con il sudario di Giulietta, guardavo Berlioz seduto in galleria e con gli occhi già pieni di lacrime, e mi ricordavo della sua meravigliosa sinfonia, sia della gioia nel mezzo del ballo, sia del dolore dopo la festa<sup>801</sup>.

---

quella malattia mortale che un celebre scrittore ha designato con l'espressione: *le vague des passions*, veda per la prima volta una creatura femminile che tutto in sé riunisca ad incarnargli l'ideale che la fantasia gli dipinse». Programma della *Sinfonia fantastica* citato in Robert Schumann, *Una sinfonia di Berlioz* in Robert Schumann, *La musica romantica*, Milano, Mondadori, 1958, pp. 38-62, cit. alle pp. 57-58.

<sup>798</sup> Cfr. Léon Guichard, *Musica e letteratura nell'epoca romantica* in Pierre Abraham e Roland Desné (a cura di), *Storia della letteratura francese*, Milano, Garzanti, 1985, vol. II, pp. 321-328, cit. a p. 322.

<sup>799</sup> «Si può in effetti vedere in lui il romantico per eccellenza, libero e rivoluzionario tanto nella vita quanto nell'arte: per la sua irresistibile vocazione che si affermerà contro la volontà familiare; per i suoi amori tempestosi; per le lotte che dovrà sostenere per far comprendere la sua musica (la *Sinfonia fantastica* fa parlare di sé come la battaglia per *Hernani*, e ogni nuova opera, per lui, come per Hugo, sarà una vecchia lotta che si rinnova); per il suo cosmopolitismo forzato [...], costretto a mendicare attraverso tutta l'Europa, musicista errante, quegli allori e quel denaro, di cui la Francia gli sarà così avara; per le sue amicizie, le sue infatuazioni, la sua cultura. Conosce bene i suoi classici, ma ha letto anche Byron, Walter Scott e Thomas Moore, Dante, Hoffmann e Benvenuto Cellini. Ammira Lamartine e si lega a Hugo, Balzac, Dumas, Vigny, Barbier, Deschamps, Gautier, Janin e Heine. Vede in Shakespeare e Goethe le "guide" della sua vita e gli ispiratori della sua opera. Come Dumas e Hugo creano il dramma romantico, egli crea la sinfonia drammatica e la musica a programma. Si rivela romantico nei temi della sua ispirazione, nella libertà, nel colore e nella brillantezza della orchestrazione e della strumentazione, nel senso del movimento, del contrasto e dell'impiego della masse vocali e strumentali, nell'immaginazione [...]. È romantico infine perché si è raccontato o espresso nella sua musica». *Ivi*, pp. 322-323.

<sup>800</sup> Massimo Mila mette in luce la passione di Berlioz per il teatro, che si tramuta dal punto di vista del creatore (rispetto allo spettatore) in una relazione problematica e duratura che caratterizza la personalità e la carriera del compositore: «Il teatro fu invece la passione di tutta la sua vita, ma lo respinse con costanti insuccessi, indeciso com'era tra l'imperativo romantico dell'originalità assoluta, e la tentazione di aderire alle disprezzate formule convenzionali del *grand-opéra* e dell'*opéra-comique*» (Massimo Mila, *Breve storia della musica*, Torino, Einaudi, 1963, p. 238). Numerose sono comunque le ispirazioni letterarie e teatrali all'origine delle sue composizioni musicali, in particolare quelle shakespeariane (come nei casi dell'*ouverture* dedicata a *Re Lear* del 1831, della sinfonia drammatica per soli, orchestra e cori *Romeo e Giulietta* del 1839 e dell'opera comica *Benedetto e Beatrice* del 1862).

<sup>801</sup> «Au moment où Mme Ristori couvrait son beau visage du linceul de Juliette, je voyais Berlioz assis à la galerie, et déjà les yeux pleins de larmes, et je me rappelle sa merveilleuse symphonie, et tant de joie au milieu du bal, et tant de douleur après la fête». Jules Janin, *Feuilleton de Journal des Débats. La quinzaine dramatique*, in «Journal des Débats», 8 aprile 1861, vol. 17, FR, MBA. Il riferimento di Janin alla «meravigliosa sinfonia» potrebbe essere doppio, ovvero relativo alla *Sinfonia Fantastica* e al *Ballo* che dà il titolo al secondo movimento,

Il romanzo omonimo di Legouvé, appunto dedicato a Berlioz, comparso sul «Siècle»<sup>802</sup> e pubblicato nel 1860, rappresenta l'origine del testo drammaturgico, quello che può esserne considerato il materiale di partenza. Esso si colloca entro la ricca produzione letteraria del tempo in cui protagonista è un'attrice giovane coinvolta in vicende non solo teatrali ma anche sentimentali: la fortuna di questo genere di opere narrative, come sottolinea Sandra Pietrini, «è emblematica di un'epoca, di un'atmosfera culturale in cui l'immaginario teatrale dilaga nella letteratura di largo consumo»<sup>803</sup>. Legouvé, con il suo romanzo, ha obiettivi ben chiari da perseguire dal punto di vista etico e poetico<sup>804</sup>: vuole soffermarsi sulla figura della donna nella modernità<sup>805</sup>, segno di una società in cambiamento, e sulla relazione tra arte e ideale, tema romantico per eccellenza, condiviso con il Berlioz uomo e musicista. Per raggiungere i suoi intenti Legouvé afferma di aver scelto come protagonista un'attrice – e non un altro genere d'artista – poiché tre donne di teatro, di cui non rivela i nomi, rappresentano i suoi modelli: sono infatti le sole che hanno saputo unire la gloria alla purezza. Esse costituiscono la fonte di ispirazione per la creazione del personaggio di Béatrix, figura di finzione ma scaturita da creature vive e reali: il romanziere, infatti, dichiara Legouvé, non deve essere un fotografo ma deve saper trarre dalla vita frammenti e contraddizioni da utilizzare poi nell'arte<sup>806</sup>.

L'autore fa riferimento anche altrove<sup>807</sup> ad una triade di interpreti femminili della scena, composta da Mlle Rachel, Mme Ristori e Mlle Mars; in alternativa, però, in questo caso, si può anche pensare che la terza sia sostituita da Maria Malibran, artista amata e

---

ma anche alla festa dei Capuleti di *Romeo e Giulietta*, il cui debutto, del novembre 1839, viene “mediaticamente” preparato proprio da Jules Janin, estimatore e amico del musicista (cfr. Peter Raby, *Fair Ophelia. Harriet Smithson Berlioz*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, p. 162). La composizione shakespeariana di Berlioz è stata verosimilmente ispirata dalla rappresentazione di una compagnia inglese a cui il musicista assiste nel 1827 all'Odéon e da cui rimane fortemente impressionato. Quello spettacolo è significativo non solo per la sua vita professionale ma anche personale, poiché, qualche anno dopo, sposa l'attrice che interpreta Giulietta, l'irlandese Harriet Smithson. Accanto a lei nella parte di Romeo c'è Charles Kemble, che, nella medesima serie di rappresentazioni, interpreta anche Amleto con Harriet-Ofelia: si tratta della prima compagnia inglese in scena a Parigi ad avere successo con un repertorio shakespeariano e dunque di un evento di fondamentale importanza per la vita culturale e teatrale del tempo (cfr. William Archer, *William Charles Macready*, New York, Longmans Green and Co., 1890, pp. 78-79).

<sup>802</sup> Cfr. Ch. de Charlat, *Revue des théâtres*, in «L'Avant-Scène», 3 aprile 1861, vol. 17, FR, MBA.

<sup>803</sup> Sandra Pietrini, *Fuori scena. Il Teatro dietro le quinte dell'Ottocento*, cit., p. 13.

<sup>804</sup> Cfr. B rom, pp. 1-2.

<sup>805</sup> «Mettere in luce qualche aspetto del ruolo delle donne nella società moderna; che voi possiate, amico mio, scorgerci le tracce di questo amore dell'ideale nell'arte, che costituisce la vostra gloria e la mia inquietudine, perché voi lo trovate e io lo cerco» («Mettre en lumière quelque côté du rôle des femmes dans la société moderne; puissiez-vous, mon ami, y apercevoir les traces de cet amour de l'idéal dans l'art, qui fait votre gloire et mon inquiétude, car vous trouvez et je cherche»). *Ibidem*.

<sup>806</sup> Cfr. *ivi*, p. 5.

<sup>807</sup> Cfr. Ernest Legouvé, *L'art de la lecture. A l'usage de l'enseignement secondaire*, Paris, J. Hetzel et Cie., 1900, pp. 5-6.

ammirata da Legouvé<sup>808</sup>, come da altri letterati del periodo<sup>809</sup>; ciò giustificherebbe la relazione privilegiata con il canto che l'autore attribuisce a Béatrix e costituirebbe un'ulteriore motivazione alla presenza diffusa della musica nel romanzo. Per ciò che riguarda la vicenda sentimentale in cui l'eroina si trova coinvolta la figura di riferimento, per evidenti ragioni biografiche<sup>810</sup>, è proprio quella di Adelaide Ristori, per la quale l'accademico francese adatterà poi il romanzo creando un testo teatrale che rappresenta anche un omaggio all'attrice marchesa.

Per ciò che riguarda la genesi della *pièce*, alcuni recensori dello spettacolo si soffermano sulla sostanziale esiguità dei cambiamenti rilevanti apportati dall'autore nel passaggio dalla narrativa alla drammaturgia e avanzano così l'ipotesi, confermata anche dall'entusiasmo della proposta rivolta all'interprete, che Legouvé pensasse al teatro – e probabilmente alla Ristori – sin dall'inizio:

*Béatrix* è stato un libro prima di essere un dramma, e questo libro, che noi abbiamo analizzato, ci è parso essenzialmente pensare al teatro<sup>811</sup>.

È il libro stesso che Legouvé ha pubblicato un anno fa, *Béatrix ou La Madone de l'Art*. Non ha cambiato nulla; ha giusto spostato qualche virgola<sup>812</sup>.

Il caso di *Béatrix*, nel passaggio da un genere all'altro, è l'esempio di un lavoro di adattamento della forma del romanzo per la scena, una trasformazione della materia narrativa in drammaturgia che non prevede mutamenti di particolare importanza contenutistica, né una significativa trasformazione dello stile letterario.

Il romanzo, suddiviso in undici ordinati e coesi capitoli, percorre la medesima vicenda della *pièce*. L'accademico francese, dalla prosa elegante ed armonica, conduce una narrazione in terza persona nella quale numerosissimi sono i passaggi dialogici, inframezzati da lunghe e

---

<sup>808</sup> Nelle memorie dell'autore francese un lungo capitolo è riservato alla cantante, a cui dedica anche altre pagine entro la sua produzione: cfr. Ernest Legouvé, *Études et souvenirs de théâtre. Maria Malibran*, Paris, J. Hetzel et Cie, 1880; Ernest Legouvé, *Soixante ans de souvenirs*, Paris, Hetzel, 1886-1887, vol. I, pp. 259-280.

<sup>809</sup> «Musset nelle *Stances* (1836) fa [della Malibran] il simbolo dell'artista che sacrifica la propria vita all'arte». Léon Guichard, *Musica e letteratura nell'epoca romantica*, cit., p. 322.

<sup>810</sup> Il riferimento è ovviamente al matrimonio con il nobile Giuliano Capranica del Grillo.

<sup>811</sup> «*Béatrix* a été un livre avant d'être un drame, et ce livre, que nous avons analysé, nous avait paru essentiellement avec la préoccupation du théâtre». Paul Filly, *Théâtre Impérial de l'Odéon. Béatrix, drame en cinq actes, de M. Ernest Legouvé. Début de Mme Ristori*, in «*Messenger des Théâtres et des Arts*», 31 marzo 1861, vol. 17, FR, MBA.

<sup>812</sup> «C'est le livre même que Legouvé publiait il y a un an, *Béatrix ou La Madone de l'Art*. Il n'y a pas changé un point; il y a à peine déplacé une virgule». Le Chevalier Dorante, in «*Courrier de Paris*», 27 marzo 1861, cit.

particolareggiate digressioni tese a descrivere i luoghi del racconto, gli eventi pregressi, a motivare le scelte autorali ed esplicitare quelle poetiche.

Per un'analisi comparata romanzo-*pièce* teatrale, è innanzitutto interessante considerare l'*incipit* dell'opera narrativa. Con una dichiarazione d'intenti circa il luogo in cui lo scrittore sceglie di collocare la vicenda, il medesimo in cui sarà ambientato il dramma, si apre il racconto<sup>813</sup>: la Germania è un paese in cui l'arte costituisce un dovere ed è vissuta con devozione, in cui autentici entusiasmi culturali coinvolgono i regnanti, in cui vita e arte si incontrano e si uniscono. E proprio Berlioz nelle sue *Soirées de l'orchestre* – osserva ancora Legouvé – aveva dipinto questa consuetudine, questa “amicizia” elettiva fra principi tedeschi e artisti. Sin dall'apertura emerge così un gioco di riferimenti, echi culturali e citazioni che contraddistingue il romanzo, così come caratterizzerà – anche se in misura minore – il testo teatrale. Una delle corti della Germania, paese illuminato, è dunque per l'autore il contesto spaziale adatto per ambientare la vicenda di un'artista eccezionale, «una grande artista santificata dalla sua arte, un'anima naturalmente pura e bella, che si eleva [...] mediante le opere del genio fino alle altezze dei sentimenti che interpreta»<sup>814</sup>. Immediatamente dunque, ed in modo assai più diretto rispetto alla *pièce*, Legouvé indica al lettore la “chiave” per leggere tutto il romanzo ed esplorarne i significati: l'opera è una celebrazione dell'arte e degli artisti, la protagonista è simbolo di purezza sentimentale ed altezza intellettuale e come tale va lodata e santificata.

La valenza simbolica del contesto spaziale permane in tutti gli altri luoghi scelti dall'autore, i medesimi anche del dramma. I primi due atti della versione teatrale si svolgono nel padiglione dove viene ospitata Béatrix, descritto nel capitolo quarto del romanzo. Nella *pièce* come elemento d'arredo è indicata solo una scrivania, mentre nel componimento narrativo vi sono maggiori particolari: sono infatti presenti una biblioteca teatrale e un organo, poiché la Granduchessa desidera che l'appartamento sia adatto ad un'artista, un domestico tempio per l'arte<sup>815</sup>. Il giardino d'inverno, poi allestito – sia nel romanzo che nella versione teatrale – come palcoscenico per la recita serale, è descritto nel testo di partenza quale spazio emblematico dell'incontro fra uomo, arte e natura: in questo caso la materia con cui comporre l'opera è la natura, considerata quale espressione più autentica del divino ed emblema del bello ideale.

---

<sup>813</sup> Cfr. B rom, pp. 3-5.

<sup>814</sup> «Une grande artiste sanctifiée par son art, une âme naturellement pure et belle, s'élevant [...] avec les œuvres du génie jusqu'à la hauteur des sentiments qu'elle interprète ». *Ivi*, p. 5.

<sup>815</sup> Cfr. *ivi*, pp. 53-54.

Se i luoghi del romanzo, seppur con le differenze enumerate, si ritrovano anche nel testo drammaturgico, a non essere direttamente specificato nel secondo caso è il contesto temporale, che a livello di azione narrativa si consuma nell'arco di due giorni: si intuisce chiaramente che l'epoca è vicina a quella dell'autore ma sono assenti indicazioni precise; nel romanzo invece si fa riferimento al ritorno, dopo due anni di assenza, del principe Guillaume – l'espedito narrativo iniziale è lo stesso – specificando che quest'ultimo aveva partecipato alla Dieta di Francoforte. Verosimilmente dunque la vicenda si svolge pochi anni dopo il 1815.

Sin dalla prima conversazione del romanzo – quella fra Oldenbourg e la Granduchessa a proposito del duello passionale in cui è stato coinvolto Kørner, corrispondente alla seconda scena del primo atto – si può osservare una costante del procedimento di adattamento dell'autore che, di fatto, non trasforma il dialogo, ma lo taglia soltanto e ne ripropone una versione accorciata ma pressoché identica nella *pièce*. Tale prassi si nota nel seguente frammento, riportato in lingua originale, quale esempio di una pratica letteraria caratterizzante il lavoro di adattamento di Legouvé<sup>816</sup>:

“Mais ne pensons pas encore à l'avenir et occupons-nous de la dernière et grand surprise que je leur réserve à tous deux”.

En achevant ces dernières mots, la grand duchesse avait un peu baissé la voix; et, la baissant encore davantage, elle dit au jeune comte d'Oldenbourg avec un air de mystère: “Est-elle arrivée?”.

“Cette nuit à deux heures”.

“Où l'avez-vous logée?”.

“Dans le petit pavillon attenant au palais, comme Votre Altesse me l'avait ordonné”.

“A merveille! Voilà une négociation dont l'heureuse issue vous fait le plus grand honneur dans mon esprit. Car j'éprouve pour cette personne un attrait...”

“Dont Votre Altesse me permettra de m'étonner. Personne ne porte plus haut qu'elle, et à plus juste titre, le noble nom de souveraine; personne ne se distingue par une plus austère sévérité de principes, et, après tout, cette femme qui vous agrée si singulièrement, cette femme est une femme de théâtre”.

“Non! C'est un être à part”.

“Par son talent, j'en conviens”.

---

<sup>816</sup> Si riporta il frammento dal romanzo (B rom) e il corrispettivo drammaturgico (Ernest Legouvé, *Béatrix ou La Madone de l'Art. Comédie en cinq actes en prose*, Paris, Michel Lévy Frères, 1861, citato con l'abbreviazione B), entrambi in francese per meglio evidenziare la tipologia di passaggio da una forma all'altra.

“Par son caractère... par sa vie!”<sup>817</sup>

[Atto I], Scène III.

La Grande-Duchesse, Oldenbourg.

LA GRANDE-DUCHESSE: A votre tour, approchez, monsieur le chambellan. Eh bien! Est-elle arrivée?

OLDENBOURG: Cette nuit même.

LA GRANDE-DUCHESSE: Elle repose?

OLDENBOURG: Je le pense.

LA GRANDE-DUCHESSE (*inspectant le pavillon*): Tout est-il bien disposé dans ce pavillon pour l’y recevoir?

OLDENBOURG: Votre altesse peut en juger par ce petit salon.

LA GRANDE-DUCHESSE: Il est fort bien.

OLDENBOURG: Ce pavillon isolé du palais, communiquant aux jardins (*montrant le balcon*) par ce perron, est un véritable retraite d’artiste; elle y sera tout à fait chez elle.

LA GRANDE-DUCHESSE: A merveille!... Et personne, bien entendu, ne se doute de son arrivée! Vous savez que c’est une surprise que je réserve à mes fils!

OLDENBOURG: Oh! votre altesse peut être tranquille... Excepté elle... moi, le secrétaire qui a été la chercher, les postillons qui l’ont conduite, la concierge qui l’accompagne... personne ne se doute...

LA GRANDE-DUCHESSE (*riant*): Voilà un secret bien gardé!

[...] LA GRANDE-DUCHESSE: Vous fait le plus grand honneur dans mon esprit, car j’éprouve par cette personne singulière un attrait...

OLDENBOURG: Don’t vous me permettez de m’étonner. Personne ne porte plus haut que votre altesse, et avec un plus noble orgueil... le nom de souveraine!... Personne... et cet éloge n’est pas suspect dans ma bouche, à moi qui suis un peu profane!

LA GRANDE-DUCHESSE: Un peu est bien peu!

OLDENBOURG: Personne ne se distingue par un plus sévère austerité de principes, et, après tout, cette femme qui vous attire si singulièrement est une femme de théâtre.

LA GRANDE-DUCHESSE: Oui, mais c’est un être à part.

OLDENBOURG: Par son talent.

LA GRANDE-DUCHESSE: Par son caractère... par sa vie!<sup>818</sup>

Questa modalità di adattamento dialogico contadistingue l’intera operazione letteraria compiuta da Legouvé nel passaggio dalla narrazione alla drammaturgia, congiuntamente ad

---

<sup>817</sup> B rom, pp. 13-14.

<sup>818</sup> B, pp. 7-8.



un lavoro di riduzione del materiale letterario. Numerosissimi sono infatti i tagli che lo scrittore decide di attuare e che comportano non solo il generale snellimento verbale per quantità, ma anche la scelta di eliminare per intero alcuni passaggi o suggerirne soltanto alcuni altri. Questa ultima operazione riguarda, in modo particolare, i brani comici che, non risultando essenziali né all'evolvere del *plot* né alle finalità comunicative dell'autore, vengono sacrificati nella *pièce* mediante una netta riduzione che ne diminuisce l'efficacia e ne sbiadisce il colore brillante: è il caso, ad esempio, del momento dell'apertura delle lettere degli ammiratori di Béatrix<sup>819</sup>, che Legouvé si diverte ad inserire nella narrazione con ironia, mentre nella *pièce* ad evidenziarsi è il solo intento moraleggiante e celebrativo nei confronti della virtù perennemente a rischio d'offesa della protagonista; anche il successivo dialogo con il Capitano Koerner è esemplificativo della minore importanza attribuita alla commedia nella versione drammaturgica: Koerner, perduto innamorado di Béatrix, comparso improvvisamente dalla finestra, si finge un poeta alla ricerca della sua musa e dichiara di avere composto per lei un'opera teatrale, ovviamente inesistente<sup>820</sup>. La scena rimane nella *pièce* – ed è certamente una delle meglio riuscite dal punto di vista comico – ma viene decisamente abbreviata rispetto al romanzo, quasi che il gioco, il *divertissement*, possano generare il rischio di distogliere l'attenzione dello spettatore dal centro poetico dell'opera.

Gli elementi significativi nella struttura della narrazione, e dunque maggiormente degni di nota, che nella versione drammaturgica scompaiono per necessità di sintesi riguardano il passato del Principe e quello di Béatrix.

Il capitolo terzo del romanzo è quasi interamente occupato da un manoscritto<sup>821</sup> che la Granduchessa fa leggere a Oldenbourg ed il cui ritrovamento le ha permesso di comprendere perché suo figlio, da alcuni anni, sia profondamente cambiato ed abbia assunto un umore più malinconico. Il manoscritto contiene infatti il racconto del triste amore giovanile di Frédéric per Marie, una fanciulla poi morta, a cui era legato da un sentimento considerato assoluto, una tensione reciproca e comune verso la perfezione morale e la nobiltà d'animo. Da sottolineare, nella trama dei riferimenti metaletterari del romanzo e data la trasparente eco dantesca nel nome della protagonista Béatrix, è la presenza nel racconto autobiografico della giovinezza del Principe di un'immagine che rievoca il quinto canto dell'*Inferno* dantesco: Frédéric e l'amata Marie segretamente leggono insieme la storia di un amore e si fanno trascinare dalla

---

<sup>819</sup> Cfr. B rom, pp. 66-70 e B, pp. 19-21.

<sup>820</sup> Cfr. *ivi*, p. 70-83 e B, pp. 22-30.

<sup>821</sup> Cfr. *ivi*, pp. 32-49.

passione narrata nelle pagine del libro galeotto, *Herman et Dorothee* di Goethe<sup>822</sup>, altro autore rilevante nella tela metaletteraria intessuta da Legouv .

Il passato del protagonista, mediante il ricorso alla narrazione contenuta nel manoscritto, si tinge cos  di toni tipicamente romantici, confermati e arricchiti dai riferimenti letterari: il personaggio, dal carattere malinconico, si caratterizza tramite il binomio amore-morte che si esplica non solo nella prematura scomparsa della giovane innamorata, ma anche nel fatto che l'affetto per Marie si mescola al dolore per la morte dell'adorata nonna. Nel manoscritto   esplicitato anche un riferimento a *Romeo e Giulietta*, anticipato da una citazione shakespeariana quale epigrafe al capitolo che vede la prima comparsa del Principe nel romanzo<sup>823</sup>: Frédéric, nel momento di massima espressione dell'amore, osserva Marie – analogamente a Giulietta con Romeo – come se fosse nel fondo di un sepolcro:

Io la vedevo comparire [...] con il suo abito nero, disegnando all'inizio come una forma precisa, poi pi  oscura, poi confusa come un'ombra; poi non sentivo pi  che il fruscio della veste, e allora le parole di Giulietta a Romeo, quando lui scende dal suo balcone: "Mi sembra di vederti, ora che sei sceso, come un morto adagiato in fondo ad una tomba... Mi sembri pallido"<sup>824</sup>.

Il riferimento ai due amanti shakespeariani, assai presente nel romanzo, permane nella *pièce* costituendo uno dei motivi metateatrali maggiormente significativi: il loro amore, infatti, diviene metafora e termine di paragone continuo per la storia fra il Principe e Béatrix.

Vi   poi un altro mutamento da sottolineare riguardante il personaggio di Frédéric. Se nel romanzo   l'autore Legouv  a enumerare le gioie e i tormenti dell'uomo innamorato di un'attrice («  crudele per un uomo davvero passionale amare una donna di teatro»<sup>825</sup>,   l'*incipit* del quinto capitolo), nel dramma   il Principe stesso a descrivere quello specifico

---

<sup>822</sup> L'opera citata da Legouv  suscita interesse in Francia proprio all'inizio degli anni Sessanta: «La letteratura in lingua tedesca   anche rappresentata dal racconto rustico (*Dorfgeschichte*), comparabile alle opere di George Sand [...]. Un piccolo spazio merita la poesia rustica di Hebel (sud della Foresta Nera), tradotta da Max Bouchon, compatriota ed amico di Courbet ed egli stesso autore di poesie rustiche, che rappresentano una delle forme del realismo. Da questo, il nuovo interesse per l'epopea rustica di Goethe *Herman et Dorothee*, misconosciuta fin verso il 1860». Max Milner e Claude Pichois, *Il Romanticismo da Chateaubriand a Baudelaire* in Lionello Sozzi (a cura di), *Storia della civilt  letteraria francese*, Torino, Utet, 1993, vol. II, pp. 1143-1276, cit. a p. 1176.

<sup>823</sup> Ad essere riportato in epigrafe   il frammento di una battuta di Romeo del primo atto della tragedia: «J'aime une mortelle invuln rable aux traits de l'amour; son c ur est inaccessible aux tendres discours; ses yeux  vitent le rencontre du regard» («Io amo una mortale invulnerabile alle parole d'amore; il suo cuore   inaccessibile ai discorsi teneri; i suoi occhi evitano l'incontro dello sguardo»). B rom, p. 23.

<sup>824</sup> «Je la voyais reparaître [...] avec sa robe noire, se dessinant d'abord comme une forme précise, puis plus obscure, puis vague comme une ombre; puis je n'entendais plus que le frôlement de la robe, et alors les paroles de Juliette   Roméo, quand il descend su balcon: "Il me semble que je te vois, maintenant que tu es descendu, comme un mort couché au fond du tombeau... Tu me parais p le"». *Ivi*, pp. 40-41.

<sup>825</sup> «C'est une chose cruelle pour un homme vraiment passionné que d'aimer une femme du théâtre». *Ivi*, p. 85.

amore a Béatrix, servendosi però del racconto indiretto, riportando l'esperienza di un immaginario amico. La terza persona affidata alla voce del personaggio, che così parla di sé, è il modo in cui Legouvé trasforma, senza eliminarlo, un passaggio contenutisticamente rilevante: la "fenomenologia" del sentimento che può accendere una donna di teatro e la descrizione delle conseguenze psicologiche di cui è vittima l'innamorato costituiscono un *topos*, fra i più significativi e peculiari, della letteratura ottocentesca di argomento teatrale. Nonostante Béatrix sia l'interprete di un teatro colto e spiritualmente elevato, privo delle bassezze e delle volgarità di molte forme spettacolari in auge, la giovane non è priva di un potere seduttivo che «si fonda sulla [...] capacità di incarnare sogni ideali di trionfo e di bellezza, esaltati dal desiderio del pubblico»<sup>826</sup>, di controllare il potere che dona la ribalta e farsi artefice dello straordinario incantesimo della trasfigurazione artistica.

Un procedimento di adattamento analogo a quello appena descritto viene poi utilizzato anche per la prima parte del settimo capitolo<sup>827</sup> dedicato ai motivi per cui le attrici sono ormai state accolte nell'alta società e del perché le dame provino tanta curiosità verso di loro, talvolta ammirazione. Il tema, già tratteggiato da Legouvé in *Adriana Lecouvreur*, è presente in forma di digressione nel romanzo ed approfondito secondo una chiave etica e culturale; esso viene poi inserito nella *pièce* all'interno del dialogo fra la Granduchessa e Oldenbourg nella terza scena del primo atto<sup>828</sup>, in cui i personaggi stessi giocano fra la prima e la terza persona.

Per ciò che riguarda, invece, la riduzione di elementi inerenti la protagonista, solo nel romanzo è presente il racconto di un aneddoto relativo al suo impegno per la liberazione di un prigioniero<sup>829</sup> che chiaramente si riferisce all'esperienza personale di Adelaide Ristori e al noto episodio di Chapado<sup>830</sup>. Probabilmente la derivazione biografica troppo diretta, insieme alla consueta necessità di sintetizzare, conducono l'autore a tagliare il racconto dell'evento nella *pièce* (o forse potrebbe essere la stessa marchesa a domandarlo, anche se non vi sono testimonianze circa l'avvenuta lettura del libro da parte dell'attrice).

Nel romanzo, inoltre, vi sono altri particolari poi eliminati sul passato della protagonista<sup>831</sup>. Innanzitutto, c'è una differenza nella definizione delle sue origini italiane che nel dramma sono collocate nel cuore della penisola, nei dintorni di Roma, mentre nel componimento narrativo sulle montagne tra la Svizzera tedesca e la Lombardia, tanto che pare

---

<sup>826</sup> Sandra Pietrini, *Fuori scena. Il Teatro dietro le quinte dell'Ottocento*, cit., pp. 177.

<sup>827</sup> Cfr. B rom, pp. 111-113.

<sup>828</sup> Cfr. B, pp. 6-10.

<sup>829</sup> Cfr. B rom, pp. 105-108.

<sup>830</sup> RSA, pp. 59-67.

<sup>831</sup> Cfr. B rom, pp. 116-124.

Béatrix abbia «qualche cosa della grazia italiana unita all'anima sognatrice delle razze germaniche»<sup>832</sup>. Sembrerebbe non essere un caso l'evocazione di luoghi aventi una relazione con due fra le muse dell'autore: il Nord Italia di Adelaide Ristori e la Svizzera tedesca che diede i natali a Rachel. La natura tutta italiana dell'eroina viene dunque definita in un secondo momento e in vista dello spettacolo, quando ad interpretarla sarà un'attrice orgogliosamente e profondamente italiana, per nascita, arte, ideali politici e culturali.

Altri tagli ancora sono riscontrabili nella biografia del personaggio principale e relativi soprattutto all'infanzia e alla fanciullezza. Maggiormente insistita nella narrazione è la vicinanza a Dio della piccola Béatrix<sup>833</sup>, con il canto quale mediatore fra la bambina e la divinità; eliminata nella versione per il teatro è anche la relazione dettagliata tra la fanciulla e la musica<sup>834</sup>. In particolare nella *pièce* è assente l'interessante descrizione del metodo di lavoro attoriale di Béatrix che utilizza proprio la musica quale tramite primo per entrare in connessione con il testo e immedesimarsi nel personaggio, canale privilegiato per l'incontro fra due anime, quella dell'attrice e quella della creatura teatrale:

Di solito, l'arte della commedia, nella sua espressione più completa, è prima di tutto un'arte di trasformazione. Recitare la commedia è uscire da sé stessi, e il mistero di [questo] genere di talento è precisamente in questo singolare potere che fa sì che un uomo buono, dolce, anche debole, si possa trasformare in un essere truce, crudele, terribile, e possa farlo rivivere davanti a noi nel suo corpo.

Béatrix non aveva questo dono. Inoltre ella non ne aveva bisogno, perché il suo talento non era altro, per così dire, che un'"estensione" di se stessa. La natura delle opere che acconsentiva a rappresentare la lasciavano sempre dentro i sentimenti che aveva provato o che poteva provare; inoltre ella cercava sempre un appoggio nel proprio cuore per innalzarsi fino ai suoi ruoli che, a loro volta, la elevavano fino a loro. Le bastava un cambio di costume di Antigone o di Cordelia, di Desdemona o d'Ifigenia, di Paolina o di Giulietta, perché ella facesse rivivere, pur restando se stessa, questi personaggi, dai puri amori, divini ed affascinanti. Da ciò la sua maniera di lavorare, molto diversa da quella degli altri artisti. Quando Garrick, quando Talma, quando Mademoiselle Rachel volevano rappresentare Shylock, Carlo VI, Atalia, riflettevano a lungo, leggevano senza fermarsi tutte le parole dei loro personaggi per scoprire il passaggio, il vocabolo, il grido in cui si

---

<sup>832</sup> «Quelque chose de la grâce italienne unie à la rêverie des races germaniques». *Ivi*, p. 15.

<sup>833</sup> Cfr. *ivi*, p. 16.

<sup>834</sup> La giovane Béatrix, dedita al canto sacro, smette di cantare dopo la morte del fratello avvenuta a causa di un grave incidente; quando, superato il lutto, vuole ricominciare si accorge di non avere più una voce adatta e, dimenticando le gioie della musica, per sopravvivere va a fare la governante.

trovasse riassunto il personaggio nella sua interezza [...]. Per Béatrix, niente di simile; era la musica che le serviva come lavoro preparatorio. Per mettersi nello spirito dei suoi ruoli, lei suonava o perfino cantava, quando per un caso fortunato ritrovava la sua voce, le melodie di Palestrina, di Marcello, di Pergolesi; allora la sua anima saliva a poco a poco al livello delle grandi anime che avevano creato la poesia, e lei non doveva far altro che essere se stessa per assomigliare a loro. Questo particolare tipo di talento faceva di Béatrix un'artista più ideale rispetto agli altri [artisti], e nonostante questo anche reale, poiché il sentimento fittizio che le prestava l'arte, prendeva, passando attraverso la sua bocca, l'accento vivo di un'emozione personale<sup>835</sup>.

Il ruolo fondamentale che Legouvé affida alla musica nel romanzo, parte fondante e inscindibile dell'arte teatrale di Béatrix, va inteso quale tipica espressione delle estetiche e delle filosofie romantiche. È innanzitutto evidente come il rapporto fra musica ed ispirazione, che l'accademico introduce nell'opera, sia peculiare del pensiero ottocentesco; ad emergere è inoltre anche il legame, proprio della temperie culturale del tempo, fra arti diverse e «spesso [...] in relazione dialettica l'una rispetto all'altra, per cui si creano tensioni interne, segrete corrispondenze»<sup>836</sup>. Sono, quelli di Legouvé, gli anni dello sviluppo della musica a programma – di cui proprio Berlioz è uno degli esponenti più significativi – tesa a creare una nuova unione con la letteratura e la poesia; sono gli anni dell'«aspirazione di fondere le arti tra loro, abolendo ogni confine per il raggiungimento di una più completa espressività»<sup>837</sup>, un “progetto” che ha il suo massimo esponente in Richard Wagner. L'arte teatrale di Béatrix, arte dei sensi, necessita della musica, arte spirituale, per dare avvio a una delle tecniche specifiche

---

<sup>835</sup> «D'ordinaire, l'art de la comédie, dans son expression le plus complète, est avant tout un art de transformation. Jouer la comédie, c'est sortir de soi, et le mystère de genre de talent est précisément dans cette singulière puissance qui fait qu'un homme bon, doux, faible même, peut se métamorphoser en un être farouche, cruel, terrible, et le faire revivre devant nous jusque dans sa personne physique. Béatrix n'avait pas ce don. Ajoutons qu'elle n'en avait pas besoin, car son talent n'était pour ainsi dire que le développement d'elle-même. La nature des ouvrages qu'elle consentait à représenter la laissant toujours dans les sentiments qu'elle avait ressentis ou qu'elle pouvait ressentir, toujours aussi elle prenait appui sur son propre cœur pour s'élever jusqu'à ses rôles qui, à leur tour, l'élevaient jusqu'à eux. Il lui suffisait du changement de costume d'Antigone ou de Cordélia, de Desdemona ou d'Iphigénie, de Pauline ou de Juliette, pour qu'elle fit revivre, en restant elle-même, ces types divins et charmants de tous les chastes amours. De là sa manière de travailler, très-différent de celle des autres artistes. Quand Garrick, quand Talma, quand Mlle Rachel voulaient reproduire Shylock, Charles VI, Athalie, ils méditaient longtemps, ils lisaient sans cesse toutes les paroles de leurs rôles pour découvrir le passage, le mot, le cri où se trouve résumé le personnage tout entier [...]. Pour Béatrix, rien de pareil; c'était la musique qui lui servait de travail de préparation. Pour se mettre dans l'esprit de ses rôles, elle jouait ou parfois chantait, quand par une heureuse chance elle se retrouvait en voix, les mélodies de Palestrina, de Marcello, de Pergolèse; alors son âme montait peu à peu au niveau des grandes âmes qu'elle avait créées la poésie, et elle n'avait plus qu'à se reproduire elle-même pour leur rassembler. Ce caractère particulier de talent faisait de Béatrix une artiste plus idéale et cependant tout aussi réelle que les autres, puisque les sentiments fictifs que lui prêtait l'art, prenaient, en passant par sa bouche, l'accent de vie d'une émotion personnelle». B rom, pp. 54-56.

<sup>836</sup> Enrico Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Torino, Einaudi, 1987, p. 121.

<sup>837</sup> *Ivi*, p. 170.

della pratica attorica, ovvero l'immedesimazione, quale massima espressione dell'unione di anima e corpo volta alla creazione poiché, secondo Robert Schumann, «l'estetica di un'arte è quella delle altre; soltanto il materiale è diverso»<sup>838</sup>. Anche i compositori del passato che l'autore cita descrivendo il metodo di lavoro di Béatrix – Marcello, Pergolesi e Palestrina<sup>839</sup> – risultano emblematici, per la loro opera nell'ambito della musica sacra, dell'unione tipicamente romantica fra l'espressione musicale e l'immagine di purezza e tensione spirituale di cui la protagonista, nella sua persona come nelle sue eroine, è vivente incarnazione. La musica è dunque, anche da Legouvé, considerata il tramite più diretto, autentico e potente, per mettere in relazione sensibilità e spiritualità; essa è lo strumento capace di condurre l'Io dell'artista ad una estatica e mistica concentrazione e la sua opera alle somme cime dell'elevazione spirituale.

Nella *pièce* il ruolo della musica perde decisamente di importanza, gli episodi passati ad essa connessi vengono ridotti rispetto al romanzo e il riferimento al canto resta come forma di devozione religiosa. Permane, invece, il racconto dettagliato dei primi incontri della protagonista con il teatro: il destino che la conduce a intraprendere seriamente la carriera teatrale si manifesta mediante il ritrovamento casuale dell'*Antigone* di Sofocle, che dando origine alla passione per la poesia, le rammenta anche la prima rappresentazione a cui aveva assistito da bambina ed il “miracolo” – cui torneremo a riferirci – ad essa seguito. Rimane così il ruolo paradigmatico del classico sofocleo quale titolo dello spettacolo che segna la vocazione teatrale di Béatrix e che viene citato come facente parte del repertorio dell'attrice matura: il personaggio di Antigone è una delle sue interpretazioni predilette, quella dell'eroina pura e giusta per eccellenza, che «ha un profilo verginale che sembra spirare fragilità, ma anche la durezza tetragona di chi si oppone con forza alle leggi dello Stato, in nome di leggi più alte, quelle divine»<sup>840</sup>; la scelta di questo testo e di questo personaggio acquista un senso poetico e culturale ulteriore poiché rappresenta una delle incarnazioni

---

<sup>838</sup> Robert Schumann, *La musica romantica*, cit., p. 29.

<sup>839</sup> Si tratta, inoltre, di autori riscoperti proprio dal Romanticismo, come afferma Enrico Fubini: «È in questo periodo che si incomincia a scoprire la musica del passato, grazie anche allo sviluppo degli studi filologici [...]. Palestrina fu riscoperto dai romantici che gli dedicarono un vero e proprio culto», emblematico dell'attrazione che la musica sacra esercitava «come un esempio di quella pura religiosità cui tendeva l'arte» (Enrico Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, cit., p. 120). Anche Giovanni Guanti fa riferimento a tale riscoperta definendo l'esperienza della musica in età romantica, sia dal punto di vista del creatore o interprete che da quello dello spettatore, come «estatica e purificatrice, indissolubilmente legata alla religione» (Giovanni Guanti, *Estetica musicale. La storia e le fonti*, Milano, La Nuova Italia, 1999, p. 264) e cita lo *Stabat Mater* di Pergolesi quale opera simbolo di tale concezione.

<sup>840</sup> Roberto Alonge, *Prefazione* in Roberto Alonge (a cura di), *Antigone, volti di un enigma. Da Sofocle alle Brigate Rosse*, Bari, Edizioni di Pagina, 2008, pp. VII-IX, cit. a p. VII.

sceniche maggiormente amate da tutto l'Ottocento<sup>841</sup>. E, nel romanzo, proprio un frammento dall'*Antigone* e uno da *Romeo e Giulietta* costituiscono il programma previsto per la recita di Béatrix: le opere scelte da Legouvé si collocano all'interno di una tela metateatrale in cui i riferimenti letterari danno e acquisiscono senso nella loro relazione con la struttura narrativa e la natura dei personaggi.

Il capitolo nono è dedicato alla serata teatrale, che occupa l'intero quarto atto della *pièce*. Nel romanzo si annuncia che Béatrix reciterà un pezzo di Giulietta e uno di Antigone<sup>842</sup>. Il brano scelto dall'opera shakespeariana è il famoso monologo in cui l'eroina si prepara all'ingannevole suicidio, che l'attrice interpreta con inserti musicali dal *Don Giovanni* di Mozart: apparentemente lontano dalla tragedia del Bardo, l'inserimento mozartiano che – scrive il narratore – Béatrix sceglie con sapiente maestria teatrale e profondità interpretativa, crea echi e suggestioni tali da amplificare la potenza poetica del capolavoro del drammaturgo inglese e l'intensità emotiva della *performance* attorale<sup>843</sup>. Da mettere in luce è, ancora una volta, la presenza della musica che Legouvé individua quale mezzo espressivo capace di rivelazioni inattese e dialogante con la creatura viva sulla scena e con la parola poetica. Al primo brano da *Romeo e Giulietta* – poi sostituito, come si dirà in dettaglio, nella versione drammaturgica da *La Pulzella d'Orléans* di Friedrich Schiller – dovrebbe seguire una non definita scena dall'*Antigone* sofoclea<sup>844</sup> ma il pubblico invita l'artista a presentare ancora un brano dalla tragedia dei due amanti veronesi. La Granduchessa, come avviene nella *pièce*,

---

<sup>841</sup> Numerose e assai complesse le ragioni della fascinazione romantica per l'opera sofoclea e il personaggio di Antigone. Come scrive George Steiner a tal proposito, per citare uno fra i numerosi esempi di questa "infatuazione": «Nella costellazione delle sette tragedie sofoclee superstiti, *Antigone* era considerata la stella maggiore. Il giudizio, talvolta iperbolico, riguardava sia la protagonista che la tragedia o l'indistinta fusione di entrambe. "La tua opinione su *Antigone* è giusta", scriveva Shelley a Jhon Gisborne nell'ottobre del 1821. "Che sublime ritratto di donna! E cosa pensi dei cori e in particolare del lamento lirico della vittima simile a un dio? E delle minacce di Tiresia, e del loro immediato compimento? Alcuni, fra noi, in una precedente esistenza, si sono innamorati di un'Antigone: ecco perché non troveranno mai completa soddisfazione in un legame mortale"» (George Steiner, *Le Antigoni*, Milano, Garzanti, 2003, p. 14). Le ragioni profonde vanno cercate nella perfezione formale attribuita dai romantici alla tragedia sofoclea ma anche nei temi di cui la protagonista è portatrice e simbolo; in particolare numerosi studiosi sottolineano l'importanza culturale del tema del sepolcro e della relazione con i morti, congiuntamente al ruolo dell'Io e del destino: «Antigone [...] par nascere per seppellire i suoi morti [...]. Nell'*Antigone* sofoclea, tuttavia, il tema della morte e del sepolcro si fa intimo, tutto interno al clan familiare [...], e Antigone diviene colei a cui è affidata la cura per il cadavere del fratello defunto, così come, trent'anni dopo, sarà colei a cui Sofocle assegnerà il ruolo di accompagnare alla morte un altro corpo, quello del re Edipo. Una volta assunto questo compito, Antigone sembra non potersi occupare d'altro: solo cadaveri e sepolcri affollano la sua breve vita. È, perciò, grazie a questo ruolo, interpretato con disperata passione, che Antigone [...] diviene finalmente personaggio tragico, il personaggio tragico per eccellenza di tutto l'Ottocento» (Silvia Romani, *Corpi ingombranti. Antigone e i suoi morti* in Roberto Alonge, a cura di, *Antigone, volti di un enigma. Da Sofocle alle Brigate Rosse*, cit., pp. 59-78, cit. alle pp. 59-61). Anche Adelaide Ristori, come moltissime attrici ottocentesche, recita *Antigone*, ma nella versione alfieriana: a conferma di ciò la presenza della parte levata della protagonista tra le carte dell'attrice (Vittorio Alfieri, *Antigone*, pl, fasc. 1, FR, MBA; il documento non è databile).

<sup>842</sup> Cfr. B rom. p. 178.

<sup>843</sup> Cfr. *ivi*, pp. 182-183.

<sup>844</sup> Cfr. *ivi*, p. 184.

propone al figlio di recitare la parte di Romeo, accanto a Béatrix-Giulietta, nella cosiddetta *Scena della tomba dei Capuleti*. I due giovani interpretano così le morti dei due innamorati<sup>845</sup>.

L'ultimo cambiamento, nel passaggio da un genere all'altro, su cui è importante soffermarsi riguarda dunque gli inserti metatetralici: nel romanzo Béatrix avrebbe dovuto recitare Antigone e Giulietta per poi concentrarsi solo su quest'ultimo personaggio, mentre nel dramma interpreta Giovanna d'Arco e l'eroina shakespeariana nel finale della tragedia, ovvero personaggi e frammenti legati non solo alla sua figura e alla sua biografia, ma anche alla situazione drammatica in corso, presagi della separazione a cui saranno destinati i due amanti di Legouvé.

I cosiddetti *Addii di Giovanna d'Arco* costituiscono la scena finale del Prologo del dramma romantico – un vero e proprio successo al suo debutto a Lipsia nel 1801 – *La Pulzella d'Orléans* di Friedrich Schiller: la protagonista si congeda dai luoghi natii e dagli affetti pronta a partire per una guerra di liberazione patriottica che rappresenta la missione a cui Dio l'ha destinata. In aperta opposizione al Voltaire satirico dell'omonimo poema del 1762, l'autore tedesco desidera riabilitare la figura di Giovanna d'Arco, tanto che – mutando la versione tradizionale dei fatti – la fa morire in battaglia e non bruciata sul rogo come una strega. Schiller restituisce all'eroina «i tratti di vergine ispirata, esecutrice di una missione divina»<sup>846</sup> consegnandola così alla devozione del XIX secolo<sup>847</sup>. Se Giovanna d'Arco è figura significativa e presente nella cultura del tempo, dalle sfumature teatralmente affascinanti, ispiratrice dell'opera di numerosi artisti, ciò che è interessante ai fini del nostro discorso sono le similitudini tra l'attrice messa in scena da Legouvé e la schilleriana pulzella d'Orléans, tali da giustificare l'introduzione del frammento nella *pièce*.

Giovanna, nella versione del romantico tedesco, è un'eroina che riunisce in sé santità e umanità, è una donna celeste che vive la contraddizione profonda tra la sua missione, la sua vocazione e un sentimento nuovo e tutto umano quale è l'amore, e per di più un amore

---

<sup>845</sup> Cfr. *ivi*, pp. 185-186.

<sup>846</sup> Maria Donatella Ponti, *Nota introduttiva* in Friedrich Schiller, *La Pulzella d'Orléans*, Torino, Einaudi, 1969, pp. V-VIII, cit. a p. VI.

<sup>847</sup> L'arte romantica – analogamente a ciò che accade per Antigone – elegge Giovanna d'Arco a suo personaggio tipico, considerandola eroina dello spirito del popolo e della patria, ma anche simbolo della totale consacrazione all'ideale. Inoltre, a rafforzare ulteriormente il recupero culturale della figura dell'eroina nazionale, proprio a metà del secolo, Jules Quicherat pubblica una minuziosa ricostruzione storica insieme agli atti dei processi, volti a restituire importanza alla figura di Giovanna d'Arco nella storia francese. In ambito artistico, è la musica, in particolare, ad offrire esempi significativi della costante presenza di Giovanna d'Arco nel corso dell'Ottocento: nel 1835 Gioacchino Rossini dedica all'eroina una cantata per voce sola e accompagnamento al piano; del 1845 è il melodramma verdiano su libretto di Temistocle Solera che trae ispirazione proprio dall'opera di Schiller; nel 1876 August Mermet scrive parole e musica per un'altra opera ispirata alla *Pulzella*; del 1881, infine, è il capolavoro di Pëtr Il'ič Čajkovskij che ha origine dalla lettura in traduzione russa della *Giovanna d'Arco* di Jules Barbier, dramma lirico rappresentato per la prima volta a Parigi nel 1873, per il quale Charles Gounod aveva composto le musiche di scena.



“sbagliato”, vietato: quello verso un nemico. Evidentissime ed immediate sono quindi le analogie con l’angelica Béatrix, mistica attrice, scissa tra un’arte vissuta con la dedizione totale e la purezza d’animo di una vestale e l’amore terreno per un uomo “sbagliato” per ragioni sociali e politiche. Vergini devote, simboli del sacrificio estremo, della scelta di una vocazione superiore – sia essa la libertà del popolo o l’arte – Giovanna e Béatrix rifiutano entrambe la possibilità della felicità umana e immediata per perseguire il proprio ideale. È evidente che il caso della pulzella d’Orléans messa in scena da Schiller risulti assai più significativo: la sua forza di simbolo è più pregnante e la potenza drammatica della sua figura non può essere paragonata con la Béatrix di Legouvé; nonostante questo, la tensione di significato è la medesima ed è ciò che verosimilmente conduce l’autore a scegliere Giovanna d’Arco come primo *alter ego* metateatrale della protagonista, in una versione – quella appunto del drammaturgo tedesco – culturalmente rilevante per l’epoca<sup>848</sup>.

Legouvé inserisce nella *pièce* una traduzione in versi del monologo di Giovanna d’Arco<sup>849</sup>, la cui paternità è da attribuire allo stesso autore. In una lettera ad Adelaide del 25 agosto 1860, l’accademico sostiene la complessità della traduzione, non ancora conclusa, del frammento schilleriano:

Questo frammento è /del resto/ più difficile di quanto credessi poiché la prima parte richiede qualche tratto, qualche dettaglio più caratteristico e più simile a quello che noi abbiamo appreso da qualche tempo sul linguaggio di Giovanna d’Arco. Provo in questa prima strofa a non perdere nulla della grazia di Schiller, e a metterci un po’ più di verità<sup>850</sup>.

---

<sup>848</sup> I recensori non si soffermano sulla versione utilizzata da Legouvé, ad eccezione di Jules Janin (cfr. Jules Janin, *Feuilleton de Journal des Débats. La quinzaine dramatique*, in «Journal des Débats», 8 aprile 1861, cit.) che manifesta un certo rammarico poiché ritiene che sarebbe stato più interessante se l’autore di *Béatrix* si fosse servito di un testo coevo sulla figura di Giovanna d’Arco scritto da Constant Materne (cfr. Constant Materne, *Jeanne d’Arc. Drame en cinq actes et en vers*, Bruxelles, Librairie Polytechnique de Decq, 1861). Non è però chiaro se la critica di Janin sia rivolta alla scelta di Schiller in quanto tale o piuttosto alla traduzione utilizzata, opera dello stesso Legouvé.

<sup>849</sup> L’opera di Schiller viene immediatamente tradotta in francese e numerose sono le successive traduzioni che vengono pubblicate entro la metà del secolo. Tra le più significative, cfr. Friedrich Schiller, *Jeanne d’Arc ou la Pucelle d’Orléans. Tragédie en cinq actes*, traduit en prose par Charles Frédéric Cramer, Paris, Mercier, 1802 segnalata come prima traduzione in Joseph-Marie Quérard, *La France littéraire ou Dictionnaire Bibliographique*, Paris, Chez Firmin Didot Frères, 1836, vol. VIII, p. 516; Jean Baptiste Avril, *Le triomphe de lis. Jeanne d’Arc ou La pucelle d’Orléans. Drame en cinq acte et en vers*, imité de la tragédie allemande de M. Schiller, Paris, Bacot, 1814; Friedrich Schiller, *Jeanne d’Arc*, traduit en vers français par Mme Caroline Pavlov, Paris, Chez Firmin Didot Frères, 1839; Friedrich Schiller, *Jeanne d’Arc*, traduit par V. Cappon, Paris, Imprimerie Schneider et Langrand, 1844.

<sup>850</sup> «Ce morceau est /de reste/ plus difficile que je ne le croyais parce que la première partie demande quelque traits, quelque détails plus caractéristiques et plus semblable 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». Ernest Legouvé ad Adelaide Ristori, [Parigi] 6 settembre 1860, FR, MBA.

Legouv   rende partecipe l’attrice delle difficolt   del lavoro – e dunque dei motivi del ritardo nell’invio del monologo – ma anche di alcuni dei criteri utilizzati per la traduzione, almeno per la prima strofa: l’attenzione a rendere peculiare il linguaggio del personaggio, la fedelt   all’elegante armonia dello stile schilleriano e il tentativo di aggiungere verit  . In particolare quest’ultimo obiettivo risulta intrigante quanto ambiguo: presumibilmente potrebbe trattarsi del desiderio di rendere meno aulico il linguaggio del monologo – gi   di per s   elevato e distinto dal resto della *pi  ce* grazie al mantenimento dei versi – per mettere in luce soprattutto la dimensione umana dell’eroina, la situazione e i sentimenti, cos   simili a quelli della B  atrix-interprete. Questo intento potrebbe essere attribuito sia alla volont   dell’autore che ad una richiesta, o un invito, da parte della Ristori: sembra infatti vi sia tra i due un discorso pregresso circa la traduzione di questo frammento, verosimilmente da far risalire al periodo passato insieme durante «un viaggio [...] lungo il Reno»<sup>851</sup> per lavorare sulla *pi  ce* in quella stessa estate del 1860, quando potrebbero dunque aver discusso sui criteri di traduzione e, in particolare, sul linguaggio di Giovanna (come suggerisce Legouv   quando si riferisce al comune apprendimento di qualcosa relativo alla parola del personaggio). A tal proposito, non    nemmeno da escludere che l’idea dell’inserimento (e della sostituzione rispetto al romanzo) possa essere stata comune o proposta dalla stessa Adelaide, che    sempre resa partecipe da Legouv   del lavoro circa quella che l’autore definisce la «nostra *pi  ce*»<sup>852</sup>. Il fatto che vi sia un interesse condiviso legato al dramma schilleriano, che continua oltre l’esperienza del 1861,    suggerito da un articolo americano dell’agosto 1867<sup>853</sup> in cui il giornalista, nel descrivere il probabile repertorio della Ristori per l’imminente *tournee* negli Stati Uniti, tra le altre opere, cita anche *B  atrix* – che poi verr   cancellata dal programma degli spettacoli – e un adattamento della *Pulzella d’Orl  ans* di Schiller, in lingua francese, dello stesso Ernest Legouv  . Non si ha poi notizia alcuna del concretizzarsi delle vicende di questo possibile progetto, ma il frammento inserito in *B  atrix* potrebbe aver rappresentato un inizio, uno stimolo, un’idea poi abbandonata; la marchesa comunque, nel repertorio della *tournee* americana di quell’anno, inserisce i cosiddetti *Addii di Giovanna d’Arco*, gi   presenti – secondo il registro delle rappresentazioni – dall’anno comico 1864-1865<sup>854</sup> nel suo “assortimento” di brani per serate a programma, *recital* di beneficenza, omaggi al pubblico:

---

<sup>851</sup> RSA, p. 78.

<sup>852</sup> Cfr. Ernest Legouv   ad Adelaide Ristori, [Parigi 16 giugno 1860], FR, MBA. La lettera, indirizzata ad Amsterdam, non reca la data, che per   si evince dal timbro postale.

<sup>853</sup> Cfr. *The Drama. Ristori*, in «New York Tribune», 5 agosto 1867, vol. 28, FR, MBA.

<sup>854</sup> Cfr. Appendice A.

Avanti di abbandonare Detroit, la Ristori declamava, per la prima volta, dacchè è in America, in lingua francese e vestita in costume: *Les Adieux de Jeanne d'Arc*. Gli applausi frenetici, le chiamate al proscenio rintronarono lungamente per il Young's Men Hall<sup>855</sup>.

Gli *Addi di Giovanna d'Arco* di Schiller, declamati come meglio non si poteva, in lingua francese, si rivoluzionò la sala<sup>856</sup>.

Anche per ciò che riguarda il secondo inserto metateatrale – la *Scena della tomba dei Capuleti* da *Romeo e Giulietta* – una lettera del 15 febbraio 1861<sup>857</sup> informa su alcuni dettagli relativi al lavoro di traduzione di cui, anche in questo caso, si occupa Legouvé. Quest'ultimo, infatti, scrive alla Ristori della necessità di un cambiamento riguardante il passaggio dalla prosa ai versi nella traduzione, sostenuto dall'intera *troupe* e da Jules Janin, che, il giorno prima, aveva assistito alla prima lettura del testo alla compagnia. Legouvé, in accordo con i suoi ascoltatori, è convinto dell'effettiva importanza di tale cambiamento e della minore efficacia della prosa in quella scena rispetto ai versi di Giovanna d'Arco, di poco precedenti: la vicinanza tra i frammenti e la loro medesima valenza metateatrale sembra richiedere una maggiore uniformità e coerenza stilistica. Il drammaturgo, dopo aver spiegato le motivazioni del cambiamento che andrà ad effettuare, si scusa di dover contrariare la Ristori, che dunque, probabilmente, aveva suggerito all'autore la “vecchia” traduzione in prosa. Questo piccolo tassello della relazione fra i due è interessante poiché è indizio e segno di una collaborazione artistica dialettica, di un dialogo effettivo fra scrittore e attrice, di uno scambio vivo e autentico sul lavoro comune.

La cosiddetta *Scena della tomba dei Capuleti* inserita in *Béatrix* si colloca all'interno della tradizione francese di ricezione e traduzione dell'opera del drammaturgo inglese nella quale ai due infelici protagonisti viene lasciata l'opportunità – negata da Shakespeare – per un ultimo dialogo prima della morte. Nella versione di Legouvé, dunque, i due innamorati hanno ancora il tempo per nutrire una speranza o almeno per confermare all'altro il proprio eterno amore e donargli il saluto definitivo prima di una morte congiunta, analogamente a ciò che

---

<sup>855</sup> *Adelaide Ristori in America*, in «Il Trovatore», aprile 1867, RRS, BTB. La data è riportata a mano sul ritaglio stampa.

<sup>856</sup> *Adelaide Ristori e la serata a beneficio del Liceo Italiano di Nova York (Dall'«Eco d'Italia»)*, in «Il Trovatore», 30 maggio 1875, RRS, BTB. La data è segnata a mano sul ritaglio stampa.

<sup>857</sup> Cfr. Ernest Legouvé ad Adelaide Ristori, Parigi 15 febbraio 1861, FR, MBA. La data è quella del timbro postale.

accade nelle più illustri e fortunate versioni francesi di *Romeo e Giulietta*, a cavallo fra Settecento e Ottocento<sup>858</sup>.

Giulietta, paradigma per eccellenza della forza del sentimento, sembra essere scelta da Legouv e sin dalla stesura del romanzo – in cui il momento teatrale  , di fatto, a lei interamente dedicato – non solo per le evidenti similitudini e i molteplici riferimenti alla tragedia shakespeariana, ma anche per una sorta di contrapposizione con la sua Béatrix. Se, infatti, Giulietta tenta fino all’ultimo di trattenere a s  l’amato affidandosi ad una funerea messinscena e sfidando la sorte, se lotta con la vita per strappare il corpo di Romeo dalle braccia della morte e alla separazione preferisce la tomba a garanzia di un abbraccio eterno, Béatrix al contrario lotta per giungere alla scelta della rinuncia all’amato e del sacrificio della passione e se ne va, nell’abito da viaggio tipico di molte eroine ottocentesche, verso un altrove che   il teatro. Il binomio amore e morte – che Legouv e aveva gi  affrontato nell’*Adriana Lecouvreur* – viene ora relegato all’ambito metateatrale della rappresentazione e della citazione letteraria e al suo posto si sostituisce – con tutta la sua portata simbolica – quello tra la felicit  quotidiana e la vocazione artistica.

Nella *pièce*, infine, al di l  delle analogie di significato fra la protagonista e le creature teatrali incarnate, il drammaturgo effettua una scelta di precisa connessione tra i frammenti metateatrali e la situazione che Béatrix vivr  di l  a poco: un addio. Come Giovanna abbandona le sue amate terre, cos  l’attrice si congeda dalla corte che l’aveva accolta; come Giulietta, anche Béatrix rinuncia totalmente all’amore con un’azione che della morte della shakespeariana eroina ricorda la responsabilit  della scelta e il martirio per amore.

---

<sup>858</sup> Cfr. *Roméo et Juliette* in Pierre-Prime-Félicien Le Tourneur, *Shakespeare traduit de l’anglais*, Paris, Chez l’Auteur et chez Mérigot jeune, 1778, vol. IV, pp. 417-423; *Roméo et Juliette. Tragedie en cinq actes* in Jean François Ducis, *Oeuvres*, Paris, Ledentu, 1859, pp. 59-61; *Roméo et Juliette* in Émile Deschamps, *Oeuvres. Macbeth et Roméo et Juliette. Tragédies de Shakespeare traduites en vers français*, Paris, Au Comptoir des Imprimeurs Unis, 1844, pp. 299-305; Frédéric Souli , *Roméo et Juliette. Trag die en cinq actes et en vers*, Paris, Chez Ladovocat, 1828, pp. 106-114. La prima rappresentazione del testo di Ducis   del 1772, anno della prima pubblicazione; la traduzione di Le Tourneur   pubblicata per la prima volta nel 1778 (a cui seguono altre tre edizioni primottocentesche, nel 1821, nel 1822 e nel 1835); la versione di Souli  debutta nel 1828. Deschamps, nome assai rilevante nella diffusione dell’opera del Bardo in Francia, lavora a pi  riprese sulla tragedia e alla stesura di contributi critici dedicati al teatro shakespeariano (in particolare, del 1828 sono gli * tudes françaises et étrangères*, mentre del 1844 la *Préface a Macbeth e Roméo et Juliette*); nel 1839 debutta l’opera di Berlioz, per cui l’autore romantico scrive i testi (per una ricostruzione del lavoro di Berlioz e Deschamps: cfr. Ian Kemp, “*Romeo and Juliet*” and “*Roméo et Juliette*” in Peter Bloom, a cura di, *Berlioz Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 37-80). Da annoverare tra le traduzioni francesi del capolavoro shakespeariano,   anche il lavoro congiunto, e purtroppo andato perduto, di Deschamps e Vigny, altro letterato degno di nota nella storia dei testi shakespeariani in Francia (cfr. Jacques Guiry, *Heurs et malheurs de “Roméo et Juliette” en France   l’ poque romantique* in Dirk Delabst te and Lieven D’Hulst, a cura di, *European Shakespeares. Translating Shakespeare in the Romantic Age*, Amsterdam, Jhon Benjamin Publishing Companies, 1993, pp. 187-202, riferimento a p. 194; per il lavoro di Alfred de Vigny, traduttore e allestitore di Shakespeare: Maurice Descotes, “*Le More de Venise*” in Maurice Descotes, *Le drame romantique et ses grands créateurs (1827-1839)*, cit., pp. 94-107; Elena Randi L’*“Othello” di Vigny: il traduttore-metteur en scène come “procuratore” dell’autore* in Elena Randi, *I primordi della regia*, cit., pp. 55-106).

Se quindi nella prima parte dell'episodio della serata teatrale, per ciò che riguarda la scelta dei brani recitati, non vi è totale uguaglianza fra romanzo e drammaturgia, nella seconda parte le due versioni tornano a coincidere dal punto di vista narrativo e tale corrispondenza, da quel momento in poi, caratterizza per intero l'ultima fase del racconto (corrispondente al quinto atto della *pièce*) sino al finale, affidato alle parole e allo sguardo della Granduchessa dinnanzi all'addio di Béatrix:

Frédéric le ha teso la mano, ma senza girare la testa dalla sua parte; lei gliel'ha stretta per qualche istante con forza e in silenzio, poi è fuggita via scomparendo con Kingston.

“Che peccato!” ha esclamato la Granduchessa sciogliendosi in pianto.

Un momento dopo si è sentito il rumore di una carrozza, e tutto era finito<sup>859</sup>.

BÉATRIX (*con determinazione*): Andiamo! (*Fugge dalla scena. Frédéric emette un grido di disperazione*)

LA GRANDUCHESSA (*cadendo su una sedia e sciogliendosi in pianto*):

Che peccato!...<sup>860</sup>

A conclusione della comparazione *pièce*-romanzo, per ciò che riguarda i criteri e le linee generali del lavoro di adattamento nel passaggio dalla narrazione alla forma drammaturgica, è utile fare le ultime riassuntive considerazioni. Innanzitutto, lo scrittore decostruisce il compatto tessuto verbale del suo romanzo per ridistribuirlo nelle battute dei personaggi e nelle discretissime didascalie; tende a mantenere la medesima linearità nel *plot* e non interviene con l'introduzione di nuovi eventi narrativi; prende la direzione di un appiattimento dei personaggi secondari che, meglio delineati nel componimento iniziale, figure ben caratterizzate, sono ridotte poi a funzioni drammatiche nella *pièce*, utili per generare il contesto entro cui si muovono i protagonisti<sup>861</sup> che invece continuano ad occupare lo spazio a loro dedicato nell'opera di partenza e che rimangono sostanzialmente immutati, sia nelle caratteristiche individuali che nel percorso narrativo; nel testo per il palcoscenico la verbalità prevale sull'azione, così come già accadeva nel romanzo; più piano e quotidiano nella versione teatrale, lo stile, in entrambi i casi, è armonico ed elegante.

---

<sup>859</sup> «Frédéric lui tendit la main, mais sans retourner la tête de son côté; elle la serra quelque temps avec force et silence, puis s'élança au dehors et disparut avec Kingston. “Quel dommage!” s'écria la gran duchesse en fondant en larmes. Un moment après, on entendit, un roulement de voiture, et tout était fini». B rom, p. 234.

<sup>860</sup> «BÉATRIX (*avec résolution*): Allons! (*Elle s'élançe au dehors. Frédéric pousse un cri de désespoir*). LA GRAN-DUCHESSA (*tombant sur un siège et fondant en larmes*): Quel dommage!... ». B, p. 112.

<sup>861</sup> Anche alcuni recensori mettono in luce questo elemento, in particolare cfr. *Théâtres*, in «Revue Européenne», 1 aprile 1861, cit.

In generale, la struttura della *pièce* risulta essere povera di potenziale efficacia scenica poiché ricalca troppo fedelmente il disegno del romanzo. Quest'ultimo, tutto basato sulla parola e sul suo significato morale, è povero d'azione ed è totalmente volto a dipingere una figura ideale e simbolica entro un contesto che sostanzialmente funge solo da cornice e che perde completamente di forza nella scrittura drammaturgica. Tale "povertà" può essere però letta anche mediante un'altra ottica, come emerge dall'interessante commento di Francisque Sarcey, lettore di Legouvé ma soprattutto poi spettatore della messinscena con Adelaide Ristori:

Legouvé ha preso [il romanzo] e l'ha messo in forma drammatica. Ha avuto l'accortezza di conservare l'assenza di azione e di stile in tutta l'opera. Fortunatamente Scribe non era più là [...]. Lui ha composto una *pièce* assolutamente vuota, affinché la Ristori potesse trionfarvi stando a suo agio, poiché è stato evidente che il successo non è stato dovuto ad altri che a lei<sup>862</sup>.

Francisque Sarcey parla, con ironia e poco apprezzamento, di una struttura vuota, ma suggerisce così un'ipotesi intrigante che, mediante il riferimento per opposizione alla drammaturgia francese in auge e l'attenzione posta su una sorta di poetica dell'assenza e del senso, va oltre l'usuale interpretazione in chiave negativa di quelle che qualcuno definisce le *pièces-exhibitions*<sup>863</sup>, opere finalizzate solo a valorizzare il talento di primi attori e prime attrici. Nel passaggio dal romanzo al dramma, nella trasformazione da un testo narrativo equilibrato e compatto ad una *pièce* potenzialmente efficace ma concretamente disequilibrata, "sghemba", Legouvé sembra scegliere la strada di una volontaria e consapevole sottrazione che vuole giungere, da una parte, all'essenza strutturale per far emergere quella contenutistica, e, dall'altra, a creare un "vuoto" autorale che desidera lasciare il maggiore spazio possibile all'interpretazione, o meglio all'interprete, in accordo con la poetica della santificazione dell'attrice e dell'artista espressa nella *pièce*.

---

<sup>862</sup> «M. Legouvé le prit et le mit en drame. Il eut soin de conserver l'absence d'action et de style dans toute son intégrité. Heureusement M. Scribe n'était plus là [...]. Il a donné une pièce absolument vide, pour que Mme Ristori pût y triompher à son aise, pour qu'il fût évident que le succès n'était dû qu'à elle». Francisque Sarcey, *Chronique Théâtrale*, in «Feuilleton de l'Opinion National», 30 marzo 1861, vol. 17, FR, MBA.

<sup>863</sup> Cfr. Edouard Fournier, *Feuilleton de la Patrie*, in «La Patrie», 28 maggio 1865, vol. 21, FR, MBA.

### 5.1.1. La Madonna dell'Arte, attrice angelicata

I personaggi dell'opera teatrale sono otto, ma cinque sono quelli maggiormente coinvolti nell'azione scenica: oltre alla protagonista, Frédéric, la Granduchessa, il conte Oldenbourg e l'impresario Kingston. Le semplici dinamiche tra di loro sono tutte generate da interessi personali legati alla figura di Béatrix, che rappresenta l'unico polo d'attrazione del dramma: si tratti di interessi economici come nel caso dell'impresario, sentimentali per il Principe, di attrazione artistica per la Granduchessa o inerenti alla ragione di Stato per il Conte. L'eroina è l'oggetto dell'attenzione ed è sostanzialmente una figura passiva, in balia delle circostanze create dalle macchinazioni umane o dalla sorte. L'unico momento in cui Béatrix diviene motore degli eventi è il finale: la sua scelta di responsabilità e di sacrificio, la scelta dell'arte per l'amore, e dell'accettazione di ciò che la vita ha riservato per lei – ovvero il teatro – è l'unico momento in cui la protagonista svolge una funzione significativamente attiva, un ruolo “registico” all'interno del proprio dramma. Questa unicità conferisce all'atto conclusivo un valore emblematico: l'eroina conclude l'azione teatrale rifuggendo il “lieto fine”, sancendo la natura drammatica della rappresentazione e assurgendo a simbolo della purezza artistica.

Béatrix è un personaggio dai tiepidi tratti caratteriali, ma dai forti connotati simbolici. La sua umanità – che si compone di ironia, dolcezza, intelligenza e umiltà – risulta meno rilevante rispetto alla sua portata poetica. Alcuni spettatori del tempo l'hanno definita un'eroina fredda, noiosa a forza di perfezione<sup>864</sup>, così incorruttibile da generare una sorta di indifferenza nel pubblico, un distacco che rende difficile l'empatia profonda tra scena e platea; anche i pochi momenti di cedimento, in cui il dubbio giunge a minare la sua integrità e tormentare il suo spirito, non sono sufficienti a mutarne la visione. Legouvé crea un personaggio sostanzialmente monolitico, una pietra pura incastonata entro un gioiello prezioso. Tale è l'immagine che emerge dalla descrizione concertata da parte di tutti gli altri personaggi e che lei stessa conferma nel momento in cui compare sulla scena e si caratterizza per i modi dolci, fermi ma mai aggressivi, l'integerrima difesa della propria dignità femminile, la dedizione assoluta all'arte e la tensione verso un amore ideale, perfetto, divino<sup>865</sup>. Béatrix è un personaggio che si eleva verso l'alto, verso l'empireo della donna angelicata. Non è, infatti, certo un caso che Legouvé abbia scelto il più significativo nome dantesco per la sua eroina, dalle origini italiane, musa di un'arte e di una cultura vagheggiata

---

<sup>864</sup> Cfr. articolo senza titolo in «L'Universe Illustré», 27 maggio 1865, vol. 21, FR, MBA.

<sup>865</sup> Per tutti i riferimenti alla “biografia” della protagonista si veda la sintesi dettagliata: cfr. Appendice F.

anche dall'altro personaggio femminile, quello della Granduchessa, come emblema dell'unione fra l'ideale dell'arte e la sua contingenza sociale. La sovrana, infatti, vede in Béatrix il simbolo della possibilità che il potere politico nutra il proprio popolo di quella cultura nazionale di cui l'attrice è incarnazione: come scrive un recensore ella è «la musa vivente dell'arte italiana»<sup>866</sup>:

LA GRANDUCHESSA: [...] i nostri Stati sono piccoli, tanto meglio! Saranno meglio tenuti! [...] Anche Ferrara era un piccolo Stato, ma è là che ha brillato il Tasso! Urbino starebbe racchiuso in un angolo del nostro ducato, ma è là che è nato Raffaello! E Verona! E Pisa! E Ravenna! ...Erano piccole come noi... ma sono immortali come la genialità che hanno incoraggiato!<sup>867</sup>

Ernest Legouvé non solo la chiama Beatrice bensì le attribuisce anche l'appellativo di Madonna dell'Arte, a voler ulteriormente rafforzare la sua natura simbolicamente divina e l'unione fra arte e santità di cui questo personaggio è rappresentazione. La biografia che l'autore costruisce per la sua eroina è completamente coerente a tale valenza di significato: di umili origini, da bambina cantava con voce angelica nella chiesa del paese ed era stata educata alle opere buone. L'incontro con il teatro avviene sempre durante l'infanzia come una sorta di illuminazione, un laico miracolo:

LA GRANDUCHESSA: Ma che miracolo vi ha tirata fuori dalla vostra oscurità? Che cosa vi ha rivelato il vostro talento e vi ha fatto salire sulla scena?

BÉATRIX: Un caso!... Ero bambina, un giorno mi portano alla rappresentazione di una tragedia antica, l'*Antigone* di Sofocle. Quello che provai fu strano. Di solito, quando i bambini dalla vivida immaginazione si trovano di fronte a simili spettacoli, la loro emozione si espande con violenza; piangono, tremano, sembrano fuori di sé; io non piansi... non urlai... Non è che la mia emozione non fosse profonda, ma era duplice; dentro già attrice, io intuivo confusamente che in quello che vedevo c'era qualche cosa d'altro rispetto alla verità... qualcos'altro rispetto anche ai sentimenti espressi... e questa altra cosa, che era l'arte, mi agitava, mi

---

<sup>866</sup> «C'est la muse vivante de l'art italien». *La quinzaine dramatique*, in «L'Ami de la Religion», 9 aprile 1861, vol. 17, FR, MBA.

<sup>867</sup> «LA GRAND-DUCHESSA: [...] nos États sont petits, tant mieux! ils seront mieux tenus! [...] Ferrare aussi était un petit État; mais c'est là qu'a brillé le Tasse! Urbino aurait tenu dans un coin de notre duché; mais c'est là qu'est né Raphaël! Et Vérone! Et Pise! Et Ravennes! ...elles étaient petites comme nous... mais elles sont immortelles comme la génie qu'elle ont encouragé!...». B, p. 12.



inquietava, ed io rimasi, per tutta la durata dello spettacolo, immobile, concentrata in me stessa... cercando!

LA GRANDUCHESSA: È curioso!

BÉATRIX: Dopo lo spettacolo, i nostri amici vollero farmi parlare dell'opera, ma fu impossibile tirarmi fuori una sola parola; io cercavo sempre; sento ancora un tale piuttosto burbero dirmi: "Vai a dormire, piccola sciocca..." e io vi andai velocemente, felice di ritrovarmi sola.

LA GRANDUCHESSA: Perché?

BÉATRIX: Invece di dormire, mi impegnai a ricordare, a dire, a fare tutto quello che avevo visto; imitavo o cercavo di imitare la voce minacciosa di Creonte, la voce giovanile e patetica di Emone, i gesti e gli accenti supplicanti di Antigone, e non appena i nostri amici si furono risvegliati, io corsi da loro e recitai, con loro grande sgomento, dei frammenti interi che io avevo salvato, che avevo conservato, che avevo ricostruito grazie alla solitaria riflessione della notte... Il resto, voi lo indovinate: dei parenti che si meravigliano, amici che vogliono applaudire quello che si chiama un miracolo... poi, qualche anno più tardi, un uomo influente che passa, un direttore intelligente che viene avvertito... e poi... il fulgore... l'arte, la fortuna... ecco la mia storia<sup>868</sup>.

Nel racconto della vita di Béatrix il suo primo incontro con il teatro risulta particolarmente emblematico e nel frammento citato sembrano unirsi la suggestione letteraria proveniente dalla descrizione delle visioni delle mistiche con quella dei miracoli evangelici e l'influenza di certa letteratura agiografica.

Dopo la "miracolosa" iniziazione teatrale e il successivo incontro con un buon impresario la protagonista fa la sua comparsa sul palcoscenico, conquistando presto il

---

<sup>868</sup> «LA GRAND-DUCHESSA: Mais quel miracle vous a tirée de votre obscurité? Qu'est-ce qui vous a révélé votre talent et vous a fait monter sur la scène? BÉATRIX: Un hasard!... J'étais enfant, on m'emmena un jour à une représentation d'une tragédie antique, de l'*Antigone*, de Sophocle. Ce que j'éprouvai fut étrange. D'ordinaire, quand les enfants dont l'imagination est vive se trouvent en face de pareils spectacles, leur émotion se répand avec violence au de hors; ils pleurent; ils tremblent; ils semblent hors d'eux-même; moi, je ne pleurai pas, je ne m'écriai pas... Ce n'est pas que mon émotion ne fût profonde, mais elle était double; déjà actrice en dedans, je devinais confusément qu'il y avait dans ce que je voyais autre chose que la vérité... autre chose même que les sentiments exprimés... et cette autre chose, qui était l'art, m'agitait, m'inquiétait, et je demeurai, pendant tout le cours de la représentation, immobile, concentrée en moi-même... cherchant! LA GRAND-DUCHESSA: C'est curieux!... BÉATRIX: Après le spectacle, nos amis voulurent faire parler de la pièce, mais il fut impossible de tirer de moi un seul mot; je cherchais toujours; si bien que j'entends encore quelqu'un qui était assez bourru me dire: "Va te coucher, petite buse..." et j'y courus bien vite, enchantée de me trouver seule. LA GRAND-DUCHESSA: Pourquoi? BÉATRIX: Au lieu de dormir, je ne m'occupai qu'à retrouver, à dire, à faire tout ce que j'avais vu; j'imitais ou je cherchais à imiter la voix menaçante de Créon, la voix juvénile et pathétique de Hémon, les gestes et les accents suppliants d'Antigone, et à peine nos amis réveillés, je courus à eux et je leur récitai, à leur grand effroi, des fragments entiers que je savais, que j'avis retenus, que j'avais reconstruits par la méditation solitaire de la nuit... Le reste, vous le devinez: des parents qui s'émerveillent, des amis qui veulent applaudir à ce qu'on appelle un prodige... puis quelques années plus tard, un homme influent qui passe, un directeur intelligent qu'on avertit... et alors... l'éclat... l'art, la fortune... voilà mon histoire». *Ivi*, pp. 41-42.

successo internazionale, comparando nelle vesti dei grandi personaggi della letteratura drammatica e scegliendo un repertorio che non ammette figure immorali: Béatrix è simile ad una monaca, ad una vestale, e nemmeno fuori dal palcoscenico dimentica i valori virtuosi devolvendo parte dei suoi guadagni per le opere di bene.

La Madonna dell'Arte, mistica e santa, è però anche e soprattutto un'attrice: in questa apparente contraddizione sta l'originalità del personaggio di Legouvé, l'intento moralistico dell'opera, il suo significato più profondo entro la cultura teatrale del tempo:

Da molto ci domandavamo che cosa potesse davvero essere questa “Madonna dell'arte” sulla quale Legouvé aveva scritto un romanzo prima di farne l'eroina di un dramma. Che cos'è una madonna? Ci chiedevamo. [...] Noi supponevamo che questa Béatrix fosse il genio ispiratore, la consolatrice, la mano che distribuisce la generosità di qualcuno che è sopra di lei, la figlia di qualche duca italiano del sedicesimo secolo, infine la madonna adorata dagli artisti che vivono alla corte del Duca. Ma la realtà ci ha subito disingannato, e questa madonna è semplicemente un'attrice virtuosa e pura. È una vestale dell'arte, se si vuole, perché ella rispetta la sua purezza [...], ma non è una madonna<sup>869</sup>.

La santità di Béatrix, connaturata alla sua essenza umana, si afferma ulteriormente per il suo essere attrice, per la dedizione ad un mestiere che – intorno alla metà dell'Ottocento – ha certamente acquisito maggiore dignità sociale, riconoscimento artistico, ma la cui immagine è ancora oscurata dalle accuse di libertinaggio, frivolezza, vanità, ovvero da tutti i vizi attribuiti alle attrici per secoli. È dunque evidente come tale personaggio si inserisca a pieno titolo nell'intento perseguito dalla Ristori di affermare con il proprio esempio un'immagine nuova dell'artista teatrale, di affrancare le attrici dagli antichi pregiudizi e di elevare l'arte dell'attore rappresentandone un ideale:

Adelaide, in fondo, è, fatte le debite proporzioni, l'incarnazione ottocentesca della donna angelicata: non deve, infatti, colpire l'uomo con le sue attrattive femminili, il suo scopo è, piuttosto, quello di innalzarlo esaltandone i

---

<sup>869</sup> «Il y a longtemps que nous nous demandions ce que pouvait bien être cette “madone de l'art” sur laquelle M. Legouvé avait écrit un roman avant que d'en faire l'héroïne d'un drame. Qu'est-ce qu'une madone? nous demandions nous. [...] Nous supposons que cette Béatrix était le génie inspirateur, la consolatrice, la main distribuant les largesses de quelq'un place au-dessus d'elle, la fille de quelque duc italien du seizième siècle, la madone adorée enfin des artistes vivant à la cour de le duc. Mais la réalité nous a vite détrompé, et cette madone est tout simplement une actrice vertueuse et vierge. C'est une vestale de l'art, si l'on veut, car elle respecte sa virginité [...], mais ce n'est point une madone». Ludovic, *Théâtres. Théâtre des Arts*, in «Journal de Rouen», 30 agosto 1861, vol. 18, FR, MBA. L'articolo riporta il commento del corrispondente P. de Bresey dopo la prima di *Béatrix* all'Odéon.

sentimenti più elevati (in campo morale o in campo politico-patriottico) esercitando su di lui una massiccia operazione di tipo educativo<sup>870</sup>.

L'obiettivo di Adelaide, condiviso da Legouvé, è condotto nella *pièce* alle estreme conseguenze. Tutto è puro nell'approccio di Béatrix al teatro, come pura è la sua esistenza di donna. Anche l'amore può essere vissuto solo nella sfera del sogno, scevro da pulsioni umane fisiche e psicologiche: solo la purezza infatti, secondo il personaggio di Legouvé, garantisce all'interprete la possibilità di penetrare nell'animo dei personaggi, di moltiplicare le passioni e rappresentarle sulla scena; più l'animo è vergine, più sarà ricettivo e disposto ad incarnare la molteplicità umana richiesta dal mestiere del teatro. Questo apparentemente potrebbe significare una negazione della vita, ma il personaggio di Béatrix non sembra voler essere un'esortazione alla rinuncia in senso monastico bensì un invito al sacrificio, alla necessità che l'arte venga tutelata sopra a tutto. La Béatrix di Legouvé non è un'eroina emotivamente fredda e anche l'amore complesso e contraddittoriamente vivo fra la realtà e il sogno non viene rifiutato dalla madonna-attrice in quanto tale, ma come possibile elemento di corruzione spirituale: esso – come si evince dal dialogo finale con Frédéric – così profondamente coinvolto entro le dinamiche del potere e della società, troppo ancorato agli interessi dell'uomo, potrebbe infatti rappresentare un pericolo per l'artista. Le ragioni umane – storiche, sociali o politiche – dunque non riguardano Béatrix, ma ciò può essere affermato non tanto se si analizza l'opera dal punto di vista della psicologia del personaggio quanto nei suoi intenti poetici e teatrali: la mistica, santa, attrice è simbolo e l'autore come tale la costruisce, forzandone le dinamiche interiori e i caratteri, che non costituiscono il centro del suo interesse. L'obiettivo è interamente volto alla delineazione dell'icona, della Béatrix salvifica, figura dell'altezza umana e artistica del teatro, *alter ego* di Adelaide che così l'autore vuole celebrare.

A tal proposito, vi è un ulteriore e rilevante aspetto da considerare, sino ad ora volutamente rimandato, ovvero che la vicenda sentimentale tra l'attrice e il Principe si rifà, sin dal romanzo, alla biografia della Ristori e al suo aristocratico matrimonio:

Dopo una serie di gravi contrarietà, di romantici avvenimenti, già narrati da molti miei biografi, mi unii in matrimonio col marchese Giuliano Capranica del Grillo<sup>871</sup>.

---

<sup>870</sup> Giovanna Ciotti Cavalletto, *Attrici e società nell'Ottocento italiano*, cit., p. 51.

<sup>871</sup> RSA, p. 17.

Durante il corso delle rappresentazioni ch'ella dava a Roma, Adelaide Ristori ispirò la passione più viva al marchese Giuliano del Grillo, figlio del marchese Capranica, proprietario del teatro che porta questo nome, e dell'altro più ancora considerevole, che è noto sotto il nome di Teatro Valle. Questo era qualcosa di meglio d'uno di quei frivoli sentimenti di cui si gloriano molte donne da teatro; l'innamorato giovane, perdutamente preso, si produsse con una formale proposizione di matrimonio. Non vi aveva in alcun modo luogo a sperare che la nobile famiglia dei Capranica aderisse a cosiffatta unione<sup>872</sup>.

Dopo peripezie degne degli «intrighi e [delle] invenzioni uscite dal cervello fecondo de' somministratori ordinarii dei teatri dei *boulevards* parigini»<sup>873</sup> – come scrive Pier Ambrogio Curti – i due giovani, in seguito ad un segreto (ormai leggendario ma verosimile)<sup>874</sup> matrimonio “all'improvvisa”, si uniscono nel 1848 mediante un rito regolare. Aldo Pezzana Capranica del Grillo, erede della famiglia, sostiene che «la celebrazione del 1848 non significò il superamento del contrasto fra Giuliano ed i genitori e l'accettazione di Adelaide nella società romana»<sup>875</sup> e che la conciliazione arriverà con la nascita dei due figli, Giorgio e Bianca<sup>876</sup>. Le nozze e la maternità sono un tema caro alla Ristori che se vuole unire le identità femminili di moglie e madre con quella di attrice, non nega, nemmeno nelle sue memorie, la difficoltà della scelta:

Non sapevo decidermi al matrimonio nella tema che questo potesse nuocere alla mia carriera, della quale ero infatuata; ma la sorte mi aveva destinato a compagno un'anima gentile, che, dividendo meco il culto per le arti belle, lungi dal rattenere il mio slancio, lo eccitava stimolandomi a proseguire con tenacità nella mia via<sup>877</sup>.

Vi è certamente un momento, in concomitanza al matrimonio, alla nascita dei figli, in cui la Ristori progetta – dopo una breve pausa – di ritirarsi definitivamente dalle scene nel giro di pochi anni, come conferma la lettera che scrive a Francesco Righetti, in risposta agli inviti di quest'ultimo ad entrare nella Reale Sarda:

---

<sup>872</sup> Pier Ambrogio Curti, *Adelaide Ristori*, cit., p. 15.

<sup>873</sup> *Ibidem*.

<sup>874</sup> Cfr. Aldo Pezzana Capranica del Grillo, *Il matrimonio di Giuliano Capranica del Grillo e di Adelaide Ristori*, in «Teatro Archivio», 10, settembre 1986, pp. 109-112.

<sup>875</sup> *Ivi*, p. 112

<sup>876</sup> Nei *Ricordi* è la marchesa stessa a ricordare dolorosamente anche gli altri due figli morti appena nati (cfr. RSA, p. 18).

<sup>877</sup> *Ivi*, p. 17.

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<sup>878</sup>.

Adelaide Ristori abbandonerà il teatro solo molti anni più tardi. Ragioni contingenti ed economiche la portano, con il marito, a costruire l'“impresa” della sua carriera “solista” e della Compagnia Drammatica Italiana, mentre la vocazione teatrale, la dedizione e la passione, la conducono al raggiungimento dei risultati artistici. Nonostante questo, la pratica e la scelta dell'arte non sono mai scisse da quella della famiglia, nodo rilevante nell'esperienza privata della Grande Attrice.

La macroscopica e sostanziale differenza dunque tra la vita di Adelaide e quella di Béatrix riguarda il finale dell'opera che vede la protagonista abbandonare l'amato, scegliere il sacrificio dell'amore, ma con esso anche la totale consacrazione all'arte. La marchesa decide invece per un legame coniugale che sarà anche fertile e profondo rapporto di lavoro, di condivisione della vita del teatro. Con la Ristori dunque l'unione della donna e dell'attrice è possibile, trova un “lieto fine”, mentre Béatrix è martire consapevole di tale scissione.

Questa differenza tra l'esperienza biografica di Adelaide e quella dell'eroina per lei concepita, se messa anche in relazione con le idee egalarie dell'autore rispetto alla questione femminile, pone ulteriori domande sull'interpretazione del finale dell'opera, tanto che alcuni commentatori del tempo l'hanno definita una *pièce* sostanzialmente “aristocratica”<sup>879</sup>, da cui risultano l'inconvenienza e l'impossibilità sociale dell'unione tra un'attrice e un nobile, impedendo così alla figura della teatrante la liberazione dal ghetto di pregiudizi in cui per secoli era stata imprigionata. In realtà la distanza che si crea con la vicenda personale della Ristori, tra la derivazione biografica del dramma e il suo svolgimento poetico, sembra negare qualunque intento sociale o politico da parte dell'autore e coerentemente sorreggere l'interpretazione del personaggio di Béatrix quale simbolo supremo e assoluto della divinità dell'arte. Ciò conferma la lettura dell'opera nella direzione di una idealizzazione totalizzante della figura dell'attrice e dei valori spirituali che essa, dentro e fuori il palcoscenico, deve perseguire e rappresentare.

---

<sup>878</sup> Adelaide Ristori a Francesco Righetti, Castel Gandolfo 12 settembre 1847, RA, BTB.

<sup>879</sup> Cfr. *La quinzaine dramatique*, in «L'Ami de la Religion», 9 aprile 1861, cit.

L'interprete e destinataria della composizione drammaturgica Adelaide Ristori non nega così la sua umanità, la sua personalità di donna, le scelte in nome di una femminilità considerata completa (e certamente borghese), ma come artista, incarnazione della Madonna dell'Arte entro la finzione della scena, decide di farsi portavoce di una visione ideale dell'arte e del teatro che sappia andare oltre la celebrazione della sua personalità, sceglie – come emergerà anche dal lavoro di costruzione del personaggio – di mettersi al servizio dell'opera dell'autore con cui condivide il medesimo ideale spirituale e artistico.

## 5.2. I copioni della *pièce*: due tempi per uno spettacolo

I copioni di *Béatrix ou La Madone de l'Art* conservati nel Fondo Ristori sono due, entrambi a stampa<sup>880</sup>. Ad essi si aggiunge nell'archivio un'altra versione a stampa del testo, che però non risulta essere stata utilizzata come copione<sup>881</sup>. Il testo di base francese è il medesimo in tutti e tre i casi, come l'anno di pubblicazione che coincide a quello del debutto: il 1861.

Il copione B1 1861 – incompleto poiché mancante delle ultime scene della *pièce*<sup>882</sup> – può essere datato poiché sono presenti due timbri e un visto della censura del 21 agosto 1861, giorno in cui Adelaide è a Tolosa con lo spettacolo. Il testo porta alcuni segni a matita in italiano; l'autore degli appunti è uno solo ma la calligrafia non sembra essere quella della Ristori. Gli interventi a matita riguardano sostanzialmente tre tipologie di indicazioni: le aperture e le chiusure delle porte tra una scena e l'altra e in concomitanza all'entrata o all'uscita dei personaggi<sup>883</sup>; i movimenti dell'usciera che non viene contemplato dall'autore ma inserito con una funzione meramente strumentale di “servo di scena”: il suo compito è quello di muovere oggetti di attrezzeria nel terzo atto e di montare e smontare il “teatro” nell'atto quarto<sup>884</sup>; infine, sono annotati gli interventi musicali (indicati come «musica» senza però nessuna indicazione sui brani). Quest'ultima informazione risulta comunque significativa se si considera che essi si trovano inseriti direttamente all'interno delle scene dello spettacolo

---

<sup>880</sup> Cfr. B1 1861: Ernest Legouvé, *Béatrix ou La Madone de l'Art. Comédie en cinq actes en prose*, Paris, Michel Lévy Frères, 1861, cs, fasc. 93, FR, MBA; B2 1861: Ernest Legouvé, *Béatrix ou La Madone de l'Art. Comédie en cinq actes en prose*, Paris, Michel Lévy Frères, 1861, cs, fasc. 94, FR, MBA.

<sup>881</sup> Si tratta della versione di cui ci siamo serviti per l'analisi drammaturgica dell'opera, indicata come B.

<sup>882</sup> Si interrompe all'inizio della scena decima del quinto atto: cfr. B1 1861, p. 108.

<sup>883</sup> Cfr. *ivi*, pp. 4, 14, 15, 31, 33, 36, 37, 38, 46. Le informazioni relative alle porte sono accompagnate dal simbolo # che viene usato come evidenziatura dell'appunto inserito.

<sup>884</sup> Cfr. *ivi*, pp. 51, 52, 53, 77, 78, 80, 83, 89.

e non solo come intermezzi fra un atto e l'altro e dunque necessitano un'attenta considerazione.

Il primo intervento musicale indicato nel copione B1 1861 si trova nel secondo atto nella scena settima, quella del primo incontro a corte fra Béatrix e Frédéric<sup>885</sup>: la musica ha inizio nel momento in cui il Principe si rivolge all'attrice, esortato dalla madre, per spingerla ad accettare l'invito di restare a corte e recitare quella sera stessa e si conclude a fine scena con l'uscita di tutti i personaggi e l'ordine della Granduchessa, dopo l'assenso di Béatrix, ad organizzare la serata teatrale. La musica potrebbe così amplificare l'azione corale nei confronti dell'eroina, preannunciare la rappresentazione o sottolineare i sentimenti privati di Frédéric, ovvero essere un controcanto emotivo, personale e sotterraneo rispetto all'esteriorità che il personaggio si trova a dover manifestare. La musica, che si interrompe a fine scena, inoltre, amplifica la successiva solitudine della protagonista<sup>886</sup>, che si esplica a livello testuale in un monologo in cui Béatrix esprime i tormenti e i dubbi dell'amore. Ulteriori indicazioni musicali si trovano poi nell'atto quarto, quello del metateatro, dove già le didascalie esplicite segnalano questa presenza "sonora": l'inizio del primo intervento coincide con l'entrata in scena di Frédéric-Romeo<sup>887</sup> e Legouvé, che riporta l'azione musicale in didascalia (senza poi mai indicarne la fine), ne suggerisce la qualità definendola una melodia dolce<sup>888</sup>. Questa si interrompe – come informa un appunto a matita – nel corso della recita quando una battuta di Giulietta interviene all'improvviso poiché Béatrix taglia per eccesso di emozione le battute del *partner*: il silenzio sopraggiunge così nel momento della constatazione, da parte di Oldenbourg-spettatore, di tale "deviazione" rispetto al "copione" originale, dettata appunto da una circostanza teatrale fuori dall'ordinario poiché causata dalla mescolanza fra vita e finzione. La scena di Romeo e Giulietta prosegue poi nel silenzio. La musica interviene nuovamente alla fine della recita<sup>889</sup>, a sancirne la conclusione, il successo e le conseguenze emotive per i due protagonisti, per concludersi alla battuta di Béatrix che chiede perdono alla Granduchessa per lo sconvolgimento nervoso di cui è caduta inaspettatamente vittima<sup>890</sup>. Il ritorno ad un'apparente "normalità" si accompagna al sopraggiungere del silenzio, in cui si ha il breve scambio tra una Granduchessa commossa e curiosa dinnanzi ad una Béatrix incredula e dolente. La musica riprende infine sull'uscita di scena della dama e fa da sottofondo

---

<sup>885</sup> Cfr. *ivi*, pp. 47-48.

<sup>886</sup> Cfr. *ivi*, p. 48.

<sup>887</sup> Cfr. *ivi*, p. 84.

<sup>888</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>889</sup> Cfr. *ivi*, p. 88.

<sup>890</sup> Cfr. *ivi*, p. 89.

all'annuncio dell'imminente matrimonio del Principe con la principessa Marguerite<sup>891</sup>. L'inserimento dei brani musicali, solo in parte presenti nelle didascalie esplicite del testo, viene ideato in un momento successivo, presumibilmente in fase di allestimento ed in relazione a precisi momenti dello spettacolo e potrebbe, forse, essere stato proprio Legouvé a lavorare a stretto contatto con i musicisti dell'Odéon.

Il copione B1 1861 del Fondo Ristori non porta segni di altra natura da mettere in evidenza<sup>892</sup> né alcuna indicazione di tipo interpretativo per ciò che riguarda il lavoro dell'attrice. L'altro copione, B2 1861, risulta invece molto più ricco di informazioni relative all'allestimento; il suo utilizzo teatrale, nonostante il documento sia stato stampato nel 1861, è da collocare nel 1865, come si cercherà di dimostrare.

Il copione B2 1861 è minuziosamente appuntato in francese da un'unica mano, che non è quella della Ristori, ma di qualcuno che ha voluto – o dovuto – formalizzare la messinscena, garantendone così la corretta memoria. Questo lavoro di codificazione verbale dello spettacolo, probabilmente svolto dal direttore di scena<sup>893</sup>, risulta una presenza diffusa tra i documenti di Adelaide Ristori, segno di una prassi che si inserisce a poco a poco nel suo lavoro, come è già in parte emerso dall'analisi dei copioni di *Adriana Lecouvreur*, divenendo usuale nella sua esperienza di capocomico.

Gli interventi inseriti in B2 1861 sono rilevanti poiché costituiscono i singoli frammenti di un'operazione che tende a ricomporre la rappresentazione nella sua totalità, verosimilmente attendibile rispetto a ciò che doveva essere lo spettacolo per la minuzia e la coerenza interna delle indicazioni riportate, sintomo di notazioni sistematiche e non saltuarie. Queste ultime sono riconducibili solo ad alcuni aspetti della messinscena, che sostanzialmente escludono l'aspetto interpretativo vero e proprio coinvolgendo l'attore per ciò che riguarda il movimento. Entrate, uscite, azioni sceniche, spostamenti di oggetti, oltre agli interventi musicali e all'arricchimento delle informazioni sulla scenografia, sono gli elementi che trovano posto nella traduzione verbale dello spettacolo rinvenibile in questo copione. Ad essi si accompagnano inoltre gli interventi drammaturgici, altrettanto significativi e che si analizzeranno separatamente.

---

<sup>891</sup> Cfr. *ivi*, pp. 89-90.

<sup>892</sup> Vi sono pochissimi tagli e sostituzioni linguistiche non degni di nota.

<sup>893</sup> Particolarmente significativo ed emblematico a tal proposito è il caso, su cui si tornerà nell'ultimo capitolo, dell'*Indicatore dei Manifesti Scenario e Comparsa della Drammatica Compagnia Italiana diretta dall'esimia Adelaide Ristori Marchesa Capranica del Grillo* conservato nel Fondo Ristori e trascritto e pubblicato da Teresa Viziano (cfr. Teresa Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una compagnia drammatica dell'Ottocento*, cit., pp. 461-595).



L'aspetto più rilevante, anche da un punto di vista quantitativo, riguarda i movimenti degli attori. Si prenda la prima scena<sup>894</sup> come esempio di una modalità di annotazione delle informazioni che si ripete per tutto il copione. Il testo originale non fornisce alcun tipo di suggerimento di questa natura e riporta solo l'elenco dei personaggi che devono fare il loro ingresso sulla scena: la Granduchessa, Oldenbourg, Kœrner e alcuni gentiluomini della corte<sup>895</sup>. A questi viene aggiunto, mediante l'annotazione a matita, un ufficiale che poi compare nel dialogo ma non è segnalato poiché probabilmente compreso dal drammaturgo nel gruppo dei figuranti. L'entrata iniziale – informa sempre l'autore degli appunti – è dal fondo a sinistra; la Granduchessa prende posizione sedendosi a sinistra, per ascoltare le informazioni circa i lavori svolti in città. Il compilatore considera le direzioni sempre guardando il palco, come si intuisce da un confronto fra le annotazioni e uno schizzo tratteggiato a fondo pagina. Da quest'ultimo emerge che la distribuzione che vanno a comporre i personaggi sulla scena è la seguente: a sinistra, la corte e la Granduchessa, rivolta verso il centro; sulla destra, ma arretrato rispetto alla dama, Kœrner ed un altro gruppo di signori della corte. Non viene segnalato nel disegno Oldenbourg ma la pagina è strappata: se il suo nome fosse compreso avrebbe una posizione a sinistra, più avanti sul proscenio rispetto al personaggio femminile; ciò risulterebbe infatti coerente rispetto ad un appunto riferito al Conte che consta dell'indicazione di un avanzamento. Come viene segnato a lato a matita, egli avanza infatti con l'obiettivo di mostrare una carta alla Granduchessa, in cui forse potrebbe essere riportato l'elenco dei lavori eseguiti di cui si sta discorrendo e che poi le fa firmare, dopo aver tirato fuori una penna. Tale oggetto di scena non è previsto dall'autore e viene anch'esso inserito nell'allestimento della *pièce*. A fine scena la Granduchessa congeda la corte, che «esce salutando»<sup>896</sup>. Poi si rivolge a Oldenbourg «che avanza a sinistra»<sup>897</sup>, mentre prima doveva trovarsi leggermente arretrato rispetto alla dama. Le comparse escono, come indicato dalla didascalia del testo. In conclusione della prima scena viene poi appuntato che le «porte [sono] chiuse»<sup>898</sup>.

Questo è solo un esempio di come i suggerimenti inseriti dal drammaturgo nelle didascalie siano stati integrati nella messinscena e appuntati da colui che annota il documento. Molti procedimenti, movimenti o azioni, risultano ovvi, implicitamente presenti nel testo, ma chi ha segnato il copione non dimentica mai di registrarli.

---

<sup>894</sup> Cfr. B2 1861, pp. 3-4.

<sup>895</sup> Cfr. *Ivi*, p. 3.

<sup>896</sup> *Ivi*, p. 4. Gli appunti in francese del compilatore, essendo chiari e molto sintetici, vengono citati direttamente nella loro traduzione italiana.

<sup>897</sup> *Ibidem*.

<sup>898</sup> *Ibidem*.

Sempre indicati sono i movimenti dei personaggi: le porte sono le molteplici vie di entrata e uscita; viene ovunque segnalato da che porta esce l'attore e se la porta rimane chiusa o aperta: lo spazio talvolta prevede una "via di fuga" verso l'esterno, talora rimane chiuso e privato. Gli spostamenti interni alle scene servono chiaramente a "muovere" dialoghi sostanzialmente statici e ad impedire che la parola sovrasti completamente gli accadimenti, rischio che si corre con un testo di tale fattura, poco fertile di spunti per la creazione di azioni sceniche concrete e significative. Sul palco vi sono numerose sedute, sedie, poltrone o altri elementi d'arredo, come nel caso del canapé che sarà utilizzato come feretro per la scena shakespeariana ma che compare già precedentemente. Questo genere di mobilio viene utilizzato per mutare lo spazio, le sedute e le alzate segnano l'andamento dei dialoghi generando anche un movimento dei personaggi a livello fisico e visivo.

Oltre agli spostamenti necessari e strumentali all'avanzare della narrazione drammatica, sono indicate altre tipologie di azioni sceniche – non molte, a dire il vero, e non particolarmente interessanti – che paiono però meno strumentali e sembrano voler essere portatrici di significato, andando ad arricchire le didascalie del testo: è il caso della quarta scena del secondo atto quando Frédéric entra e trova la madre seduta che lo aspetta. L'autore inserisce un'indicazione rispetto all'intenzione della prima battuta, di saluto, del Principe: «con affetto»<sup>899</sup>. A matita, il copione riporta: «baciandole la mano»<sup>900</sup>. Si tratta di un'azione che connota subito il rapporto tra i due personaggi, arricchendo l'incontro insito nella parola: esso rimanda infatti ad una relazione parentale di affetto ma anche di reverenza del giovane verso la madre. La mano rimane peraltro una sorta di tramite privilegiato del rapporto tra i due, perdurando in questo momento dello spettacolo quale segno fisico della loro relazione; il figlio tiene infatti la mano della madre quando racconta dell'incontro con Béatrix avvenuto a Vienna e del suo amore per la donna<sup>901</sup>: una confessione tanto importante e intima per Frédéric avviene mediante l'insaturarsi di un contatto più profondo con la genitrice ed evidente agli occhi del pubblico. Un altro esempio dell'inserimento di una microazione significativa si ritrova nella quinta scena dell'atto d'apertura, al primo ingresso di Kingston e Smits<sup>902</sup> quando il cappello dell'impresario – a differenza dei numerosi copricapo che, nel corso dell'allestimento, i personaggi maschili con indifferenza tolgono ed indossano, secondo l'etichetta – diventa il segno caratterizzante del rapporto di forza fra i due: il cappello dell'impresario Kingston viene infatti dato in mano al direttore di palco Smits, affinché sia

---

<sup>899</sup> «Avec affection». *Ivi*, p. 11.

<sup>900</sup> *Ibidem*.

<sup>901</sup> Cfr. *ivi*, pp. 13-14.

<sup>902</sup> Cfr. *ivi*, p. 15.

quest'ultimo a posarlo, rendendo così evidente, sin dal loro primo apparire, che il secondo è gerarchicamente inferiore al primo, contraddistinto da una forma di piccola servitù.

Un'ulteriore tipologia di movimento inserito a matita pare alludere ad una relazione più stringente tra gesto, parola e psicologia del personaggio e si ritrova nei casi in cui il testo diviene ripiegamento interiore e descrizione dello stato emotivo. Il caso più evidente è rappresentato dal monologo di Béatrix, nella scena ottava del secondo atto, quando la protagonista si trova a doversi confrontare con se stessa e affrontare il proprio travaglio sentimentale<sup>903</sup>. Gli appunti inseriti sul copione sono numerosi: l'attrice inizia cadendo su una sedia, affranta dalla condizione in cui si trova. Le riflessioni in cui si immerge inducono una sequela di domande e dubbi, che la portano a sentire la necessità di alzarsi, quasi ad accompagnare con il corpo il moto dei pensieri. La posizione eretta viene assunta in concomitanza ad un deciso cambiamento emotivo coincidente con il sorgere della rabbia: prima rivolta verso il Principe capace di generare in lei un sentimento irrazionale e incontrollabile, poi verso se stessa che non trova la forza per compiere l'unica scelta giusta per resistere a quella passione violenta. Il dubbio si fa sempre più disperato, congiuntamente alla consapevolezza dell'amore autentico provato e l'attrice, ad esprimere la confusione della mente e il delirio del cuore, attraversa il palcoscenico da destra a sinistra. Il monologo si conclude con l'interruzione del movimento e il raggiungimento di una posizione di immobilità: Béatrix afferma l'impossibilità a trovare una soluzione immediata e constata l'abisso della sua sofferenza.

Il copione riporta poi anche alcuni appunti scenografici, tali da integrare le didascalie esplicite del testo. È il caso, ad esempio, dell'indicazione di apertura del primo atto che recita: «Il teatro rappresenta un piccolo salone elegante. A destra, in fondo, una parte del balcone, porta in fondo, porte laterali, un tavolo e tutto ciò che serve per scrivere»<sup>904</sup>. La descrizione viene integrata dall'inserimento a matita di altri elementi: «a sinistra un piccolo divano vicino alla tavola, sedie accanto e giardino in fondo»<sup>905</sup>. Nell'atto terzo, quando la scena cambia, per ciò che riguarda l'arredo descritto nella didascalia del drammaturgo («Il teatro rappresenta un grande giardino d'inverno che fa da salone, a sinistra, una piccola serra di orchidee; a destra,

---

<sup>903</sup> Cfr. *ivi*, p. 48.

<sup>904</sup> «Le théâtre représente un petit salon élégant. A droite, au fond, pan coupé faisant balcon, porte au fond, portes latérales, une table et tout ce qu'il faut». *Ivi*, p. 3.

<sup>905</sup> *Ibidem*.

lo studio del principe Frédéric che è nascosta da alcuni arbusti e separata dalla serra mediante una vetrata»<sup>906</sup>) vengono aggiunti nell’allestimento il canapé, una scrivania e una poltrona.

Da considerare sono poi gli interventi musicali, inseriti negli stessi punti del copione B1 1861: ciò avviene sia per il secondo atto<sup>907</sup>, sia per la recita serale<sup>908</sup> (con un leggero posticipo del finale del pezzo che chiude la scena shakespeariana). L’analogia tra le indicazioni appuntate su entrambi i copioni potrebbe confermare l’ipotesi che si tratti di brani composti o pensati specificatamente per essere posizionati in quei precisi momenti dello spettacolo. L’unica differenza che emerge a tal proposito tra i due documenti è giustificata da un cambiamento a livello drammaturgico e strutturale nella suddivisione in atti: in B1 1861 vi è un inserimento musicale interno alla scena<sup>909</sup> a sottolineare l’annuncio di Frédéric che dà avvio ai preparativi per il matrimonio combinato e a indicare la conclusione dell’atto terzo; in B2 1861, invece, la musica mette in risalto la continuità narrativa risultante dal fatto che la distinzione d’atto è stata eliminata.

Alle notazioni a matita su B2 1861 si deve aggiungere la presenza di altre operazioni sul copione: sempre a matita vi è l’indicazione di numerosi tagli e su alcune pagine vi sono dei fogli incollati, bianchi o manoscritti, utili per apportare cambiamenti testuali rispetto all’originale dell’autore, e presumibilmente inseriti dallo stesso compilatore degli appunti scenici.

Sostanziali sono i mutamenti drammaturgici che compaiono sul copione e volti alla messinscena: la riduzione da cinque a quattro atti e il taglio di intere scene comportano una significativa modifica della struttura e degli equilibri interni alla *pièce*.

Sin dal primo atto di B2 1861, emerge un intento di alleggerimento e riduzione del materiale verbale<sup>910</sup>, nonostante gli interventi più cospicui siano da rilevare a partire dall’atto terzo. La prima scena del secondo<sup>911</sup> è esemplificativa: vengono spezzate le battute più lunghe di un dato personaggio mediante brevi inserimenti degli altri attori, domande o esclamazioni tali da rendere meno faticoso il procedere del discorso e da evidenziare la natura dialogica della scena, anche in presenza di numerose “derive” monologanti. A partire dal terzo atto si

---

<sup>906</sup> «Le théâtre représente un grand jardin d’hiver servant de salon, à gauche, une petite serre à orchidées; à droite, le cabinet de travail du prince Frédéric, qui est caché par des arbustes et séparé de la serre par un vitrage». *Ivi*, p. 51.

<sup>907</sup> Cfr. *ivi*, pp. 47-48.

<sup>908</sup> Cfr. *ivi*, pp. 84-85, 88-89.

<sup>909</sup> Cfr. *ivi*, p. 76.

<sup>910</sup> Eliminato è il primo racconto biografico su Béatrix ad opera della Granduchessa – i cui elementi poi torneranno – e ridotta è la scena sesta in cui viene tagliata parte della descrizione di Kingston degli assalti degli ammiratori della protagonista. Cfr. *ivi*, pp. 8-9, 18.

<sup>911</sup> Cfr. *ivi*, pp. 33-34.

osserva poi un lavoro sul testo decisamente cospicuo volto a garantire maggiore equilibrio alla struttura, a favorire il ritmo dell'azione scenica e ad evitare lungaggini ritenute evidentemente superflue per lo spettacolo, la cui durata era già piuttosto consistente stando alla testimonianza, del 1861, di Pierre Véron che parla di circa cinque ore di rappresentazione<sup>912</sup> e di Listener che riporta una durata di più di tre ore<sup>913</sup>.

L'atto terzo è sin dall'inizio decisamente ridotto: la scena seconda, tra Kingston e Oldenbourg, in cui il drammaturgo include alcuni dettagli biografici e di carattere sui due personaggi, passa da settantadue a quarantasette battute; è quindi ridotta all'essenziale, resa meramente strumentale al procedere dell'azione<sup>914</sup>. Ad essa segue uno dei momenti centrali della *pièce*, quello della dichiarazione dell'amore di Frédéric a Béatrix, al quale succederebbe un breve monologo della protagonista nella scena quarta che viene omesso per intero e sostituito da un'azione non verbale<sup>915</sup>. Un'indicazione a matita, inserita prima dell'incontro con il Principe, informa che Béatrix entra in scena con un *bouquet* di fiori in mano<sup>916</sup>: questo oggetto diviene il "correlativo oggettivo" dello stato d'animo dell'eroina e utilizzato dall'attrice per esprimere, mediante un'azione muta, ciò che comunicavano le parole del drammaturgo nel monologo eliminato:

BÉATRIX: (*sola [...]*) Io muoio!... Tanto d'amore!... Quanto di lacrime!... Vai!... Piangi, mio caro Frédéric!... Lacera il tuo petto... tu non soffrirai mai quanto me! Io mentire così... ridere... ridere!... Oh! Povera commediante! È la prima volta che tu reciti la commedia... con quale disperazione... Dio solo lo sa... Ah! scappiamo da qui... o correrò da lui a confessare tutto<sup>917</sup>.

Questo breve monologo in B2 1861 è coperto da un foglio bianco, incollato sulla pagina del libro, sul quale l'autore degli interventi scrive: «Lascia cadere il suo *bouquet* e si lancia fuori dal fondo»<sup>918</sup>. Ad emergere è così chiaramente lo stato d'inquietudine e angoscia in cui si trova la protagonista; da segnalare è però il fatto che a scomparire è la riflessione

---

<sup>912</sup> Cfr. Pierre Véron, *Les théâtres*, in «Le Charivari», 1-2 aprile 1861, Vol. 17, FR, MBA.

<sup>913</sup> Cfr. [Richard] Listener, *Théâtre Impérial de l'Odéon*, in «Revue et Gazette des Théâtres», 28 marzo 1861, vol. 17, FR, MBA.

<sup>914</sup> Cfr. B2 1861, pp. 55-58.

<sup>915</sup> Cfr. *ivi*, p. 65.

<sup>916</sup> Cfr. *ivi*, p. 58.

<sup>917</sup> «BÉATRIX: (*seule [...]*) Je meurs!... Tant d'amour!... Tant de larmes!... Va!... Pleure, cher Frédéric... Déchire ta poitrine... Tu ne souffriras jamais autant que moi!... Moi mentir ainsi... rire... rire! ...Oh! Puvre commédienne!... C'est la première fois que tu joues la comédie... avec quel désespoir... Dieu seul le sait... Ah! sauvons-nous d'ici... ou je courrais lui tout avouer». B, p. 65.

<sup>918</sup> B2 1861, p. 65.

sull'utilizzo strumentale dell'arte attorale, sorta di denigrazione artistica finalizzata alla dissimulazione e alla finzione. Quest'ultimo, apparentemente insignificante, piccolo taglio è in realtà degno di nota, se si pensa che si tratta di uno dei pochi passaggi in cui Legouv  rende contraddittoria la sua protagonista: qui anche l'attrice "angelicata" cade nel tranello della "prostituzione", nella menzogna supportata dalla propria abilit  artistica (non a caso, una delle sempiterni accuse rivolte agli attori sin dai tempi antichi) e pertanto omesso nella rappresentazione per maggiormente esaltare la purezza e l'integrit  della protagonista.

A partire dalla met  del terzo atto i tagli risultano sempre pi  cospicui e chiaramente volti ad eliminare passaggi non fondamentali dal punto di vista dell'intreccio, a rimuovere le sottotrame che coinvolgono i personaggi secondari, a permettere alla protagonista di restare il pi  possibile sulla scena e ad omettere tutto ci  che non risulta essenziale nell'andamento di un'azione che deve giungere rapidamente al suo centro metateatrale, il culmine poetico, teatrale ed emotivo della *pièce*. In particolare, la scena ottava<sup>919</sup> tra K rner e Oldenbourg viene accorciata a pochissime battute (da quattordici a quattro) e la nona<sup>920</sup> (in cui alle due figure precedenti si aggiunge Kingston)   ridotta da quaranta a undici battute. L'indicazione della fine del terzo atto   cancellata, come avviene anche per quella di inizio del quarto: un foglio apposto al testo a stampa porta l'annotazione manoscritta che sancisce l'eliminazione della divisione fra i due atti<sup>921</sup> e segnala poi la disposizione degli attori sul palcoscenico per il momento della recita. Sul copione, nella parte relativa a tale momento della rappresentazione, vi sono numerose indicazioni circa il lavoro dell'*ensemble*, sulle quali torneremo quando ci occuperemo della ricostruzione del frammento metateatrale dello spettacolo.

Il mutamento strutturale, che si concretizza nella fusione di due atti (che da quattro diventano cinque) comporta non soltanto una evidente riduzione della durata dello spettacolo, ma anche un maggiore equilibrio "geometrico", un ritmo generale pi  compatto e fluido nel suo divenire – con un *climax* nella seconda parte dell'attuale atto terzo a cui segue una dilatazione ritmica che riguarda l'ultima fase dello spettacolo.

Anche l'ultimo atto risulta decisamente sfoltito, come si evince immediatamente dalle prime due scene<sup>922</sup>. Per ci  che riguarda il finale, degne di nota sono alcune considerazioni riguardanti l'eliminazione di due particolari inerenti ai giovani protagonisti, coerentemente con ci  che era gi  avvenuto nel primo atto. Ad essere tagliata   infatti la battuta<sup>923</sup> in cui

---

<sup>919</sup> Cfr. *ivi*, pp. 68-69.

<sup>920</sup> Cfr. *ivi*, pp. 69-72.

<sup>921</sup> Cfr. *ivi*, p. 77.

<sup>922</sup> Cfr. *ivi*, pp. 91-95.

<sup>923</sup> Cfr. *ivi*, pp. 104-105.

Frédéric ragiona sulla relazione fra i doveri di Stato e il suo desiderato matrimonio per amore e sulla eventuale “sconvenienza” delle nozze con un’attrice; nel primo atto era stata cancellata la battuta<sup>924</sup> in cui il giovane affermava che il tempo può guarire le ferite passionali relegando la possibilità di vivere il sentimento amoroso esclusivamente alla sfera del sogno. Con queste due omissioni, la devozione di Frédéric per Béatrix viene ulteriormente rafforzata, poiché mai il Principe ammette la possibilità che essa diminuisca, neanche dinnanzi all’accettazione di un matrimonio combinato per ragioni politiche; il protagonista maschile non diviene così l’emblema del contrasto tra l’amore e la ragione di Stato, ma ne è semplicemente la vittima impotente, così come passivamente deve accettare una decisione – quella della separazione – che è tutta femminile, della madre e soprattutto della donna amata. In secondo luogo viene eliminata, nella conclusione come all’inizio della *pièce*<sup>925</sup>, l’insistenza circa la consuetudine di Béatrix alle opere pie e alla carità, probabilmente per non eccedere nella caratterizzazione della “santità” dell’eroina fuori dal palcoscenico e per non inserire un dettaglio che potrebbe apparire sintomo di superbia e di vana autocelebrazione (sia per il personaggio che per l’interprete che le darà vita).

Il copione B2 1861 risulta dunque una testimonianza assai significativa e complessa di un lavoro testuale minuzioso, avvenuto successivamente alla stesura dell’opera, un vero e proprio riadattamento in vista della messinscena che potrebbe essere stato compiuto dalla *troupe* nel suo insieme in collaborazione con il drammaturgo, o forse proposto solo da quest’ultimo o dalla Ristori stessa dopo aver constatato alcuni dei problemi e dei difetti scenici del testo originario.

Il cambiamento nell’architettura drammaturgica, che di fatto consiste in un vero e proprio ripensamento generale, conduce ad ipotizzare che si sia trattato di un lavoro successivo alle prime repliche, forse in vista di una ripresa dello spettacolo: l’utilizzo del copione potrebbe dunque verosimilmente essere fatto risalire ad un momento successivo al 1861<sup>926</sup>. La testimonianza di uno spettatore supporta questa ipotesi dando l’indicazione di una datazione precisa, il 1865:

Il dramma di Legouvé in origine era in cinque atti. I due ultimi atti sono stati fusi in uno solo, e si può dire che questo sia stato uno dei cambiamenti più

---

<sup>924</sup> Cfr. *ivi*, p. 14.

<sup>925</sup> Cfr. *ivi*, p. 9, 111.

<sup>926</sup> Dalle testimonianze dei recensori emerge la suddivisione originale per le repliche del 1861 in cinque atti: cfr. Jules Flamand, *Odéon*, in «Le Théâtre», [aprile 1861], vol. 17, FR, MBA; Francisque Sarcey, *Chronique Théâtrale*, in «Feuilleton de l’Opinion National», 30 marzo 1861, cit.

felici. L'azione, maggiormente serrata, avanza più rapidamente, l'interesse si mantiene meglio, e la Ristori non lascia mai la scena<sup>927</sup>.

Nel 1865 Adelaide Ristori ritorna ad interpretare *Béatrix* a Parigi al Théâtre de Vaudeville, dopo numerose rappresentazioni nella penisola, avvenute, in italiano, negli anni comici immediatamente precedenti. Torna dunque a Parigi per recitare nuovamente in francese per Ernest Legouvé con una *troupe* francese, diversa da quella del '61: la capitale attende l'attrice e la *pièce* dell'accademico che, differentemente da ciò che dichiara la stessa Ristori nelle sue memorie<sup>928</sup>, non era stato uno dei suoi spettacoli più apprezzati e, dopo i successi degli esordi, aveva avuto un'accoglienza piuttosto discontinua da parte di pubblico e critica. Tornare a Parigi e ripresentarsi dinanzi all'esigente pubblico francese certamente non è un'occasione sottovalutata dall'accorta marchesa che potrebbe aver dunque spinto drammaturgo e compagnia ad un lavoro di revisione dello spettacolo, di prove per integrare il nuovo *ensemble*, di aggiustamento del testo volto al miglioramento della *performance* e all'eliminazione di evidenti difetti strutturali, lungaggini inefficaci, sicuramente ben comprese dalla Grande Attrice. A confermare questa ipotesi vi è infine la modalità precisa e coerente con cui il copione risulta appuntato, che fa pensare ad un utilizzo riconducibile ad un unico momento e che sembra essere l'espressione di un preciso e coeso progetto di riadattamento.

### 5.3. Un drammaturgo e un'attrice in prova

Ernest Legouvé incontra per la prima volta Adelaide Ristori durante il soggiorno parigino dell'attrice del 1855. Il loro rapporto teatrale si crea e si consolida in occasione della rappresentazione, l'anno successivo, della *Medea* dell'autore francese<sup>929</sup>: la *pièce* ha un grandissimo successo dovuto soprattutto all'interpretazione della protagonista e rimane, quale

---

<sup>927</sup> «Le drame de M. Legouvé était primitivement en cinq actes. Les deux derniers actes ont été fondu en un seul, et l'on peut dire que c'est là une modification des plus heureuses. L'action, resserrée, marche d'une allure plus rapide, l'intérêt se soutient mieux, et Mme Ristori ne quitte pas la scène». Achille Denis, *Théâtre de Vaudeville*, in «L'Entr'Acte», 22 maggio 1865, vol. 21, FR, MBA.

<sup>928</sup> Cfr. RSA, p. 81.

<sup>929</sup> L'incontro tra l'autore e l'attrice in occasione di *Medea* viene ora solo ricordato come tassello iniziale della collaborazione che condurrà al lavoro su *Béatrix* e quale fondamentale momento nella creazione del rapporto fra i due. Sull'argomento si segnalano i seguenti interventi: Elena Adriani, *La Medea di Adelaide Ristori: un esempio della drammaturgia di un grande attore* in Umberto Artioli (a cura di), *Il teatro dei ruoli in Europa*, cit., pp. 167-214; Giulia Tellini, *Storie di Medea. Attrici e autori*, Firenze, Le Lettere, 2012, pp. 36-42; Teresa Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una compagnia drammatica dell'Ottocento*, cit., pp. 129-161.



presenza costante e significativa, nel repertorio della marchesa<sup>930</sup>, che la definisce suo «cavallo di battaglia»<sup>931</sup>.

L'esperienza di *Medea* è l'inizio di una lunga e duratura relazione. Dopo il successo dell'opera «l'amicizia tra l'autore francese e l'attrice divenne sempre più forte»<sup>932</sup> e, anche dopo la stesura e l'andata in scena di *Béatrix*, il legame fra i due continua mediante una fitta corrispondenza «anche se non sul piano degli interessi di lavoro, ma su quello di una profonda e reciproca stima»<sup>933</sup>. Dopo *Béatrix*, un altro progetto lega ancora Legouvé alla Ristori, poi rimasto senza compimento: nel 1865, si pianifica l'allestimento di un'altra opera dello scrittore, *Les Deux Reines* – di ispirazione storica<sup>934</sup>, con cori e musiche di scena di Charles Gounod – poi vietato per motivi politici<sup>935</sup>.

L'idea di far recitare la Grande Attrice in francese, secondo Edoardo Boutet, è coltivata dal drammaturgo sin dal 1856, quando Legouvé «aveva la visione di Adelaide Ristori recitante in francese su una scena parigina, e deliberava di riuscire»<sup>936</sup>:

Quando nell'aprile del '56, la Ristori ritornò a Parigi, per gli studi della interpretazione di *Medea*, il Legouvé espose chiaro e netto alla illustre artista quanto gli passava per la mente; ma l'illustre artista non rispose. E non si diè per vinto Ernest Legouvé<sup>937</sup>.

L'autore torna sulla sua idea qualche anno dopo convincendo la marchesa a recitare, oltre che in italiano anche in francese, in occasione di un *recital* di beneficenza<sup>938</sup>. La serata in onore di Racine è il 21 aprile 1860<sup>939</sup>. L'anno successivo Ernest Legouvé riesce nel suo

---

<sup>930</sup> Il REP conta trecentottantacinque repliche dello spettacolo. Anche se, come già sottolineato, nel registro vi sono numerosi errori nei conteggi, questo numero è comunque indicativo del fatto che l'opera è una delle più rappresentate dall'attrice e dunque costituisce una presenza peculiare nel suo repertorio.

<sup>931</sup> RSA, p. 256.

<sup>932</sup> Rosetta Galli Pellegrini, *Lettere inedite di Ernest Legouvé ad Adelaide Ristori*, in «Teatro Archivio», 1, maggio 1979, pp. 4-23, cit. a p. 8.

<sup>933</sup> *Ibidem*.

<sup>934</sup> La vicenda si rifà alla figura di Agnese di Merania. Controversa consorte di Filippo II di Francia, morta di parto in giovane età, è un personaggio assai fortunato nell'Ottocento, emblema di una nobile passione e vittima delle lotte di potere fra Stato e Chiesa tra XII e XIII secolo.

<sup>935</sup> Cfr. RSA, p. 87; Teresa Viziano, *La Ristori. Vita romanzesca di una primadonna dell'Ottocento*, cit., pp. 191-197.

<sup>936</sup> Edoardo Boutet, *Adelaide Ristori*, cit., p. 15.

<sup>937</sup> *Ivi*, pp. 15-16.

<sup>938</sup> Cfr. RSA, pp. 76-77.

<sup>939</sup> Una testimonianza di questo "primo esperimento" francese si trova in una lettera di Adelaide all'amico Carlo Balboni: «Ieri sera dunque si fece una serata a beneficio dell'unica discendente di Racine. Mi pregarono di prender parte a questa festa nazionale. Vi aderii, e fissai di dare il quarto atto di *Fedra*. E siccome si doveva fare un omaggio a Racine, incoronando il suo busto, che stava situato in scena, M. Legouvé lo compose per me, stabilendo di farlo tradurre in italiano da qualche poeta che io doveva stabilire. Venne a leggermeli [i versi] dopo fatti e tanto ne era infanaticchito, e ha cominciato a stimolarmi di dirli in francese! Alla quale proposizione risposi

intento di far rappresentare ad Adelaide Ristori un'intera *pièce* nella sua lingua, *Béatrix ou La Madone de l'Art*:

Da questo fortunato esperimento [ovvero la serata del 1860] derivò un tentativo anche più difficile ed importante. Non trattavasi più di un concorso momentaneo, ma di cosa di maggior rilievo. Legouvé non era guarito dalla fissazione di farmi recitare in francese, anzi, egli, uomo dei grandi espedienti, faceva suo pro di tutti i mezzi atti a convincermi, e si valeva particolarmente della mia profonda gratitudine per la nazione francese [...]. [...] Consentii ad assumermi lo studio di un dramma in quattro atti che Legouvé prendeva a scrivere per me, e nel quale per felice ispirazione, immaginava di farmi rappresentare la parte di un'italiana, la cui intuizione straniera non avrebbe fatto difetto. L'argomento mi piacque<sup>940</sup>.

Al di là degli intenti dichiarati nei *Ricordi* di rendere omaggio al popolo francese sia per motivi politici e risorgimentali sia personali – era stata Parigi ad averla effettivamente consacrata, nel 1855, dando avvio alla fase ascendente della sua carriera – vi sono certamente ragioni ben più significative di natura teatrale e artistica nella decisione di accettare l'“impresa” di *Béatrix*.

Innanzitutto a prevalere sul timore di cimentarsi in una lingua diversa dall'italiano vi è il desiderio continuo di Adelaide a migliorarsi come artista, a provarsi entro nuove e complesse “avventure” teatrali, a mettersi in discussione e, nel raggiungimento di risultati sempre diversi, ad affermare ulteriormente il proprio talento e la propria ormai indiscussa fama<sup>941</sup>. Nel 1861 l'attrice è in un momento luminoso e fortunato della sua carriera, la sua compagnia è fra le più apprezzate nel panorama teatrale nazionale e il suo nome riconosciuto

---

con degli esclamativi, parendomi cosa impossibile ma tanto mi attortigliò; tante me ne disse a fare; che cedei per metà, [...] essendo mio desio voler rifiutare qualora non fiera di me stessa. [...] E li dissi con tanta calma, tale sicurezza di me, con tale immaginazione, che produssero una rivoluzione. Quando mi vennero a prendere dietro le quinte per dire questi versi il core batteva sì forte, che sembrava voler esplodere il petto... ma talmente mi padroneggiai, che fui capace di dir tutta a memoria senza sbagliare una virgola e non mancando a nessun effetto fissato, tanto che mi fecero ripetere i versi [...]. Ho dato all'accento francese tutta la mia intonazione italiana, e l'energia italiana, togliendo quella cantilena insopportabile del verso francese. Dicono che sembrava una musica la mia voce ed il mio accento. Fu una sera straordinaria della mia vita». Adelaide Ristori a Carlo Balboni, Parigi 22 aprile 1860, cit.

<sup>940</sup> RSA, pp. 77-78.

<sup>941</sup> Nei *Ricordi* Adelaide adduce alla sua consueta volontà di mettersi artisticamente in gioco e al desiderio audace di rinnovarsi anche il primo esperimento con la lingua inglese: «Nel 1873, per la quarta volta rivisitai Londra. Non avendo nuovi lavori da interpretare, stanca di ripetere sempre le medesime cose, provai il bisogno di ravvivare lo spirito con qualche forte emozione... d'immaginar cosa, infine, la cui esecuzione non fosse stata tentata da altri. Un giorno mi parve aver trovato ciò che poteva appagare questa mia brama. L'ammirazione di cui ero compresa per le opere di Shakespeare, specialmente per il personaggio di Lady Macbeth, mi fece formare il progetto di recitare nella sua lingua originale la gran scena del sonnambulismo, concepimento gigantesco del sommo poeta». *Ivi*, pp. 106-107.

a livello internazionale. Ma ogni risultato ottenuto è seguito da una nuova e sempre più ambiziosa meta da raggiungere, segno della sotterranea irrequietezza che caratterizza la storia teatrale della marchesa e in particolare gli anni artisticamente più felici, quelli che dal 1855 arrivano alla metà degli anni Sessanta.

La metateatralità dell'opera e la sua ispirazione biografica costituiscono presumibilmente altre ragioni di interesse nei confronti del progetto di Legouvé, che offre la possibilità alla Ristori di lavorare sul tema a lei tanto caro dell'armoniosa fusione fra le identità di donna e attrice. Infine, vi sono due ulteriori motivi che possono aver indotto Adelaide ad accettare la proposta, ovvero l'interesse ad una nuova collaborazione con l'amico drammaturgo e all'incontro con una *troupe* interamente francese, con cui la Ristori condivide la prima dello spettacolo e le successive repliche parigine ed europee del 1861.

La corrispondenza dei mesi antecedenti il debutto della *pièce* fra Adelaide Ristori ed Ernest Legouvé permette di risalire ad alcune tappe che precedono il lavoro per la prima dello spettacolo e consente di ricostruire una sorta di "piano prove" concertato, per tempi e modalità, dal drammaturgo e dall'attrice.

Il 24 luglio 1860 lo scrittore informa l'amica e futura interprete che l'opera è sostanzialmente terminata<sup>942</sup> e che gliela consegnerà al momento del loro prossimo incontro a Weisbaden, dove la Ristori si trova certamente dal 31 al 4 agosto<sup>943</sup>, e dove l'autore la raggiungerà per poi passare insieme alcuni giorni. Da una lettera di poco successiva, del 25 agosto<sup>944</sup>, si comprende che, a quella data, manca ancora la traduzione dell'insero schilleriano (forse solo abbozzata nella prima versione completa del luglio o tralasciata) e la revisione generale che proseguirà nei mesi successivi, sino ad interessare anche il momento immediatamente precedente lo spettacolo, come nel caso già segnalato della traduzione del frammento shakespeariano.

L'incontro di Weisbaden previsto tra i due può essere considerato l'origine di una prima fase di prove che drammaturgo e attrice condividono. Dalle parole dell'autore del 24 luglio si viene a sapere che Adelaide sta già studiando il primo atto<sup>945</sup> e presumibilmente il lavoro che li attende riguarda dunque l'impostazione integrale dell'interpretazione e lo studio della corretta pronuncia francese, come viene confermato dalle memorie della Ristori:

---

<sup>942</sup> Cfr. Ernest Legouvé ad Adelaide Ristori, [Parigi] 24 luglio 1860, FR, MBA.

<sup>943</sup> Cfr. Appendice A.

<sup>944</sup> Cfr. Ernest Legouvé ad Adelaide Ristori, [Parigi] 25 agosto 1860, FR, MBA.

<sup>945</sup> Cfr. Ernest Legouvé ad Adelaide Ristori, [Parigi] 24 luglio 1860, cit.

Ero pronta a mettermi allo studio, e per facilitare l'esecuzione del nostro piano, Legouvé mi propose di raggiungermi in un viaggio che stavamo per intraprendere lungo il Reno. Fu un continuo provare da mattina a sera. Egli approfittava di ogni istante per inculcarmi la parte, e vincere in me la difficoltà della pronunzia. [...] Al termine del nostro viaggio, gli studi erano compiuti, e potemmo stabilire che, nel susseguente marzo, *Béatrix* sarebbe stata rappresentata all'Odéon<sup>946</sup>.

La marchesa ricorda dunque il primo periodo di prove con Legouvé – presumibilmente non molto lungo, ma significativo per intensità e continuità – come un momento di lavoro assai impegnativo e faticoso, in cui i momenti liberi prima delle rappresentazioni serali in programma vengono soprattutto impegnate dall'autore per “inculcare” la parte all'attrice: la relazione tipica che immediatamente si intravede pare quella tra regista e interprete. Per ciò che riguarda Legouvé questa tendenza, che verosimilmente è da considerarsi una consuetudine, era emersa sin dal debutto di *Adriana Lecouvreur* con Mademoiselle Rachel nel 1849, poi confermata dall'attenzione rivolta alla Ristori-Medea come ai dettagli dell'allestimento dello spettacolo secondo alcune testimonianze epistolari<sup>947</sup>; non è, inoltre, da dimenticare che l'assunzione di peculiari funzioni registiche da parte del drammaturgo è, di fatto, ormai diffusa nel contesto teatrale francese di cui fa parte Legouvé, come dimostrano i recenti studi di Elena Randi<sup>948</sup>.

È piuttosto la posizione della marchesa ad essere anomala se considerata all'interno della sua carriera di Grande Attrice: la relazione con l'autore – solitamente all'insegna della cooperazione ma anche di una sostanziale autonomia artistica – si colora, nel caso di *Béatrix*, di sfumature differenti, stringendosi entro un rapporto di dipendenza effettiva della Ristori verso Legouvé, di intrinseca necessità e di obbedienza nei confronti di una figura guida. Auto-privatasi di una parte fondamentale della propria indipendenza creativa – la lingua materna –, Adelaide non può agire in modo completamente autonomo e si deve necessariamente affidare alla direzione dell'autore. Il rapporto diviene così anomalo per l'attore-creatore ottocentesco emblematicamente rappresentato dalla marchesa e risulta essere più vicino a quello dell'attore-interprete di stampo novecentesco.

I motivi della “sottomissione” da parte di Adelaide sono evidentemente legati al problema linguistico, dal cui superamento dipende la buona riuscita dello spettacolo e il

---

<sup>946</sup> RSA, pp. 78-79.

<sup>947</sup> Cfr. Rosetta Galli Pellegrini, *Lettere inedite di Ernest Legouvé ad Adelaide Ristori*, cit., pp. 4-23.

<sup>948</sup> Cfr. Elena Randi, *I primordi della regia*, cit.; Elena Randi (a cura di), *Victor Hugo. Angelo, tyran de Padoue. Edizione complanare e fonti per lo studio della prima messinscena*, Firenze, Le Lettere, 2012.

successo della *performance* della protagonista; l'accettazione di una condizione *extra* ordinaria rispetto alla sua prassi usuale è certamente anche dovuta alla stima e alla fiducia che la marchesa nutre nei confronti di Legouvé, che assume un ruolo non solo direttivo ma anche pedagogico:

Ella si fece umile e piccola, ella compitò la sua parte come una scolara, ella corresse, attenuò, per quanto potè, il suo accento; in una parola la fatica ch'ella intraprese ed il risultato che ella ha ottenuto, in sì breve tempo, sono veramente prodigiosi<sup>949</sup>.

Anni dopo l'esperienza di *Béatrix*, alla fine degli anni Settanta, in *L'art de la lecture*<sup>950</sup>, Ernest Legouvé definisce il lavoro svolto con gli attori come una vera e propria "scuola di lettura" per lui, un "laboratorio" per osservare le modalità di utilizzo della voce nell'arte attorica. Tra le collaborazioni del letterato, acquistano un ruolo particolarmente significativo quelle con alcune artiste della scena: Mademoiselle Mars, Rachel e Adelaide Ristori:

In quanto autore drammatico, io frequentai spesso la classe degli artisti per i quali l'arte del ben dire è la prima condizione per il successo, gli artisti di teatro. Le mie opere, una dopo l'altra, mi hanno mostrato al lavoro i più celebri attori tragici e comici dei nostri tempi. [...] Io li ho interrogati, li ho studiati, ho lavorato con loro. Ho visto praticamente, in azione, quanto studio, quanto tempo e sforzo richieda il dominio della voce: essi mi hanno mostrato quanti calcoli, ragionamenti, scienza presiedano alla scelta di una certa inflessione, alla ricerca di un certo accento; infine una grande fortuna ha fatto sì che io collaborassi e lavorassi con le tre donne che, da quarant'anni, hanno dato maggior lustro alla scena: Mademoiselle Mars, Mademoiselle Rachel e la Signora Ristori<sup>951</sup>.

---

<sup>949</sup> *La stampa parigina e la Ristori all'Odéon*, in «Il Trovatore», 10 aprile 1861, cit.; il passaggio citato dell'articolo di «Il Trovatore» è una traduzione da Pier Angelo Fiorentino, *Feuilleton de Constitutionnel. Théâtres*, in «Le Constitutionnel», 2 aprile 1861, vol. 17, FR, MBA.

<sup>950</sup> Interessante ed esplicativo è lo scritto di Francisque Sarcey sull'opera di Legouvé in Francisque Sarcey, *Quarante ans de théâtre. Feuillettons dramatiques*, Paris, Bibliothèque des Annales politiques et littéraires, 1900, vol. IV, pp. 249-260.

<sup>951</sup> «Auteur dramatique, je me trouvai en rapports fréquents avec la classe d'artistes pour qui l'art de bien dire est la première condition de succès, les artistes de théâtre. Mes ouvrages succesifs me montreront à l'œuvre les plus célèbres intèrpretes tragiques et comiques de notre temps. [...] Je les interrogeai, je les étudiai, je travaillai avec eux. Je vis chez eux en pratique, en action, tout ce qu'exige d'études, tout ce que demande de temps et d'efforts le gouvernement de la voix: ils me montrèrent combien de calculs, de raisonnements, de science, présidente au choix de telle inflexion, à la recherche de tel accent; enfin une heureuse fortune me mit en communauté de travail avec les trois femmes qui ont le plus illustré la scène depuis quarante ans: Mlle Mars, Mlle Rachel, et Mme Ristori». Ernest Legouvé, *L'art de la lecture. A l'usage de l'enseignement secondaire*, cit., pp. 5-6.

Legouvé, nella medesima opera, ripercorre poi le tappe dell'avvicinamento dell'artista italiana alla lingua francese, dai primi versi recitati nel 1860 sino al ben più complesso lavoro sulla parte di Béatrix. L'autore racconta di aver elaborato un sistema di segni grafici utili a mostrare visivamente sul copione all'attrice le differenze fonetiche fra l'italiano e il francese, una modalità di annotazione e un approccio alla parola che egli definisce musicale:

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<sup>952</sup>.

Il copione di *Béatrix* diviene così lo spazio di un precisissimo lavoro linguistico e sonoro. Le linee trasversali – spiega Legouvé – servono a cancellare le vocali che non devono essere pronunciate (come nel caso delle numerose *e* finali); i segni posti sopra il testo, (soprattutto in relazione ad alcuni gruppi vocalici) indicano una peculiare pronuncia, segnalano la necessità di una particolare attenzione poiché si trovano in concomitanza a quei suoni fortemente distinti da quelli italiani e che l'illustre allieva andava imparando mediante l'ascolto del maestro; le linee longitudinali e curve che sovrastano una parola in modo continuativo, dalla prima all'ultima sillaba, indicano la necessità di un ritmo serrato e fluido nella dizione, un rotolamento sino all'accentazione finale. A testimonianza degli studi linguistici guidati da Legouvé rimane un quaderno, tra le carte di Adelaide, in cui sono appuntate frasi e battute in francese con la corretta intonazione, segnalata mediante il sistema di segni appena descritto<sup>953</sup>.

L'espedito delle "annotazioni musicali"<sup>954</sup>, l'esercizio continuo unito alle doti dell'attrice più ammirate dall'autore – una spiccata intelligenza, una volontà ferrea e un animo combattivo – portano Adelaide Ristori a risultati insperati anche dallo stesso Legouvé<sup>955</sup>: l'eliminazione di tutti i principali difetti di pronuncia che renderebbero faticoso l'ascolto,

---

<sup>952</sup> «Après mûre réflexion, je fis écrire le rôle de Béatrix en caractères très-gros, très-noirs, en lignes très-espacées, et je couvris ces caractères de trois espèces de signes à l'encre rouge; les uns transversaux, les autres longitudinaux, les autres posés au-dessus des syllabes». *Ivi*, p. 12.

<sup>953</sup> Cfr. AR ms, *Studi fatti con Legouvé nel 1861 per la parte di Béatrix*, fasc. 32D, FR, MBA. I copioni di *Béatrix* rimasti nel Fondo Ristori non portano direttamente i segni di questo lavoro atto alla traduzione grafica della modalità di pronuncia della lingua straniera. Esso però compare chiaramente nella parte levata di *Lady Macbeth* (non datata ma probabilmente riferibile alla prima prova in inglese sull'intera parte, nel 1882) in cui, oltre al testo inglese, vi sono sotto la traduzione italiana e sopra la partitura dei segni e degli accenti relativi alla pronuncia e all'intonazione: sembra che l'attrice abbia ormai codificato un proprio "alfabeto grafico" utile a lavorare su copioni in lingue diverse dall'italiano, probabilmente acquisito ed elaborato a partire dal periodo di prove con Legouvé (cfr. William Shakespeare, *Lady Macbeth*, pl, [senza numerazione d'archivio], FR, MBA).

<sup>954</sup> Cfr. Ernest Legouvé, *L'art de la lecture. A l'usage de l'enseignement secondaire*, cit., p. 13.

<sup>955</sup> Cfr. *ibidem*.

l'acquisizione di una fluidità nell'eloquio, il conseguimento di una dizione straniera precisa ma personale, tale da rendere intrigante ed espressiva la modalità del dire dell'attrice in una lingua differente dalla propria; infine, Adelaide riesce a trovare la giusta misura per la caratterizzazione, mediante la pronuncia, della straniera Béatrix – italiana in Germania –, senza il rischio di apparire ridicola né inadeguata, acquisendo una sicurezza che le consente di lavorare con finezza anche sull'espressività vocale. I risultati raggiunti ed enumerati dal drammaturgo vengono effettivamente riconosciuti dagli spettatori di *Béatrix ou La Madone de l'Art*.

La Ristori, nelle sue memorie, rammenta con affetto il maestro Legouvé che «spiegò un'arte infinita a diminuire in me quegli *erre* italiani serrati, che sono per la nostra lingua un elemento di espressione e di energia»<sup>956</sup> e indica come principale ambito di azione del “pedagogo” quello della dizione intesa quale educazione ad una pronuncia francese il più corretta possibile; a ciò però, nei *Ricordi*, come si è detto, aggiunge anche che il drammaturgo le inculcava la parte. Se si considerano gli elementi già ricordati rispetto all'approccio dell'autore alla scena, la sua abitudine a seguire le prove degli attori, si può supporre che Legouvé abbia dato indicazioni alla marchesa anche sull'impostazione del personaggio e della recitazione<sup>957</sup>. Verosimilmente l'autore, maestro di dizione e pronuncia francese dell'attrice, la guida anche nel lavoro di costruzione e formalizzazione della partitura vocale volta all'estrinsecazione del senso e necessaria alla costruzione del personaggio, una partitura che, nel caso di *Béatrix*, deve avere origine proprio dall'ortopedia per allargarsi agli elementi espressivi ed interpretativi e alla loro composizione.

Il lavoro descritto e condiviso fra attrice e drammaturgo si sviluppa entro una serie di tappe che, a partire dal concretizzarsi del progetto con il primo “esperimento” in francese della Ristori dell'aprile 1860, conducono al debutto dello spettacolo a poco meno di un anno di distanza. Un primo periodo di prove è quello già ricordato che si colloca a Weisbaden nell'estate del 1860, tra la fine di luglio e presumibilmente la metà di agosto<sup>958</sup>, quando la

---

<sup>956</sup> RSA, p. 78.

<sup>957</sup> Da non dimenticare è la specifica consapevolezza in materia vocale che si deduce osservando la vasta produzione letteraria dell'accademico: in essa risultano particolarmente significativi i testi pedagogici dedicati all'arte della lettura, in cui Legouvé si sofferma soprattutto sugli aspetti tecnici della vocalità e dell'ortopedia, dall'impostazione della voce alla respirazione, dall'articolazione all'elaborazione del discorso per l'espressione verbale. Anni dopo la collaborazione con Adelaide, per ragioni di stima e affinità negli argomenti affrontati, Cesare Ristori – fratello dell'attrice – chiede proprio a Legouvé di scrivere una prefazione al suo manuale di recitazione: cfr. Ernest Legouvé, *À César Ristori* in Cesare Ristori, *Manuale pratico di declamazione ad uso degli studiosi l'arte rappresentativa applicata pure al canto*, Torino, G. Tarizzo e figlio, 1888, pp. 5-6.

<sup>958</sup> Dalla corrispondenza si desume che le prove si sono concluse sicuramente prima del 25 agosto, quando Legouvé scrive la lettera che la raggiungerà a Genova.

Ristori si sposta in Francia per poi fare ritorno in Italia<sup>959</sup>. Dal carteggio fra l'attrice e Legouvé si intuisce un successivo appuntamento a Firenze, dove però l'autore dovrebbe fermarsi per due soli giorni, dal 18 al 20 settembre<sup>960</sup>; nella lettera che preannuncia il soggiorno fiorentino non si parla di prove ma presumibilmente potrebbe trattarsi di un'ulteriore occasione di confronto. L'inverno che precede la primavera del debutto di *Béatrix* vede Adelaide impegnata, dopo alcuni mesi nella penisola, nella prima *tournee* russa<sup>961</sup>: alla fine di gennaio, mentre l'attrice si trova a Pietroburgo, la raggiungono le notizie di Legouvé sull'organizzazione del lavoro con la *troupe* dell'Odéon. La compagnia ascolterà la prima lettura della *pièce* il 14 febbraio in assenza della Ristori<sup>962</sup> (in Russia sino ai primi di marzo) e il giorno dopo inizieranno le prove vere e proprie che, secondo una consuetudine ormai affermatasi in Francia almeno nei teatri più prestigiosi<sup>963</sup>, prevede un primo momento a tavolino sotto la guida del drammaturgo teso a dare un'impostazione generale e coerente al lavoro degli attori sul testo, per poi passare a montare gli atti dello spettacolo. Adelaide, non appena a Parigi, sarà immediatamente impegnata in quattro giorni di lavoro con l'*ensemble* – informa ancora Legouvé in una lettera indirizzata all'attrice<sup>964</sup>. Se dunque la protagonista giungerà a prove già iniziate, il drammaturgo, seppur nella distanza, non dimentica di stimolarla e guidarla, invitandola a studiare il francese e raccomandandole di esercitarsi quotidianamente<sup>965</sup>, consigli che verosimilmente la rigorosa e volitiva artista segue passo a passo.

---

<sup>959</sup> Cfr. Appendice A.

<sup>960</sup> Cfr. Ernest Legouvé ad Adelaide Ristori, 25 agosto 1860, cit.; Adelaide Ristori ad Ernest Legouvé, Livorno 10 settembre 1860, RA, BTB.

<sup>961</sup> Cfr. Appendice A.

<sup>962</sup> Cfr. Ernest Legouvé ad Adelaide Ristori, Parigi 15 febbraio 1861, cit. La lettera, indirizzata a Mosca, informa del primo incontro con gli attori avvenuto il giorno precedente.

<sup>963</sup> Cfr. Elena Randi (a cura di), *Victor Hugo. Angelo, tyran de Padoue. Edizione complanare e fonti per lo studio della prima messinscena*, cit., pp. 7-8.

<sup>964</sup> Cfr. Ernest Legouvé ad Adelaide Ristori, [Parigi] 30 gennaio 1861, FR, MBA. La Ristori, a questa data, dovrebbe trovarsi ancora a Pietroburgo. Non è chiaro se i quattro giorni previsti siano gli unici precedenti il debutto o se l'autore si riferisca ai primi quattro, a cui potrebbero seguirne altri. Ciò che è certo, secondo le informazioni date dal REP, è che Adelaide si trova a Mosca fino al 1 marzo, da dove poi «corre difilato a Parigi, dovendo ivi aver principio le prove di *Béatrix*» (RSA, p. 80); presumibilmente non arriva però nella capitale francese prima della metà del mese.

<sup>965</sup> Cfr. Ernest Legouvé ad Adelaide Ristori, Parigi 28 gennaio 1861, FR, MBA. L'attrice si trova ancora a Pietroburgo.



## 5.4. Dall'Odéon al Vaudeville: la *troupe* e lo spettacolo

Il debutto di *Béatrix ou La Madone de l'Art*, che la Ristori con una certa magniloquenza definisce «un fatto unico negli annali teatrali»<sup>966</sup>, richiama all'Odéon, nel corso della prima serie di quaranta repliche, un numerosissimo pubblico<sup>967</sup>, tanto che Adelaide scrive a Balboni che «la gente fa a pugni alla porta per avere i biglietti»<sup>968</sup>.

La *première* dello spettacolo «riempie le bocche»<sup>969</sup> della capitale del teatro del tempo, scatena una moltitudine di commenti sui giornali, riaccende il dibattito tra estimatori e detrattori dell'attrice, genera una vivace discussione sulla qualità della sua pronuncia francese e sull'audacia o l'opportunismo del drammaturgo Legouv . Numerosi sono anche coloro che si augurano, o soltanto si domandano, se Adelaide Ristori decider  di colmare definitivamente il vuoto lasciato nel teatro francese dalla morte di Rachel, se accetter  o tenter  di conquistare il palco della Comédie (rifiutato dopo il successo del 1855); l'attrice sembra per  non desiderare mai l'abbandono definitivo dell'Italia n  vagheggiare la sostituzione della propria identit  nazionale con un'altra. Anche nel momento della soddisfazione per il successo delle prime repliche di *Béatrix*, Adelaide in una lettera a Balboni dichiara di non voler abbandonare la lingua italiana, scrivendo che forse potr  ancora recitare in francese – o magari in spagnolo – ma come per una sorta di «intervallo»<sup>970</sup>, una variazione, una parentesi, perch , afferma con forza, «io sono, fui, e sar  eternamente italiana»<sup>971</sup>.

In occasione della prima all'Odéon si riunisce una *troupe* completamente francese, ad eccezione della primattrice. Le versioni a stampa del testo portano la seguente distribuzione: le parti femminili, oltre a Béatrix-Adelaide Ristori, sono affidate a Mlle Ramelli (la Granduchessa) e a Mlle Bertin (la Marchesa); il *cast* maschile   composto da Charles Ribes (il Principe Frédéric), Kime (Køerner), Frédéric Febvre (Oldenborug), Charles Thiron (Kingston) ed Étienne (Smits)<sup>972</sup>.

---

<sup>966</sup> Adelaide Ristori a Carlo Balboni, Parigi 28 marzo 1861, cit.

<sup>967</sup> La medesima curiosit  ed aspettativa si crea anche in vista delle rappresentazioni fuori dalla Francia dell'estate del 1861, come emerge dalle recensioni olandesi: cfr. articolo senza titolo in «Amsterdamsche Courant», 19 giugno 1861, vol. 18, FR, MBA; articolo senza titolo in «Middelburgsche Courant», 1 giugno 1861, vol. 18, FR, MBA; *Adelaide Ristori*, in «Nieuwe Amsterdamsche Courant», 17 giugno 1861, vol. 18, FR, MBA.

<sup>968</sup> Adelaide Ristori a Carlo Balboni, Parigi 28 marzo 1861, cit.

<sup>969</sup> *Ibidem*.

<sup>970</sup> Adelaide Ristori a Carlo Balboni, Parigi 11 aprile 1861, cit.

<sup>971</sup> *Ibidem*.

<sup>972</sup> Cfr. B1 1861, p. 2 e B2 1861, p. 2. Ai personaggi principali vanno aggiunti, secondo l'indicazione di un recensore parigino, Brizard et Scipion nelle parti di due gentiluomini (cfr. [Richard] Listener, *Th atre Imp rial de l'Odéon*, in «Revue et Gazette des Th atres», 28 marzo 1861, cit.) e presumibilmente altre comparse.

La compagnia si contraddistingue per l'alta qualità degli interpreti e consta di alcuni fra gli attori maggiormente significativi del periodo, come nel caso di Thiron, o di coloro che si affermeranno di lì a poco sulle scene francesi, come il giovane Febvre che farà parte anche dell'*ensemble* del Vaudeville per la ripresa dello spettacolo nel 1865. In generale si tratta di un gruppo composto da attori che, negli anni a cavallo della metà del secolo, frequentano le più importanti ribalte parigine<sup>973</sup>.

La critica del tempo esprime un unanime e positivo giudizio sul lavoro degli attori che circondano Adelaide Ristori nel 1861<sup>974</sup>: nonostante la sbiadita essenza e l'esile corpo dei personaggi messi in scena dall'autore, gli interpreti riescono a costruire precisi caratteri e vive creature drammatiche.

Mlle Ramelli, che per interpretare la Granduchessa "coraggiosamente" nasconde i suoi capelli sotto una parrucca<sup>975</sup>, da alcuni è considerata troppo giovane e graziosa per la parte<sup>976</sup>. Tutti gli spettatori però – compresi coloro che esprimono perplessità riguardo la sua giovinezza esteriore – elogiano con calore l'attrice per aver costruito un personaggio in cui l'autorevolezza del ruolo politico e pubblico si unisce alla comprensione dell'animo altrui<sup>977</sup>; Mlle Ramelli riesce a rappresentare la voce del dovere nei confronti del figlio, senza mai perdere la dolcezza e l'empatia con il dolore del giovane, esprimendo dunque coerentemente il modello femminile e la composita personalità che Legouvé disegna sin dal romanzo quando

---

<sup>973</sup> Mlle Ramelli Edmée debutta al Gymnase, con successo, verso il 1852, giunge all'Odéon nel 1856 (dove tornerà nel 1872), per poi approdare alla Comédie nel 1865. Mlle Bertin Léontine, allieva di Samson, tra il 1849 e il 1850 è alla Comédie, dal 1855 al 1859 al Vaudeville e nel biennio 1860-1862 all'Odéon. Charles Ribes si fa conoscere prima in provincia, riuscendo poi a farsi ingaggiare al Vaudeville; attore appassionato ed espressivo, all'inizio degli anni Sessanta lavora con continuità al Théâtre de l'Odéon. Alphonse de Blonde, detto Kime, inizia come suggeritore; negli anni Trenta è in *tournée* con Mlle Mars; negli anni Sessanta si sposta tra l'Odéon, il Gymnase e il Vaudeville, per poi entrare alla Comédie. Frédéric Febvre, autodidatta, dopo le prime prove nel 1851 entra all'Ambigu Comique ma è troppo giovane rispetto ad una *troupe* di grande esperienza per potersi sperimentare in parti impegnative; si sposta così al più modesto Beaumarchais finché il direttore della Porte Saint Martin, dopo averlo visto in scena, lo scrittura immediatamente; nel 1857 entra poi all'Odéon; dopo il 1861 è scritturato al Vaudeville dove si compie la sua fortuna, che, nel 1866, lo conduce alla Comédie, da cui si ritira poi nel 1893 per tornarvi come *metteur-en-scène* nei primi anni del Novecento. Charles Thiron si forma al Conservatoire ed è con Rachel nelle *tournée* dei primi anni Cinquanta; dal 1854 al 1867 recita all'Odéon, nel 1868 entra alla Comédie, di cui nel 1872 diviene *sociétaire*. Étienne è all'Odéon tra il 1852 e il 1866.

<sup>974</sup> Cfr. articolo senza titolo in «L'Indépendance», 23 marzo 1861, vol. 17, FR, MBA; *Feuilleton du Nord*, in «Le Nord», 31 marzo 1861, vol. 17, FR, MBA; Gustave Bertrand, *Théâtre Impérial de l'Odéon*, in «L'Entr'Acte», 13 aprile 1861, vol. 17, FR, MBA; H.H. Bramtot, *Premières représentations. Odéon*, in «Le Monde Dramatique», 1 aprile 1861, vol. 17, FR, MBA; [Richard] Listener, *Théâtre Impérial de l'Odéon*, in «Revue et Gazette des Théâtres», 28 marzo 1861, cit.; Pier Angelo Fiorentino, *Feuilleton de Constitutionnel. Théâtres*, in «Le Constitutionnel», 2 aprile 1861, cit.; [Gaston] de Saint-Valry, in «Le Pays», 4 aprile 1861, vol. 17, FR, MBA (l'articolo è senza titolo).

<sup>975</sup> Cfr. H.H. Bramtot, *Premières représentations. Odéon*, in «Le Monde Dramatique», 1 aprile 1861, cit.

<sup>976</sup> Cfr. Gustave Bertrand, *Théâtre Impérial de l'Odéon*, in «L'Entr'Acte», 13 aprile 1861, cit.; [Jean Marie] Tiengou, *Revue dramatique*, in «La Gazette de France», 13 aprile 1861, vol. 17, FR, MBA.

<sup>977</sup> Cfr. [Richard] Listener, *Théâtre Impérial de l'Odéon*, in «Revue et Gazette des Théâtres», 28 marzo 1861, cit.

scrive: «Madre, artista, sovrana: ella era interamente racchiusa in queste tre parole»<sup>978</sup>. La recitazione di Mlle Ramelli si caratterizza stilisticamente per l'eleganza e la misura nel gesto come nell'eloquio<sup>979</sup>, l'autenticità emotiva e la capacità di creare un rapporto profondamente empatico con il pubblico<sup>980</sup>.

Non tutti i commentatori concordano invece sulla *performance* attorale e le scelte interpretative del protagonista maschile Charles Ribes che, considerato da molti efficacemente appassionato e comunicativo<sup>981</sup>, da altri è ritenuto inadatto alla parte nobile del giovane Frédéric per alcune sue particolari caratteristiche recitative, che risultano però ai nostri occhi assai interessanti: Tiengou in «La Gazette de France» evidenzia la sua recitazione dai movimenti bruschi e i ritmi poco fluidi, l'eloquio “a scatti”, tali da dipingere un'immagine assai lontana da quella tradizionalmente composta e morbida del principe dall'animo nobile e innamorato<sup>982</sup>; questa interpretazione poco convenzionale emerge anche da altre recensioni in cui l'attore viene definito assolutamente inadatto ad incarnare un personaggio simbolo dell'amore ideale<sup>983</sup>. Questi commenti, che vogliono evidenziare un difetto nella *performance* – o, ancora prima, nella scelta dell'interprete – sembrano invece rivelare l'intenzione dell'attore ad aderire alla figura che Legouvé costruisce non tanto nella *pièce* quanto nel romanzo in cui, come si è visto, maggiormente approfonditi ed insistiti sono i tratti malinconici e romantici del giovane Principe, la sua incapacità a vivere la realtà e l'inquieta ricerca di un amore che la sorte ha condannato ad essere connaturato con la morte, concreta o metaforica, reale o apparente. La recitazione di Ribes sembra dunque essere espressione tangibile dell'inquietudine del personaggio, mediante una precisa caratterizzazione che coinvolge interamente corpo e voce dell'attore.

Per quanto riguarda Kime e Thiron dai commenti si deduce il tentativo, riuscito per quanto ordinario e non particolarmente originale, di amplificare i tratti comici e vivaci dei personaggi di Kingston e Koerner, mediante una recitazione che risulta sempre misurata e autentica<sup>984</sup>. Una particolare menzione, secondo i recensori, richiede l'interpretazione di

---

<sup>978</sup> «Mère, artiste, souveraine: elle était tout entière dans ces trois mots». B rom, p. 10.

<sup>979</sup> Cfr. Charles Desolme, *Théâtre de l'Odéon. Béatrix*, in «L'Europe Artiste», 30 marzo 1861, vol. 17, FR, MBA; [Richard] Listener, *Théâtre Impérial de l'Odéon*, in «Revue et Gazette des Théâtres», 28 marzo 1861, cit.

<sup>980</sup> Cfr. Gustave Bertrand, *Théâtre Impérial de l'Odéon*, in «L'Entr'Acte», 13 aprile 1861, cit.

<sup>981</sup> Cfr. *ibidem*; H.H. Bramtot, *Premières représentations. Odéon*, in «Le Monde Dramatique», 1 aprile 1861, cit.; [Gaston] de Saint-Valry, in «Le Pays», 4 aprile 1861, cit.

<sup>982</sup> Cfr. [Jean Marie] Tiengou, *Revue dramatique*, in «La Gazette de France», 13 aprile 1861, cit.

<sup>983</sup> Cfr. Charles Desolme, *Théâtre de l'Odéon. Béatrix*, in «L'Europe Artiste», 30 marzo 1861, cit.

<sup>984</sup> Cfr. Gustave Bertrand, *Théâtre Impérial de l'Odéon*, in «L'Entr'Acte», 13 aprile 1861, cit.; H.H. Bramtot, *Premières représentations. Odéon*, in «Le Monde Dramatique», 1 aprile 1861, cit.; Pier Angelo Fiorentino, *Feuilleton de Constitutionnel. Théâtres*, in «Le Constitutionnel», 2 aprile 1861, cit.; [Gaston] de Saint-Valry, in «Le Pays», 4 aprile 1861, cit.

Febvre-Oldenbourg, che, seppur costretto a celare il suo talento in una parte ritenuta di poco conto, riesce a farsi notare per la naturale dignità e la perfetta dizione, considerati presagi della poi effettiva crescita attorale e del futuro successo<sup>985</sup>.

Ad essere sottolineata dai commentatori è, inoltre, la generale difficoltà del compito che i compagni della Ristori si trovano a dover svolgere entro una *pièce* appositamente costruita intorno alla protagonista e che dunque, rendendo tutti i personaggi meri strumenti funzionali all'esaltazione di Béatrix, richiede un impegno particolare agli interpreti e l'umiltà – forse anche obbligata dalle circostanze – del mettersi al servizio della primattrice senza però perdere la qualità del proprio individuale lavoro artistico e di quello dell'*ensemble*: «Non c'è nulla da dire degli altri attori; le loro parti non esistono: così ha voluto Monsieur Legouvé»<sup>986</sup>.

Se le testimonianze del tempo mettono comunque in luce il talento di tutti gli artisti e l'ottimo lavoro della *troupe*, a ciò talvolta si accompagna anche un giudizio positivo sull'allestimento dello spettacolo<sup>987</sup>. Per quanto siano quasi del tutto assenti dai commenti degli spettatori i dettagli relativi ai coefficienti scenici, tra le poche eccezioni vi è un recensore che si sofferma con disappunto sui costumi dei diversi personaggi i quali, presentando differenze notevoli fra loro, disomogeneità e incoerenze, creano un effetto d'insieme esteticamente poco gradevole, dando l'impressione che tale aspetto sia poco curato nell'allestimento<sup>988</sup>; invece chi scrive su «Les Beaux Arts» – esprimendo un'opinione consapevolmente contraria ai più – apprezza i costumi che definisce incantevoli, in particolare considera quelli della Ristori assai in armonia con la sua statura regale<sup>989</sup>. Jules Janin con rammarico sottolinea invece la poca efficacia e raffinatezza delle scelte musicali, dispiacendosi che l'orchestra dell'Odéon – e con essa l'autore – non abbia pensato di inserire brani di Berlioz, con un probabile doppio riferimento alla *Sinfonia fantastica* e al *Romeo e Giulietta*<sup>990</sup>.

Vi è, infine, un ultimo giudizio degno di nota sulla *troupe* del debutto di Béatrix: quello della protagonista Adelaide Ristori che, nelle lettere all'amico Carlo Balboni, si sofferma anche sulla compagnia scrivendo, pochi giorni dopo la prima dello spettacolo, di

---

<sup>985</sup> Cfr. Gustave Bertrand, *Théâtre Imperial de l'Odéon*, in «L'Entr'Acte», 13 aprile 1861, cit.; H.H. Bramtot, *Premières représentations. Odéon*, in «Le Monde Dramatique», 1 aprile 1861, cit.; Pier Angelo Fiorentino, *Feuilleton de Constitutionnel. Théâtres*, in «Le Constitutionnel», 2 aprile 1861, cit.

<sup>986</sup> «Il n'y a rien à dire des autres acteurs; leurs rôles n'existent pas: ainsi l'a voulu M. Legouvé». Francisque Sarcey, *Chronique Théâtrale*, in «Feuilleton de l'Opinion National», 30 marzo 1861, cit.

<sup>987</sup> Cfr. [Richard] Listener, *Théâtre Impèrial de l'Odéon*, in «Revue et Gazette des Théâtres», 28 marzo 1861, cit.

<sup>988</sup> Cfr. [Jean Marie] Tiengou, *Revue dramatique*, in «La Gazette de France», 13 aprile 1861, cit.

<sup>989</sup> Cfr. J. de Noailly, *Chronique Théâtral*, in «Les Beaux Arts», 15 aprile 1861, vol. 18, FR, MBA.

<sup>990</sup> Cfr. Jules Janin, *Feuilleton de Journal des Débats. La quinzaine dramatique*, 8 aprile 1861, cit.

aver «incontrato dei buoni compagni, e d'un abilità abbastanza soddisfacente»<sup>991</sup>. L'apprezzamento nei confronti dei colleghi francesi sembra crescere nel corso delle repliche, tanto che l'11 aprile la marchesa ritorna sull'argomento affermando: «Sono contentissima degli attori con i quali recito». Tale soddisfazione pare nutrirsi di professionalità e umanità: l'attrice ricorda infatti il loro stupore nell'essere trattati da un'artista come lei con «la più grande cortesia ed affabilità»; per essi, aggiunge, è un fatto «straordinario»<sup>992</sup>, abituati alla superbia di molti primi attori francesi. Al di là dell'accento polemico (nei confronti anche dell'eterna rivale Rachel) e della abituale fierezza con la quale la Ristori è solita dipingersi, è certamente significativa la necessità tutta privata di Adelaide di esprimere la gioia per un *ensemble* verosimilmente affiatato e artisticamente valido.

Nell'estate del 1861, quando lo spettacolo è in *tournee*, la marchesa ha con sé due compagnie<sup>993</sup>. Tra gli attori che viaggiano con la primattrice emergono, in particolare, i due coprotagonisti: M. Jouanni nella parte di Frédéric e Mme Rey in quella della Granduchessa<sup>994</sup>. Ancora una volta si tratta di attori esperti, dalle molteplici esperienze professionali, e dunque, stando alle testimonianze, tali da garantire una buona *performance* attorale<sup>995</sup>.

La *troupe* cambia nuovamente in occasione della ripresa parigina dello spettacolo nel 1865, che va in scena al Théâtre de Vaudeville: Febvre, presente già nella prima versione, acquista maggiore importanza gerarchica – come previsto dai recensori nel 1861 – e interpreta la parte del Principe, Jean Parade è Kingston, François Victor Arthur Gilles de Saint-Germain è Koerner, Mme Alexis è la Granduchessa e Octave Lami è Oldenbourg. Anche in questo caso l'attrice italiana viene attorniata da interpreti di rilievo per la scena francese<sup>996</sup>; in

---

<sup>991</sup> Adelaide Ristori a Carlo Balboni, Parigi 28 marzo 1861, cit.

<sup>992</sup> Adelaide Ristori a Carlo Balboni, Parigi 11 aprile 1861, cit.

<sup>993</sup> Cfr. A. Dupré, in «Revue et Gazette des Théâtres», 15 agosto 1861, vol. 18, FR, MBA. Il ritaglio stampa è senza titolo.

<sup>994</sup> Mme Anaïs Rey debutta alla Porte Saint Martin, recita poi al Théâtre Historique e all'Odéon. Jouanni, pseudonimo di Jean Pedorlini, inizia la sua carriera come cantante in italiano con il nome di Pedorlini; nel 1852 entra poi alla Comédie dove recita Ippolito a fianco di Rachel-Fedra nel 1854; nel 1860 si sposta all'Odéon e successivamente lavora in altri teatri parigini come la Porte Saint Martin e lo Châtelet.

<sup>995</sup> Cfr. A. Duballay, in «Revue et Gazette de Théâtres», 11 agosto 1861, cit.; A. Dupré, in «Revue et Gazette des Théâtres», 15 agosto 1861, cit.; Ludovic, *Théâtres. Théâtre des Arts*, in «Journal de Rouen», 30 agosto 1861, cit.

<sup>996</sup> Jean Parade, dopo esordi poco brillanti, diviene uno degli attori principali del Vaudeville, del cui palcoscenico è protagonista per circa vent'anni. Mme Alexis, nome d'arte di Clémence Bury dallo pseudonimo del marito, si forma al Conservatoire e nel 1826 è ingaggiata all'Odéon come ingenua; per una ventina d'anni lavora poi lontano da Parigi, soprattutto a Bordeaux; dopo lunghi soggiorni in altre città francesi e numerosi inviti a tornare nella capitale, nel 1858 è a Parigi scritturata al Vaudeville dove resta per più di dieci anni e dove con Parade e Saint-Germain rappresenta il nucleo forte della compagnia del teatro. François Victor Arthur Gilles de Saint Germain dopo la formazione al Conservatoire, diviene attore dell'Odéon e successivamente della Comédie, sino all'approdo al Vaudeville del 1859 dove rimane per quindici anni; dopo un'esperienza al Gymnase negli anni Settanta e dopo il ritiro dalle scene viene chiamato a dirigere le messinscène del repertorio

particolare con lei è il cuore della compagnia del Vaudeville, rappresentato in quegli anni da Mme Alexis, Parade e Saint-Germain, ricordati per la loro recitazione vivacemente brillante ma sempre misurata ed elegante, volta all'abile costruzione dei personaggi interpretati. «Le Constitutionnel» addirittura sostiene che si tratti dei migliori attori della più eccellente *troupe* di Parigi<sup>997</sup> e «Le Siècle»<sup>998</sup>, proponendo un paragone con le passate rappresentazioni parigine di *Béatrix* ed accordando la preferenza ai nuovi interpreti, ritiene vi sia stato un netto miglioramento dell'*ensemble*, rilevante soprattutto per ciò che riguarda le parti principali della Granduchessa e del Principe.

Febvre è nuovamente celebrato dai commentatori<sup>999</sup> come attore di grande talento, dedito all'arte con passione e studio, capace di ottimi risultati ad ogni replica dello spettacolo, elogiato per la reinvenzione del tradizionale innamorato. Assai differente pare l'impostazione data al personaggio nella versione del 1865 rispetto a quella dell'inquieto Ribes del 1861. Frédéric è ora manifestamente l'emblema della giovinezza, della nobiltà e dell'amore puro, del sentimento scevro da inquietudini esistenziali e l'attore imposta il personaggio mediante una recitazione che poggia sulla grazia del movimento, sul calore e la passionalità dell'eloquio, sulla fluidità nell'espressione verbale e sull'esplosione sincera e ingenua del sentimento, la commovente e giovanile fiducia in un "lieto fine" che non si concretizzerà<sup>1000</sup>. Anche Kingston sembra essere impersonato in modo differente rispetto al 1861: se Thiron aveva sottolienato i tratti comici ed eccessivi del personaggio, Parade costruisce una figura in bilico fra dramma e commedia, giocando sulla doppia sfumatura che Legouvé lascia solo intravedere nell'impresario, cinico e grottesco, amorevolmente paterno e padrone<sup>1001</sup>. Anche Kœrner risulta essere una figura assai riuscita nell'interpretazione di Saint-Germain, attore colto ed intelligente, sempre lodato per un'eleganza ed una misura nella commedia che dimostra anche in questo caso<sup>1002</sup>. Infine, ad essere apprezzata è la coprotagonista femminile, Madame Alexis nella parte della Granduchessa<sup>1003</sup>: innanzitutto, l'attrice viene considerata dai

---

classico all'Odéon, ricevendo poi numerose onoreficenze per il suo impegno culturale. Octave Lami nel 1864 è alla Comédie per poi spostarsi al Vaudeville alla metà degli anni Sessanta.

<sup>997</sup> Cfr. *Feuilleton de Constitutionnel. Théâtres*, in «Le Constitutionnel», 22 maggio 1865, cit.

<sup>998</sup> Cfr. Bievilley, *Partie littéraire. Revue des Théâtres*, in «Le Siècle», 29 maggio 1865, vol. 21, FR, MBA.

<sup>999</sup> Cfr. *Feuilleton de Constitutionnel. Théâtres*, in «Le Constitutionnel», 22 maggio 1865, cit.; Bievilley, *Partie littéraire. Revue des Théâtres*, in «Le Siècle», 29 maggio 1865, cit.; [Eugénie] Niboyet, *Théâtres*, in «Journal Pour Toutes», 27 maggio 1865, vol. 21, FR, MBA.

<sup>1000</sup> Cfr. Achille Denis, *Théâtre de Vaudeville*, in «L'Entr'Acte», 22 maggio 1865, cit.

<sup>1001</sup> Cfr. [Eugénie] Niboyet, *Théâtres*, in «Journal Pour Toutes», 27 maggio 1865, cit.

<sup>1002</sup> Cfr. *Feuilleton de Constitutionnel. Théâtres*, in «Le Constitutionnel», 22 maggio 1865, cit.; Edouard Fournier, *Feuilleton de la Patrie*, in «La Patrie», 28 maggio 1865, cit.

<sup>1003</sup> Cfr. *Premières représentations*, in «Le Monde Artiste», 27 maggio 1865, vol. 21, FR, MBA; Bievilley, *Partie littéraire. Revue des Théâtres*, in «Le Siècle», 29 maggio 1865, cit.; Achille Denis, *Théâtre de Vaudeville*, in «L'Entr'Acte», 22 maggio 1865, cit.

recensori adatta al personaggio che impersona, certamente data anche la maggiore età rispetto alla Ristori (Madame Alexis ha quasi quindici anni in più), tale da creare l'adeguato rapporto tra il personaggio della sovrana e madre e quello di Béatrix; la sua recitazione è definita sobria, misurata, elegante.

L'*ensemble* del Vaudeville che circonda Adelaide Ristori si connota non solo per i singoli risultati raggiunti dagli interpreti ma anche per un ottimo risultato d'insieme<sup>1004</sup>. Come nel caso di *Adriana Lecouvreur* – e delle riprese dello spettacolo nella seconda metà degli anni Sessanta – pare ad alcuni meno convincente ed efficace proprio la prova della primattrice<sup>1005</sup>, a cui però non si accompagna il deterioramento attorale dell'*ensemble*. Risulta a tal proposito evidente che l'incontro e l'"accordo" tra la *troupe* e la protagonista poggiano ora su basi diverse da quelle del caso di *Adriana*: non si è in presenza della sua compagnia, il lavoro non si caratterizza per una consuetudine e di fatto una sostanziale dipendenza tra la primattrice e il resto dell'*ensemble*, bensì si tratta di un'occasione indipendente, di uno spettacolo nuovo per gli altri interpreti dell'opera, presumibilmente capaci di una freschezza e un entusiasmo ormai, in parte, assenti nella marchesa.

## 5.5. «Avvolgendomi in una nube ed infondendomi coraggio, cominciai la mia parte»<sup>1006</sup>

“Ebbene?” dissi io allora ad un mio vicino, uno de' migliori artisti della Comédie-Française. “Ebbene”, mi rispose egli, “senza dubbio ella accenta un po' italianamente; ma ciò non manca di incanto e fra poco non si discernerà più”<sup>1007</sup>.

Le testimonianze a disposizione circa l'interpretazione del personaggio di Béatrix e la *performance* attorica della Ristori riguardano in modo pressoché totale le rappresentazioni parigine del 1861; pochi sono i documenti rinvenuti relativi alle successive riprese dello spettacolo; solo qualche dettaglio interessante compare in articoli dell'estate 1861 e della primavera 1865. Per ricostruire dunque il lavoro d'attrice della marchesa in *Béatrix ou La*

---

<sup>1004</sup> Cfr. *Feuilleton de Constitutionnel. Théâtres*, in «Le Constitutionnel», 22 maggio 1865, cit.; Achille Denis, *Théâtre de Vaudeville*, in «L'Entr'Acte», 22 maggio 1865, cit.

<sup>1005</sup> Cfr. *Feuilleton de Constitutionnel. Théâtres*, in «Le Constitutionnel», 22 maggio 1865, cit.; Edouard Fournier, *Feuilleton de la Patrie*, in «La Patrie», 28 maggio 1865, cit.

<sup>1006</sup> Adelaide Ristori a Carlo Balboni, Parigi 28 marzo 1861, cit.

<sup>1007</sup> Pier Angelo Fiorentino in *La stampa parigina e la Ristori all'Odéon*, in «Il Trovatore», 10 aprile 1861, cit.

*Madone de l'Art* ci si rifarà soprattutto ai numerosi resoconti del '61, sintomo del vivace dibattito creatosi a Parigi in occasione delle prime rappresentazioni della *pièce* di Legouvé.

Ad essere innanzitutto messo in luce, com'è ovvio, è sempre l'elemento linguistico nella recitazione di Adelaide Ristori: la novità ed eccezionalità dell'evento comporta la particolare attenzione dei commentatori verso la dizione dell'attrice e, di conseguenza, l'uso della voce:

Ella ha aperto la bocca e ha iniziato a parlare.

Il primo momento fu di sorpresa: niente di più strano che ascoltare, sul palcoscenico di un teatro, le parole della nostra lingua pronunciate da un'italiana. Esse acquisiscono in qualche modo un'altra fisionomia; sembra di non riconoscerle più. Ma, dopotutto, questo accento non è spiacevole; ci siamo abituati in fretta, e non pensavamo più che ad ascoltare l'attrice<sup>1008</sup>.

L'accento italiano si sente soprattutto appena Adelaide comincia a recitare, si ascolta e si nota, poi lo si dimentica – sembra dire Sarcey, come già il Fiorentino –, lo si considera naturale in quella sua imperfezione, come un tratto connaturato, originario, oltre che una caratterizzazione del personaggio.

Comparando i commenti dei recensori si evincono le medesime opinioni, declinate in senso negativo o positivo in base all'appartenenza dell'autore alla "fazione" degli estimatori o a quella dei detrattori della Ristori: tutti comunque confermano quanto sostenuto da Sarcey, ovvero la presenza e la persistenza di un accento italiano lieve nell'eloquio dell'attrice tale da generare un particolare andamento del discorso all'interno delle battute del personaggio, entro un susseguirsi di appoggiature vocali e micropause, ed una sotterranea melodia nel movimento verbale:

Non appena abbiamo visto la Ristori, non appena ella ha parlato dieci minuti, l'ostacolo era già venuto meno, tutta l'apprensione era già sparita. Nello stesso istante, ognuno di noi aveva dimenticato che questa illustre donna era una straniera, e poco preoccupati di questo rimasuglio di accento che si intona con il suo parlare eloquente (e anzi, si direbbe che esso aggiunga un certo fascino alla sua grazia naturale), noi ascoltavamo, senza stupirci, questo dialogo e questi tre racconti che farebbero onore alla

---

<sup>1008</sup> «Elle ouvrit la bouche et commença de parler. Le premier moment fut tout de surprise: rien de plus étrange que d'entendre, sur un theatre, les mots de notre langue prononcés par une bouche italienne. Ils prennent comme une autre physionomie; il semble qu'on ne les reconnaisse plus. Mais, après tout, cet accent n'est pas désagréable; on s'y fit bien vite, et l'on ne songea plus qu'à écouter l'actrice». Francisque Sarcey, *Chronique Théâtrale*, in «Feuilleton de l'Opinion National», 30 marzo 1861, cit.



migliore dicitrice, in una lingua che non potrebbe essere più chiara né più limpida<sup>1009</sup>.

Madame Ristori pecca ancora per la tendenza al tono enfatico; abituata a parlare l'italiano, una lingua che canta, ella fa risuonare in modo eccessivo le parole, dice "n'imeporte" al posto di "n'importe", "connefiance" al posto di "confiance", ed altre simili; ella si appoggia un po' troppo sulle parole<sup>1010</sup>.

L'accento peculiare della Ristori, la dizione francese che porta le tracce dell'italiano, permangono come segno distintivo dell'approccio alla parola, quale ovvia conseguenza dell'occasione teatrale che *Béatrix* rappresenta. Ad essere interessante è che tali "difetti" sembra non siano stati mascherati o evitati, bensì sfruttati dall'attrice per creare una modalità recitativa precisa ed espressivamente eloquente, basata sulla sottolineatura dell'intenzione a ben pronunciare intentata da chi, straniero, accoglie la lingua altrui: per questo, presumibilmente, ogni parola viene articolata in modo quasi eccessivo, soppesata e valorizzata, e le pause ed i respiri nel loro succedersi generano una sensazione melodiosa che evoca la lingua italiana (soprattutto quella poetica).

Compresenti sono dunque un'attenzione da parte dell'interprete alla corretta pronuncia del francese e un suo utilizzo artistico. Adelaide sembra tentare una caratterizzazione verbale non ovvia del personaggio, mediante una forma dell'eloquio che utilizza le caratteristiche e le difficoltà dell'attrice tramutandole in tratti peculiari e significanti della creatura interpretata, seguendo così – secondo i dettami della fedeltà al testo e della verosimiglianza – l'implicito appoggio donatole dal drammaturgo che colloca *Béatrix* in terra forestiera<sup>1011</sup> e generando un'analogia di situazione fra reale e teatrale che mette il pubblico nella stessa condizione dei personaggi che circondano la protagonista: che ci si trovi in Francia o in Germania, *Béatrix* è la straniera che sta comunicando mediante la lingua madre dei suoi interlocutori-ascoltatori (il francese nello spettacolo, il tedesco nella finzione della *pièce*).

---

<sup>1009</sup> «A peine on eut vu Mme Ristori, à peine elle eut parlé dix minutes, que déjà l'obstacle était brisé, déjà toute appréhension avait disparu. Au même instant, chacun de nous oubliait que cette femme illustre était une étrangère, et peu soucieux de ce reste d'accent, qui va si bien à sa parole éloquente (au contraire, on dirait qu'il ajoute un certain charme à sa grâce naturelle), nous écoutions, sans même nous étonner, ce dialogue et ces trois récits qui feraient honneur à la plus belle paroleuse, dans la langue la plus claire et la plus limpide». Jules Janin, *Mme Ristori en français*, in «Journal des Débats», 31 marzo 1861, vol. 17, FR, MBA

<sup>1010</sup> «Mme Ristori pêche encore par une tendance au ton emphatique; habituée à parler l'italien, une langue qui chante, elle fait trop résonner les mots, elle dit "n'imeporte" pour "n'importe", "connefiance" pour "confiance" et autres à l'avenant; elle appuie quelque peu trop sur les paroles». Charles Desolme, *Théâtre de l'Odéon. Béatrix*, in «L'Europe Artiste», 30 marzo 1861, cit.

<sup>1011</sup> Cfr. [Jean Marie] Tiengou, *Revue dramatique*, in «La Gazette de France», 13 aprile 1861, cit.

È evidente come un lavoro di tale complessità tecnica e dai variegati echi interpretativi sia frutto di un minuzioso studio e di una raffinata riflessione da parte della marchesa (e del drammaturgo) sulle possibili connessioni tra “forma” attorale e “contenuto” artistico, tra tecnica e valenze comunicative e di significato:

Quello che mi stupisce maggiormente di lei sono il rigore e lo studio. Ella dà ad ogni parola il suo valore; l’accompagna con un gesto che è sempre perfettamente giusto; e tuttavia non indugia mai per metterla in risalto a spese della frase: l’avvolge in un grande periodo melodico, che porta a termine con il medesimo respiro<sup>1012</sup>.

Anche dal punto di vista ritmico emergono alcuni elementi da evidenziare: la costruzione del discorso nell’eloquio sembra poggiare su una duplice modalità, ovvero la dilatazione ritmica interna ad ogni parola congiunta ad un rotolamento articolatorio che riguarda invece ogni singola frase. Si crea così una bizzarra sonorità, evocativamente “forestiera”, e una straniante sospensione di fluidità nel concatenarsi di un periodo dopo l’altro, tipica di chi non vive la totale contemporaneità della costruzione mentale della frase e della sua manifestazione vocale; questo movimento suggerisce anche alcune caratteristiche generali del personaggio: la calma, la serenità, la dignità, la superiorità rispetto alle “interferenze” del mondo. Inoltre, l’estrema nettezza di pronuncia è sintomo dell’esplicazione di un elemento che accomuna attrice e personaggio: il rispetto verso lo straniero che l’ha accolta, verso la sua lingua e l’amore per la parola.

I commenti dei testimoni si soffermano inoltre sulla concretezza dell’interprete nel dare significato ad ogni singolo vocabolo, forse l’esplicitazione di un legame fra modalità del dire e significato<sup>1013</sup> a cui l’attrice si appoggia per affermare l’impressione della sua sicurezza nell’uso del francese; si nota così una relazione assai evidente – secondo alcuni anche eccessiva<sup>1014</sup> – tra tessuto verbale e pensieri, amplificata rispetto alla norma proprio dalle

---

<sup>1012</sup> «Ce qui m’étonne le plus chez elle, c’est la science et l’étude. Elle donne à chaque mot sa valeur; elle l’accompagne d’un geste qui est toujours parfaitement juste; et néanmoins elle ne s’y arrête jamais pour le mettre en saillie aux dépens de la phrase: elle l’enveloppe dans une grande période mélodique, qu’elle conduit jusqu’au bout tout d’une haleine». Francisque Sarcey, *Chronique Théâtrale*, in «Feuilleton de l’Opinion National», 30 marzo 1861, cit.

<sup>1013</sup> Cfr. J.B.C., *Madame Ristori dans Béatrix*, in «Le Progrès», 30 luglio 1861, cit.; Frédéric Voisin, in «Le Sans Gène», 7 aprile 1861, cit.

<sup>1014</sup> Cfr. Eliacim Jourdian, in «Messager des Théâtres», 5 settembre 1861, vol. 18, FR, MBA (il ritaglio stampa è senza titolo).

scelte tecniche e stilistiche prima enumerate: «Ella modula le sue intonazioni in modo tale da restituire la forma esatta del pensiero che vuole esprimere»<sup>1015</sup>.

Eliacim Jourdian in «*Messenger des Théâtres*» osserva che questo tentativo è in parte faticoso sia per il pubblico sia per l'attrice, che accompagna alla parola – nella replica a cui il recensore assiste – piccoli e immotivati gesti della testa: potrebbe trattarsi di una sorta di riflesso incondizionato – certamente anomalo per la controllatissima Ristori –, un impulso ritmico fisico, una reazione del corpo dinnanzi all'estremo impegno, forse non ancora completamente acquisito e interiorizzato, ad utilizzare una lingua non sua; la concentrazione che questa interpretazione richiede ad Adelaide talvolta potrebbe manifestarsi nella forma dell'imperfezione fisica, probabilmente anche a causa della stanchezza di cui più volte l'attrice parla relativamente al periodo di lavoro per *Béatrix*, «giorni di fatiche, studi, palpiti, pene, preoccupazioni d'ogni genere»<sup>1016</sup>. La recensione a cui si è appena fatto riferimento riguarda le ultime repliche della *tournée* estiva del 1861: non è quindi inverosimile pensare che l'affaticamento degli ultimi mesi renda meno efficace la *performance* dell'attrice e più difficoltosa la sua tenuta scenica in una situazione già di per sé così complessa per l'italiana. I ritmi di lavoro di Adelaide Ristori sono estenuanti, non sempre facili i rapporti con l'*ensemble* artistico<sup>1017</sup>, il riposo è spesso un miraggio, come emerge dalle lettere:

Domani vado ad Elbeuf e con questo finisco la mia *tournée* con gli artisti francesi. Il 1° settembre sarò a Parigi per ripartirne alla sera, nella notte arriverò a Nancy, dove troverò la mia compagnia, e con essa riprenderò le mie solite abitudini. Il 2 reciterò *Stuarda*...<sup>1018</sup>

Ma anche Charles Desolme in «*L'Europe Artiste*» del 30 marzo 1861<sup>1019</sup>, dunque pochi giorni dopo il debutto, nota con disappunto la presenza di micro gesti *extra* drammatici che definisce come violenti, brutali, e che fa risalire al mancato raggiungimento di un pieno controllo sull'interpretazione a causa della difficoltà linguistica, a cui va aggiunto lo stress che la prima dello spettacolo doveva aver arrecato alla Ristori.

La fatica per l'interpretazione di *Béatrix* è certamente dovuta soprattutto allo sforzo che alla marchesa richiede il recitare in francese e alle difficoltà generate dal lavoro di costruzione del personaggio dal punto di vista vocale e verbale, teso a non perdere la

---

<sup>1015</sup> «Elle module ses intonations de façon à en faire la forme exacte de la pensée qu'elle veut rendre». Armand Fraisse, *Théâtre. Madame Ristori*, in «*Le Salut Public*», 30 luglio 1861, vol. 18, FR, MBA.

<sup>1016</sup> Adelaide Ristori a Carlo Balboni, Parigi 28 marzo 1861, cit.

<sup>1017</sup> Cfr. Teresa Viziano, *La Ristori. Vita romanzesca di una primadonna dell'Ottocento*, cit., p. 155.

<sup>1018</sup> Adelaide Ristori a Carlo Balboni, Dieppe 30 agosto 1861, FR, MBA.

<sup>1019</sup> Cfr. Charles Desolme, *Théâtre de l'Odéon. Béatrix*, in «*L'Europe Artiste*», 30 marzo 1861, cit.

precisione e la rilevanza di significato nelle scelte tecnico interpretative anche utilizzando una “materia grezza” non usuale, nuova, di fatto sconosciuta all’attrice. Sembra comunque che il lavoro minuzioso di Adelaide sulla parola e sulla sua connessione con l’evoluzione psicologica del personaggio non si perda nemmeno nello scontro con la lingua straniera: non è solo infatti la pregnante relazione fra la parola ed il pensiero ad essere evidenziata dai recensori, ma anche la ricchezza delle sfumature utilizzate per rappresentare sentimenti e motivazioni interiori alla creatura impersonata<sup>1020</sup>:

Che sfumature! Che finezze! Che variazioni! Di volta in volta, civetta, sognatrice, appassionata, la Ristori modula la sua parte con una sicurezza, un brio, una verità, che invano si può cercare in altri<sup>1021</sup>.

È impossibile ascoltare questa voce ammirevole senza essere commossi fin nelle viscere. Io non conosco un organo più duttile, più ricco, più variegato. Va senza sforzo dalle note più basse alle più alte, percorrendo due ottave nella medesima frase. E quale profonda dolcezza in certe intonazioni! Che meravigliosa finezza in altri momenti!<sup>1022</sup>

Nei commenti degli spettatori viene evidenziata inoltre una differenza, da tutti notata, relativa alla maggiore sicurezza linguistica di Adelaide nelle scene drammatiche dell’opera rispetto a quelle più leggere: l’attrice risulta più efficace e precisa laddove viene meno il mero gioco ritmico e verbale a favore di una più pregnante intensità contenutistica ed emozionale<sup>1023</sup>. La *performance*, inoltre, è considerata ancora più convincente quando la Ristori si confronta con i versi delle scene metateatrali rispetto alla prosa dell’opera, ossia

---

<sup>1020</sup> Cfr. *Théâtres*, in «Revue Européenne», 1 aprile 1861, cit.; [Richard] Listener, *Théâtre Impèrial de l’Odéon*, in «Revue et Gazette des Théâtres», 28 marzo 1861, cit.; [Alfred] Tranchant, *Béatrix. Mme Ristori*, in «La Patrie», 28 marzo 1861, vol. 17, FR, MBA.

<sup>1021</sup> «Aussi que de nuances! que de délicatesses! que de variations! Tour à tour coquette, rêveuse, fougueuse, Mme Ristori module ce rôle avec une sûreté, un brio, une vérité, dont je cherche en vain un exemple». Pierre Véron, *Les théâtres*, in «Le Charivari», 1-2 aprile 1861, cit.

<sup>1022</sup> «Il est impossible d’entendre cette admirable voix sans être remué jusqu’au fond des entrailles. Je ne connais point d’organe plus souple, plus riche, plus varié. Il va sans effort des notes les plus basses aux sons les plus élevés, parcourant deux octaves dans une même phrase. Et quelle tendresse pénétrante dans certaines intonations! quelle merveilleuse finesse à d’autres moments!». Francisque Sarcey, *Chronique Théâtrale*, in «Feuilleton de l’Opinion National», 30 marzo 1861, cit.

<sup>1023</sup> Cfr. [Paul] Conil, in «La Semaine Commerciale», 4 aprile 1861, vol. 17, FR, MBA (l’articolo è senza titolo); Pier Angelo Fiorentino, *Feuilleton de Constitutionnel. Théâtres*, in «Le Constitutionnel», 2 aprile 1861, cit.; Eliacim Jourdan, in «Messager des Théâtres», 5 settembre 1861, cit.; [Richard] Listener, *Théâtre Impèrial de l’Odéon*, in «Revue et Gazette des Théâtres», 28 marzo 1861, cit.; Denis de Rivoire, *Revue des théâtres. Odéon. Béatrix, drame en 5 actes de M. Legouvé. Mme Ristori*, in «Le Courrier du Dimanche», 31 marzo 1861, vol. 17, FR, MBA; Frédéric Voisin, in «Le Sans Gène», 7 aprile 1861, cit.

laddove si evidenziano la bellezza e la teatralità della parola poetica<sup>1024</sup> ed è meno importante l'acquisizione di una naturalezza nella dizione, necessaria, anche all'interno della caratterizzazione di cui si è detto, per uno stile sostanzialmente piano ed elegantemente quotidiano quale è quello usato da Legouvé:

Questi episodi, inseriti nella sua parte, sono in versi, e il metro e la rima la aiutano: si direbbe ascoltandola che ella ha sempre parlato la nostra lingua poetica. Così ha dimostrato [...] che la sua naturalizzazione sulla scena francese sarebbe potuta essere più completa, incontrastata, se si fosse compiuta con qualcuno dei nostri capolavori tragici. La poesia è il suo linguaggio naturale, e si deve sforzare per parlare in prosa. La sua voce vibrante non è in armonia con questo parlare, che è quello della conversazione, perché ella è abituata ad usarlo per ragionare<sup>1025</sup>.

Se queste differenziazioni interne alla *performance* attorica sono relative al risultato raggiunto e non alle scelte e alle caratteristiche tecniche e interpretative, da mettere in luce è ancora la qualità vocale che la Ristori decide di utilizzare per il personaggio: congiuntamente alla ricchezza delle sfumature utilizzate, è morbida e melodiosa, patetica e vibrante<sup>1026</sup>. La voce di Adelaide, una voce di petto sonora e profonda, viene notata dal recensore di «L'Indépendance»<sup>1027</sup> che – citando a paragone Mlle Mars – osserva come questa timbrica vocale non sia propria della tradizione francese che invece predilige i toni alti; anche il commentatore di «L'Union»<sup>1028</sup> individua come caratterizzante dell'interpretazione della marchesa una voce piena e rotonda che considera tipica degli attori italiani. Quest'ultimo sottolinea anche un cambiamento che intercorre negli ultimi atti, quelli più drammatici, in cui la voce dell'attrice si fa via via più melodiosa e aerea; questa ricchezza nei toni, questa abilità tecnica a muoversi entro “note” differenti, piegando il virtuosismo a servizio del testo e dell'estrinsecazione delle passioni del personaggio, acquista, nel suo andamento, un senso ulteriore se considerato sull'arcata intera dello spettacolo: pare infatti che la voce sempre più

---

<sup>1024</sup> Cfr. [Amable] Escande, *Théâtres. Feuilleton de l'Union*, in «L'Union», 2 aprile 1861, cit.; Armand Fraisse, *Théâtre. Madame Ristori*, in «Le Salut Public», 30 luglio 1861, cit.

<sup>1025</sup> «Ces épisodes, intercalés dans son rôle, sont en vers, et la mètre et la rime lui venant en aide, on dirait à l'entendre qu'elle a toujours parlé notre langue poétique. Ainsi elle a prouvé [...] que sa naturalisation sur la scène française aurait été plus complète, plus incontestée, si elle avait eu lieu dans quelques-uns de nos chefs-d'œuvre tragiques. La poésie est son langage naturel, et il faut qu'elle fasse effort pour parler en prose. Sa voix vibrante n'est pas en harmonie avec ce parler qui est celui de la conversation, parce qu'elle est habituée à le faire raisonner». [Amable] Escande, *Théâtres. Feuilleton de l'Union*, in «L'Union», 2 aprile 1861, cit.

<sup>1026</sup> Cfr. *Feuilleton au Corrier. Mme Ristori a Montauban*, in «Courrier de Tarn-et-Garonne», 24 agosto 1861, vol. 18, FR, MBA; Armand Fraisse, *Théâtre. Madame Ristori*, in «Le Salut Public», 30 luglio 1861, cit.

<sup>1027</sup> Cfr. articolo senza titolo in «L'Indépendance», 23 marzo 1861, cit.

<sup>1028</sup> [Amable] Escande, *Théâtres. Feuilleton de l'Union*, in «L'Union», 2 aprile 1861, cit.

lieve, volatile, vibrante di dolcezza e nostalgia, stia a preannunciare la sparizione finale, l'addio, a sottolineare l'elevazione morale e simbolica del personaggio che si afferma ulteriormente nel sacrificio e nella scelta finale, nella definitiva affermazione di Béatrix da donna a simbolo.

A livello fisico e gestuale, nonostante i difetti notati da alcuni commentatori e circoscrivibili ad alcuni microframmenti dello spettacolo, molti riconoscono il raggiungimento di un'armoniosa e misurata organicità con l'eloquio e la vocalità, ulteriore esempio della consuetudine della marchesa a lavorare alla costruzione del personaggio nella sua completezza e complessità psicofisica<sup>1029</sup>.

Qualcuno, invece, sottolinea un eccesso gestuale e fisico nella recitazione, considerato tipico degli italiani se confrontati con i francesi, ma giustificato in questo caso dalla nazionalità della figura interpretata e che dunque potrebbe essere considerato come facente parte la costruzione del personaggio<sup>1030</sup>; seppur maestra nel controllo e nella misura recitativa, dal punto di vista gestuale a Parigi la marchesa risulta sempre esuberante, dotata di un'inclinazione naturale all'amplificazione fisica che raramente si può osservare sulla scena francese<sup>1031</sup>:

Nonostante la *pièce*, la Ristori è toccante. Ella sostiene da sola il fardello di questi cinque atti, e finché è in scena non c'è un momento di fiacchezza. Ella anima il dramma, lo fa vivere lei stessa. Possiamo continuare parlando del suo viso e del suono della sua voce. Forse si abbandona un po' troppo al gusto degli italiani per il movimento; ma questo eccesso in lei non disturba. I suoi gesti sono frequenti, ma sempre naturali ed appassionati<sup>1032</sup>.

In realtà questa caratteristica, che i francesi mettono in luce poiché "esotica" rispetto alle loro abitudini più composte e discrete, è semplicemente un tratto proprio della Grande Attrice a cui quest'ultima non rinuncia nemmeno quando si serve di una lingua "diversa", una differenza nazionale di cui è consapevole tanto da asserire che «la fisionomia d'ogni paese è diversa l'una dall'altra come diversi ne sono i modi, le espressioni e le intuizioni.

---

<sup>1029</sup> Cfr. *Théâtres*, in «Revue Européenne», 1 aprile 1861, cit.; Pier Angelo Fiorentino, *Feuilleton de Constitutionnel. Théâtres*, in «Le Constitutionnel», 2 aprile 1861, cit.; [Richard] Listener, *Théâtre Impérial de l'Odéon*, in «Revue et Gazette des Théâtres», 28 marzo 1861, cit.

<sup>1030</sup> Cfr. *Causerie dramatiques*, in «L'Illustration», 6 aprile 1861, cit.

<sup>1031</sup> Cfr. J.B.C., *Madame Ristori dans Béatrix*, in «Le Progrès», 30 luglio 1861, cit.

<sup>1032</sup> «En dépit de la pièce, Mme Ristori est touchante. Elle soutient seule le faix de ces cinq actes, et tant qu'elle est en scène, il n'y a pas un moment de lassitude. Elle anime le drame, elle le fait elle-même. On peut le suivre sur son visage et dans le son de sa voix. Peut-être se livre-t-elle un peu trop au goût des Italiens pour le mouvement; mais cet excès ne déplaît pas chez elle. Son geste est fréquent, mais il est toujours naturel et passionné». Francisque Sarcey, *Chronique Théâtrale*, in «Feuilleton de l'Opinion National», 30 marzo 1861, cit.

Ammettendo che abbiano un sentire più o meno uniforme (cosa che non è) variano moltissimo nelle manifestazioni»<sup>1033</sup>. A tal proposito, lo stesso Legouvé, in un articolo del 1882, per descrivere le differenze attoriali fra la Ristori e la Rachel si riferisce a macrocaratteristiche che definiscono l'una e l'altra quali paradigmi dello stile recitativo nazionale:

La signora Rachel fu l'artista francese per eccellenza, perché ella possedeva tutte le doti dell'ingegno francese: grazia, gusto, purezza, misura, mimica regolata ed emozione repressa. La Ristori invece era tutta passione, tutta espansione, tutta fiamma<sup>1034</sup>.

Secondo la marchesa, vi è una vera e propria distinzione “naturale” da osservare per ciò che concerne l'arte della recitazione tra popoli del Sud, come gli italiani, e genti del Nord, in cui vanno compresi anche i “continentali” francesi:

Ogni natura ha un carattere speciale di espressione, d'intonazione di voce, di movimenti. Pel che è impossibile che una nazione possa servire all'altra di base; lo potrà per l'estetica ma non per le norme da seguire nella educazione scenica. Per esempio, il carattere della razza latina si manifesta con una vivacità rimarchevole nell'espressione e nei movimenti, ed i suoi attori sarebbero tacciati di freddezza ove si avvisassero di contenersi. Mentre nella razza nordica la ritenutezza dei movimenti, la sobrietà delle espressioni, è naturale in essa<sup>1035</sup>.

Le differenze stilistiche nazionali, dettate dall'essenza di ogni popolo, sono dunque considerate dalla marchesa una peculiarità da rispettare, in accordo a ciò che la natura ha attribuito come fisionomia originaria, con una visione di chiaro stampo romantico della relazione fra patria ed espressione artistica.

L'eccesso mimico e gestuale, la gestione troppo “italiana” del corpo, è comunque l'aspetto maggiormente notato dai recensori del 1865 e al quale viene attribuita la ragione della minore efficacia nella *performance* della primattrice, che non ha saputo evidentemente trovare un giusto equilibrio con i nuovi compagni di lavoro e che forse è vittima di un deterioramento nell'esercizio del controllo e della misura, abilità sommamente praticate dalla

---

<sup>1033</sup> AR, *Mie teorie e precetti sull'arte drammatica*, cit., p. 119.

<sup>1034</sup> Ernest Legouvé, *Il gatto grigio della Ristori*, in «L'Arte Drammatica», 19 agosto 1882, RRS, BTB. L'articolo è una traduzione di quello pubblicato su «Le Temps» il 14 agosto 1882.

<sup>1035</sup> AR, *Mie teorie e precetti sull'arte drammatica*, cit., p. 119.

marchesa negli anni più splendidi della sua carriera e che – come si è già notato – sembrano in parte perdersi in quelli del maggior impegno all'estero.

Da inserire poi nel discorso relativo al corpo dell'attrice è anche il volto, strumento privilegiato per Adelaide Ristori che utilizza in particolare gli occhi quale espressione dell'anima di tutti i suoi personaggi. Sul volto dell'attrice – senza trucco (almeno apparentemente) a differenza di un uso ancora diffuso nel teatro del tempo<sup>1036</sup> – si imprimono le passioni del personaggio. Paul Filly in «*Messenger des Théâtres et des Arts*»<sup>1037</sup> descrive il viso di Béatrix, che definisce un'anima serena ed elevata, come portatore di un mistero, di una rivelazione: nel medesimo sguardo e nel medesimo sorriso ci sono il passato e il futuro.

Anche per l'eroina di Legouvé dai commenti degli spettatori si evince la particolare attenzione che l'interprete rivolge alla precisa intenzione e direzione dello sguardo, tanto che ad essere messa in luce dal recensore di «*Les Beaux Arts*» è la cura che la Ristori dedica alle scene in cui è presente ma silenziosa: non si interrompe mai la concentrazione nella parte e sono gli occhi soprattutto a parlare mediante la costruzione di controcene mute ed eloquenti, nelle quali «il suo sguardo esprime tutti i moti di quest'anima torturata»<sup>1038</sup>. Anche Fiorentino sottolinea l'eloquenza dei silenzi di Adelaide, la costanza e continuità nell'interpretazione, sia nel piano dell'ascolto che in quello dell'intervento verbale:

Come ella ha ascoltato la dichiarazione del Principe, con quale casta e nobile ritenutezza, che sussulti involontari, quale ebbrezza ed assieme quale terrore! Ed in quella grande scena, in cui le si rimprovera di rappresentare la commedia e di essere fredda, ingrata, insensibile, che dolore straziante ella mette in quelle semplici parole: “Egli dice che io non l'amo!”<sup>1039</sup>.

Lo sguardo di Béatrix, enigmatico e spirituale, la calma angelica del suo viso, sembrano così essere espressione di tutta la sua essenza, sintesi di una visione poetica che è *exemplum* di vita e d'arte. Gli occhi sono protagonisti dei momenti più rilevanti per la vita scenica del personaggio e ad essere ricordate sono soprattutto le scene d'amore<sup>1040</sup>.

La funzione espressiva degli occhi, all'interno dell'andamento drammatico della *pièce*, emerge in modo particolare nelle scene della dichiarazione d'amore del Principe e in quella

---

<sup>1036</sup> Cfr. Émile Gaboriau, in «*Le Roman et le Théâtre*», 22 aprile 1861, vol. 18, FR, MBA (il ritaglio stampa è senza titolo).

<sup>1037</sup> Cfr. Paul Filly, *Théâtre Impérial de l'Odéon. Béatrix, drame en cinq actes, de M. Ernest Legouvé. Début de Mme Ristori*, in «*Messenger des Théâtres et des Arts*», 31 marzo 1861, cit.

<sup>1038</sup> «Son regard exprime tous les mouvements de cette âme torturée». J. de Noailly, *Chronique Théâtral*, in «*Les Beaux Arts*», 15 aprile 1861, cit.

<sup>1039</sup> Pier Angelo Fiorentino in *La stampa parigina e la Ristori all'Odéon*, in «*Il Trovatore*», 10 aprile 1861, cit.

<sup>1040</sup> Cfr. J.B.C., *Madame Ristori dans Béatrix*, in «*Le Progrès*», 30 luglio 1861, cit.



dell'addio. Nel momento del manifestarsi del sentimento di Frédéric, cominciato – non a caso – con un solo sguardo, Béatrix ascolta in silenzio; bruciando d'amore, il corpo freme un poco per l'agitazione, gli occhi giocano ritrosamente tra due poli: l'amato e la rosa<sup>1041</sup> di cui respira il profumo per assorbirne la dolcezza e la pace<sup>1042</sup>. Anche l'addio è costruito dall'attrice mediante gli occhi: quegli stessi occhi che avevano colto l'amore ora sanciscono la definitiva separazione tra i due amanti e ancora una volta sono soprattutto i silenzi a parlare<sup>1043</sup>:

La scena finale dello spettacolo è costruita mediante una sequenza di piccoli gesti, apparentemente banali e convenzionali: essi acquistano drammaticità grazie all'interpretazione di Adelaide, alla dignitosa semplicità di cui l'attrice riempie ogni micro-azione, alle parole leggere, alla serenità con cui Béatrix dice addio alle possibili felicità dell'amore per intraprendere nuovamente e con fermezza la sola via dell'arte, con passo lieve e regale:

L'ultimo atto ha, secondo noi, innalzato ulteriormente la Ristori rispetto alle sue precedenti creazioni; non ci sono là né l'agonia, né la morte, nessuna catastrofe imprevista e violenta, che smuovono la folla e vanno a beneficio dell'artista. Una semplice separazione, qualche parola pronunciata a bassa voce, un sospiro soffocato, un bacio posto religiosamente sulla mano di una vecchia dama: con tutto ciò la grande attrice ha fatto scendere più lacrime di quante non se ne siano mai versate a teatro<sup>1044</sup>.

Serenità, purezza ed eleganza risultano essere anche i criteri in base ai quali sono stati pensati e confezionati dal celebre sarto Worth i costumi della Ristori-Béatrix, sempre aderenti alla natura dell'eroina: si tratta di abiti contemporanei di fattura semplice ma raffinata, giocati sui colori del bianco e del grigio<sup>1045</sup>.

La costruzione fisica del personaggio – come accade contemporaneamente con la sua voce – si spinge oltre la stringente consequenzialità corpo-interiorità per farsi rappresentazione concreta di un personaggio simbolo, umano e teatrale. La prova di ciò

---

<sup>1041</sup> Il *bouquet* di fiori indicato nel copione B2 1861, che si ipotizza relativo alle rappresentazioni del 1865, pare fosse una rosa nel 1861.

<sup>1042</sup> Cfr. J. de Noailly, *Chronique Théâtral*, in «Les Beaux Arts», 15 aprile 1861, cit.

<sup>1043</sup> Cfr. J.B.C., *Madame Ristori dans Béatrix*, in «Le Progrès», 30 luglio 1861, cit.

<sup>1044</sup> «Le dernier acte a, selon nous, placé Mme Ristori plus haut qu'elle ne s'était élevée dans ses créations précédentes; il n'y a là ni agonie, ni mort, ni aucune de ces catastrophes imprévues et violentes, qui remuent la foule et tournent au profit de l'artiste. Une simple séparation, quelques mots prononcés à voix basse, un soupir étouffé, un baiser déposé religieusement sur la main d'un douairière, avec cela la grande actrice a fait verser plus de larmes qu'il n'en a jamais coulé au théâtre». Pier Angelo Fiorentino, *Feuilleton de Constitutionnel. Théâtres*, in «Le Constitutionnel», 2 aprile 1861, cit.

<sup>1045</sup> Cfr. Adelaide Ristori a Carlo Balboni, Parigi 23 maggio 1861, FR, MBA; *supra*, capitolo 2, figura 15.

emerge dai pochissimi commenti che forniscono informazioni utili circa la peculiare qualità di movimento che Adelaide utilizza per l'interpretazione di Béatrix: l'andatura viene descritta come «il passo di una donna che si sente e sa di essere una regina su questo stretto palcoscenico»<sup>1046</sup>, «il passo di una dea sulle nuvole»<sup>1047</sup>.

L'attrice cammina sul palcoscenico come una regina e come una divinità celeste, un essere superiore alle sofferenze e ai vizi dell'uomo: la dignità del movimento, la compostezza, la morbidezza del passo, la grazia e la leggerezza sembrano essere le caratteristiche a cui l'interprete dà corpo per questo personaggio.

Béatrix è regale: ancora una volta a questo aggettivo si deve ricorrere per descrivere i personaggi di Adelaide Ristori e a tale qualità ci si deve riferire per esprimere uno dei valori fondanti della sua arte e della sua poetica. Ma, con Béatrix, si va oltre: la Madonna dell'Arte è la vocazione artistica incarnata in un metateatrale corpo d'attrice, che, nel corso della rappresentazione, mediante una composizione di segni fisici che tendono alla progressiva rarefazione, diviene simbolicamente sempre meno umana e sempre più divina. L'attrice che a poco a poco si eleva verso l'Idea sembra coincidere con un disegno assai chiaro nel percorso di costruzione del personaggio di Béatrix, per cui Adelaide non casualmente ricorre all'immagine della nube per descrivere, in occasione del debutto, il suo primo entrare in scena, ossia il momento in cui il corpo dell'attrice "indossa" quello della favola poetica che andrà a raccontare:

Vidi che cosa si attendevano da me ed il silenzio religioso che /.../ [seguì]  
agli applausi mi serrò il cuore. Ma avvolgendomi in una nube ed  
infon[den]domi coraggio, cominciai la mia parte<sup>1048</sup>.

### **5.5.1. Un tentativo metateatrale di ricostruzione: il palcoscenico di Béatrix**

Un'incoerenza cronologica interna nell'insieme dei documenti utili all'analisi è da rilevare se si tenta – come era stato per *Adriana Lecouvreur* – una ricostruzione diacronica di alcuni frammenti del lavoro dell'attrice in scena: le lacune e la mancanza di compattezza documentaria comportano, in questo caso, la difficoltà a considerare la storia del personaggio

---

<sup>1046</sup> «La démarche d'une femme qui se sait et qui se sent reine sur ces planches étroites». *Théâtres*, in «Revue Européenne», 1 aprile 1861, cit.

<sup>1047</sup> «Cette démarche de déesse sur les nuages». J. de Noailly, *Chronique Théâtral*, in «Les Beaux Arts», 15 aprile 1861, cit.

<sup>1048</sup> Adelaide Ristori a Carlo Balboni, Parigi 28 marzo 1861, cit.

e quella dello spettacolo armonicamente, nell'imprescindibile legame che unisce il lavoro della protagonista a quello sull'intera messinscena della *pièce*. Se le testimonianze sull'interpretazione della marchesa riguardano infatti quasi esclusivamente il 1861, dall'analisi dei copioni contenuti nel Fondo Ristori e a lei appartenuti si evince la possibilità di estrapolare dati utili soprattutto dal documento che si è ipotizzato per l'allestimento del 1865 (ovvero il copione B2 1861). Vi è dunque una evidente e difficoltosa frammentarietà e incoerenza documentaristica tra i materiali atti a descrivere il lavoro dell'attrice in relazione ai consistenti cambiamenti drammaturgici che coinvolgono la messinscena del '65. Si tenterà una sintesi nella ricostruzione dei frammenti scelti dello spettacolo, ovvero quelli metateatrali, confrontando l'insieme delle testimonianze sulla recitazione con le indicazioni sceniche emerse dal copione per il 1865. Un'operazione che parrebbe inapplicabile per numerosi interpreti della scena, pare proponibile per Adelaide Ristori data la tensione – già emersa nel caso di *Adriana Lecouvreur*, e sottolineata nell'ambito della generale ricostruzione del metodo di lavoro – a formalizzare, perfezionare negli anni il seme interpretativo e stilistico che dà vita ad ogni personaggio; le figure sembrano restare, nei fondamenti, uguali a se stesse nelle successive e ripetute incarnazioni, mutando solo nel senso di una progressiva precisazione delle sfumature.

Sicuramente – e questo risulta comprovato da tutti gli spettatori, tra il '61 il '65 – i momenti più apprezzati dello spettacolo sono gli inserti da Schiller e Shakespeare, riuniti nella grande scena metateatrale della recita<sup>1049</sup>:

In questa parte, la Ristori dispiega un talento di estrema duttilità. Lei è, di volta in volta, donna di mondo e artista ispirata; ha grazia, allegria e un brio scherzoso della migliore qualità; i passaggi malinconici, quelli che contengono passioni inesprese e lutto psicologico sono intrisi di un sentimento delizioso. La scena di Giovanna d'Arco e quella di Romeo e Giulietta rientrano nelle corde abituali del talento della Ristori; in esse, è stata naturalmente ammirevole<sup>1050</sup>.

---

<sup>1049</sup> Cfr. *Théâtre Impérial de l'Odéon. Béatrix*, in «Revue Nationale et Étrangère», 10 aprile 1861, vol. 17, FR, MBA; Bieville, *Partie littéraire. Revue des Théâtres*, in «Le Siècle», 29 maggio 1865, cit.; J.B.C., *Madame Ristori dans Béatrix*, in «Le Progrès», 30 luglio 1861, cit.; Jules Janin, *Feuilleton de Journal des Débats. La quinzaine dramatique*, in «Journal des Débats», 8 aprile 1861, cit.; Jules Janin, *Mme Ristori en français*, in «Journal des Débats», 31 marzo 1861, cit.; Ludovic, *Théâtres. Théâtre des Arts*, in «Journal de Rouen», 30 agosto 1861, cit.; [Eugénie] Niboyet, *Théâtres*, in «Journal Pour Toutes», 27 maggio 1865, cit.; [Gaston] de Saint-Valry, in «Le Pays», 4 aprile 1861, cit.; Francisque Sarcey, *Chronique Théâtrale*, in «Feuilleton de l'Opinion National», 30 marzo 1861, cit.

<sup>1050</sup> «Dans ce rôle, Mme Ristori déploie une extrême souplesse de talent. Elle est tour à tour femme du monde et artiste inspirée; elle a de la grâce, de l'enjouement et une verve railleuse du meilleur aloi; les passages de mélancolie, de passion contenue et de lutte psychologique sont empreints d'un sentiment exquis. La scène de

Tutto questo è nulla, paragonato all'atto quarto, dove ella recita, in una festa data dalla principessa, la scena d'addio di Giovanna d'Arco ed una scena di Giulietta e Romeo. Bisogna vedere la Ristori in questi due capolavori, ispirata dal soffio di Schiller e di Shakespeare<sup>1051</sup>.

Nel copione B2 1861 il foglio manoscritto sovrapposto al punto di separazione fra gli originali terzo e quarto atto segnala il mutamento drammaturgico indicando l'assenza dell'interruzione con «si continua»<sup>1052</sup>. La divisione fra i due atti è sostituita da un intervento musicale, che – come informa un appunto a matita<sup>1053</sup> – inizia prima delle ultime due battute dell'atto terzo. L'inserito melodico deve evidentemente proseguire nel cambio scena e accompagnare la sistemazione di tutti i personaggi per il momento della recita. Il foglio inserito reca le disposizioni per l'inizio della scena d'insieme:

L'uscire in fondo a sinistra

1. Kingston dal fondo tenendo un libro
  2. Oldenbourg entra a sinistra della serra
  3. Smits si mette dietro il divano
  4. La Marchesa dal fondo a destra
  5. Béatrix dal fondo a destra
  6. La Granduchessa dal fondo a destra<sup>1054</sup>
  7. Il Principe dalla prima a destra
- La corte in fondo<sup>1055</sup>.

L'entrata in scena dei personaggi è strutturata secondo una logica che unisce le donne mentre richiede un'entrata "solitaria" e differente per ognuno degli uomini. Béatrix si trova così ad essere accompagnata dalla Granduchessa e dalla Marchesa, coloro che si possono considerare spettatrici desiderose e disinteressate della *performance* in procinto di iniziare; Oldenbourg giunge dalla serra dove, nell'atto precedente, ha osservato e compreso gli avvenimenti in corso ed ora vorrebbe trovarvi una risoluzione; Smits, da sottoposto a Kingston quale è e da personaggio di poco conto, si posiziona defilato dietro il divano, mentre l'impresario entra con il libro pronto a svolgere il suo compito di suggeritore; infine, Frédéric

---

Jeanne d'Arc et celle de Roméo et Juliette rentrent dans les cordes habituelles du talent de Mme Ristori; elle y a été naturellement admirable». Commento di Théophile Gautier in *Opinion de la critique sur Mme Ristori dans Béatrix*, in «L'Entr'Acte», 13 aprile 1861, vol. 17, FR, MBA.

<sup>1051</sup> Pier Angelo Fiorentino in *La stampa parigina e la Ristori all'Odéon*, in «Il Trovatore», 10 aprile 1861, cit.

<sup>1052</sup> B2 1861, pp. 76-77. Il foglio incollato si trova fra le due pagine indicate.

<sup>1053</sup> *Ivi*, p. 76.

<sup>1054</sup> Una parentesi che unisce i tre personaggi femminili alla medesima indicazione fa pensare ad un'entrata collettiva: cfr. *ivi*, pp. 76-77.

<sup>1055</sup> *Ibidem*.

si accinge ad assistere, in posizione isolata rispetto al resto del “pubblico” e tormentato dai dubbi e dalla sofferenza, alla prova artistica dell’amata. Ognuno, sin dalla direzione o dalla modalità di entrata in scena, ha già definito il suo ruolo e la sua posizione nell’immediato proseguimento dell’azione drammatica.

Quando tutti i personaggi hanno fatto il loro ingresso, si procede alla preparazione dell’imminente inizio della recita. Rispetto alle didascalie del testo si inserisce un piccolo gioco scenico<sup>1056</sup> in cui protagonista è l’elmo – simbolo dell’investitura divina e della vocazione di Giovanna d’Arco – che viene portato in scena da Smits, su ordine di Kingston; quest’ultimo lo prende e, per gioco, lo mette in testa ad un signore della corte che se ne libera posandolo su una sedia accanto alla Granduchessa. L’elmo viene utilizzato da Béatrix nel monologo; l’attrice poi lo restituisce a Kingston, il quale a sua volta lo fa tornare nelle mani di Smits. Non presente nelle didascalie dell’autore, il passaggio dell’oggetto tra le mani dei personaggi potrebbe essere il frutto della formalizzazione di un’azione nata in prova, che, oltre ad inserire un tocco di comicità e leggerezza ad origine di una scena fortemente patetica, caratterizza l’impresario come personaggio simbolo dell’aspetto materiale e deterioro del teatro, in opposizione alla spiritualità e altezza artistica dell’attrice.

Un ulteriore foglio manoscritto incollato tra le pagine informa circa la disposizione dei personaggi che compongono il pubblico della recita<sup>1057</sup>: con una battuta la Granduchessa invita i presenti a posizionarsi dove preferiscono; le indicazioni aggiunte sul copione segnalano il punto d’arrivo di ognuno, entro quello che doveva presumibilmente essere un movimento d’insieme:

1. Kingston in piedi
  2. Smits secondo piano dietro il divano
  3. Oldenbourg seduto
  4. La Marchesa seduta
  5. Béatrix in piedi
  6. La Granduchessa seduta
  7. Il Principe seduto
- L’usciera.  
Le comparse in fondo e sui lati.  
Le donne sotto sedute.  
Gli uomini dietro in piedi<sup>1058</sup>.

---

<sup>1056</sup> Cfr. *ivi*, pp. 77-78.

<sup>1057</sup> Cfr. *ivi*, pp. 78-79.

<sup>1058</sup> *Ibidem*, pp. 78-79. Il foglio manoscritto è incollato tra le due pagine indicate.

Il pubblico di Béatrix si è dunque sistemato ed è pronto ad assistere al primo dei due brani in programma: il palcoscenico dell'attrice, ovvero il centro della sala, è vuoto. Le sedute sono poste intorno, occupate dalle donne, a cui si aggiungono Oldenbourg e Frédéric oltre a Smits, sempre dietro il divano. Gli uomini assistono in piedi; anche Kingston non è seduto poiché deve svolgere il suo ruolo di suggeritore. Gli spettatori che hanno preso posto circondano Béatrix, che attende di occupare il centro della sala. Questa disposizione è confermata dalle successive indicazioni per la scena di Romeo e Giulietta, per cui si presume non vi sia stato cambiamento nell'assetto dei personaggi-spettatori.

Nel silenzio, Béatrix, dopo aver presumibilmente raggiunto la posizione centrale, inizia a recitare i versi di Schiller: non vi è indicazione di movimenti per questo monologo né nelle didascalie esplicite né negli appunti, tranne il riferimento all'elmo che Béatrix-Giovanna – come inserito a matita – indossa, nel momento in cui invoca Dio e afferma che è arrivato il giorno della sua missione<sup>1059</sup>. L'oggetto permane sul suo capo sino alla fine del brano<sup>1060</sup>: metateatralmente, l'attrice lo accoglie su di sé come farà di lì a poco con la scelta definitiva della vocazione artistica.

Giovanna d'Arco viene individuata dai recensori quale *alter ego* metateatrale della protagonista non solo in quanto rappresentazione simbolica della vocazione, ma anche del sacrificio e della rinuncia per un ideale<sup>1061</sup>. Il tono con cui la Ristori recita è semplicemente tragico ed eroico<sup>1062</sup>, tanto che un commentatore del 1865 la descrive in questa scena come una Minerva<sup>1063</sup>, indomita e saggia nella sua dignità ispirata e divina. La tragedia e la poesia che si inseriscono nella *pièce* vengono considerate particolarmente adatte al talento della marchesa che risulta ancora più convincente laddove può fare appello ad una scrittura più consona al suo talento tragico, in cui inoltre – come si è già notato – i versi favoriscono e migliorano la sua dizione francese.

Ma il monologo di Giovanna d'Arco, come ben esprime Jules Janin, non è altro che il prologo dell'altra scena recitata, che costituisce il cuore dello spettacolo, sia considerando l'evoluzione narrativa della *pièce* che gli effetti e le implicazioni sceniche della rappresentazione:

---

<sup>1059</sup> Cfr. *ivi*, p. 80.

<sup>1060</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>1061</sup> Cfr. *Théâtre Impérial de l'Odéon. Béatrix*, in «Revue Nationale et Étrangère», 10 aprile 1861, cit.

<sup>1062</sup> Cfr. articolo senza titolo in «Tablettes de Pierrot», 28 maggio 1865, cit.; *Partie littéraire. Revue des Théâtres*, in «Le Siècle», 2 aprile 1861, cit.; Bieville, *Partie littéraire. Revue des Théâtres*, in «Le Siècle», 29 maggio 1865, cit.; J.B.C., *Madame Ristori dans Béatrix*, in «Le Progrès», 30 luglio 1861, cit.

<sup>1063</sup> Cfr. articolo senza titolo in «Tablettes de Pierrot», 28 maggio 1865, cit.

Questi *Addi di Giovanna d'Arco* verrebbero meglio ascoltati nel dramma di Legouvé, se non si attendesse con uno sconfinato desiderio la grande scena anticipatamente annunciata, Giulietta alla tomba dei Capuleti. Ecco quello che si chiama un dramma immenso, e l'amore, la pietà, il dolore, non hanno mai parlato un lingua più dolce<sup>1064</sup>.

Il brano di Giovanna termina con l'applauso del "pubblico", come indica l'autore sul testo. Il compilatore delle indicazioni manoscritte segnala le successive azioni: Béatrix va a riconsegnare l'elmo a Kingston, che lo restituisce a Smits; la Marchesa e la Granduchessa si alzano per congratularsi con l'attrice; la protagonista, di nuovo al centro, ringrazia il pubblico che l'ha applaudita. La scelta del successivo pezzo e del *partner*, e la preparazione del "palcoscenico" per il frammento shakespeariano avviene coerentemente alle indicazioni fornite da Legouvé nelle didascalie (che sul copione vengono solo ulteriormente precisate per ciò che riguarda alcuni movimenti)<sup>1065</sup>, con Kingston e Oldenbourg che dispongono il canapé (indifferentemente chiamato mobile o canapé negli appunti sul copione) al centro per la scena, in cui sarà utilizzato come sepolcro. Un disegno sul copione<sup>1066</sup> informa che gli attori-spettatori si collocano ai due lati del canapé, dal proscenio verso il fondo; presumibilmente le comparse prima indicate si posizionano ancora a semicerchio. Un'immagine pubblicata su «L'Illustration» del 6 aprile 1861<sup>1067</sup> confermerebbe la disposizione, così come la distinzione già precedentemente osservata fra donne sedute e uomini in piedi; ciò che non compare nella figura è il canapé, né alcun altro elemento del mobilio mascherato da arredo teatrale, assenza che sembra improbabile data la segnalazione della presenza di un mobile-sepolcro sia nelle didascalie esplicite sia negli appunti a matita. Questi ultimi indicano con precisione gli attacchi della musica che accompagna la recita shakespeariana, oltre ai movimenti dei due personaggi-attori.

La musica dà inizio alla scena con l'entrata di Romeo che trova Giulietta distesa sul canapé, tra le mani il flacone di veleno, causa della sua morte apparente. La musica continua sino a che Giulietta non si solleva dal funereo giaciglio, per poi tornare a farsi sentire quando l'eroina davvero muore accanto all'amato. Essa prosegue poi ancora per alcune battute, nelle quali Béatrix non riesce ad abbandonare l'angoscia vissuta durante l'interpretazione,

---

<sup>1064</sup> «Ces Adieux de Jeanne d'Arc seraient mieux écoutés dans la pièce de M. Legouvé, si nous n'attendions pas avec un désir sans bornes le grand scène annoncé à l'avance, Juliette au tombeau des Capulets. Voilà ce qui s'appelle un drame immense, et l'amour, la pitié, la douleur, n'ont jamais parlé un plus doux langage». Jules Janin, *Feuilleton de Journal des Débats. La quinzaine dramatique*, in «Journal des Débats», 8 aprile 1861, cit.

<sup>1065</sup> Cfr. B2 1861, pp. 80-84.

<sup>1066</sup> Cfr. *ivi*, p. 84.

<sup>1067</sup> Cfr. *Causerie dramatiques*, in «L'Illustration», 6 aprile 1861, cit.

sentimento che accomuna il personaggio di Giulietta con la sua interprete<sup>1068</sup>; la musica che continua oltre la scena sembra voler creare un legame tra teatro e realtà, un oltrepassare i limiti dell'illusione per segnare metateatralmente una dolorosa continuità tra Giulietta e Béatrix.

Dalle indicazioni sul copione si nota una scelta chiara nella costruzione della scena shakespeariana<sup>1069</sup> giocata mediante un movimento che prevede l'alternanza reciproca fra lo stare in ginocchio e il sollevarsi dei due personaggi, il basso e l'alto, la vita e la morte; tale andamento, insieme a quello contemporaneo della progressiva vicinanza tra i due innamorati, si evince sin dalla descrizione che Jules Janin fornisce del risveglio di Giulietta:

Ella è davvero la Giulietta dal bel viso, la giovane fanciulla innocente, innamorata, e distesa al chiarore di questa lampada che getta la sua luce fioca su questa incerta immagine della resurrezione [...]. E all'improvviso, ecco il risveglio di Giulietta, un'ombra, un sorriso, una preghiera. Ella lascia il letto funebre, cammina verso Romeo che la guarda immobile, sconvolto! Pensate anche a questa grande gioia... un fulmine! Che attraversa e sconvolge questo grande cuore! E poi, all'improvviso... "Che cos'hai fatto, Romeo? È la morte!"<sup>1070</sup>.

La seconda parte della scena è costruita mediante un reciproco e vicendevole sostenersi dei corpi, quasi in una figura di *Pietà* tra i due amanti; a poco a poco il contatto fisico diviene sempre più stretto sino a quel momento di estrema vicinanza in cui viene sfiorato un bacio:

Nel momento in cui lui abbassa il viso verso quello di Giulietta, lei, per un istintivo moto di pudore, gli mette la mano sulla bocca e lo ferma. Voi non immaginate con quale grazie amorevole e pudica ella ha pronunciato i versi e fatto il gesto. Il pubblico era estasiato<sup>1071</sup>.

---

<sup>1068</sup> Cfr. B2 1861, pp. 84-85, 88-89.

<sup>1069</sup> Cfr. *ivi*, pp. 84-88.

<sup>1070</sup> «Elle est vraiment la Juliette au beau visage, la jeune fille innocente, amoureuse, et couchée à la lueur de cette lampe qui gette sa pâle clarté sur cette image incertaine de la résurrection [...]. Et tout d'un coup, voici le réveil de Juliette, une ombre, un sourire, une prière. Elle descend de ce lit funèbre, elle marche à Roméo qui la regarde immobile, éperdu! Comptez aussi cette grande joie... un éclair! traversant et brisant de ce grand cœur! Puis, tout d'un coup... "Qu'as-tu fait, Roméo? C'est la mort!"». Jules Janin, *Feuilleton de Journal des Débats. La quinzaine dramatique*, in «Journal des Débats», 8 aprile 1861, cit.

<sup>1071</sup> «Au moment où il baisse son visage vers le sien, par un instinctif mouvement de pudeur, elle lui met la main sur la bouche et l'arrête. Vous n'imaginez pas avec quelle grâce amoureuse et pudique elle a dit le vers et fait le geste. Le public a été ravi». Francisque Sarcey, *Chronique Théâtrale*, in «Feuilleton de l'Opinion National», 30 marzo 1861, cit.



Un altro bacio mancato e fatale segna la fine della scena: quello di Giulietta che soffia sulle labbra di Romeo per accogliere così la rivelazione della sua morte<sup>1072</sup>. A proposito di questa ultima immagine e al riferimento ad una *Pietà*, quindi ad una plastica e sacra rappresentazione di amore e dolore, due commentatori, uno del 1861 e l'altro del 1865, hanno parlato di una Ristori efficacissima nell'immedesimazione emotiva, che ricorda una madre<sup>1073</sup> o una sposa appassionata<sup>1074</sup>, piuttosto che una giovane innamorata, quando sorregge il corpo senza vita dell'amato Romeo. Queste considerazioni potrebbero certamente ricondurre al discorso già affrontato nel caso di *Adriana Lecouvreur*: la Ristori, ormai sulla quarantina, appare certamente più adulta sia dell'adolescente Giulietta shakespeariana che della Béatrix di Legouvé, neppure trentenne, ma soprattutto come interprete è dotata di una sensibilità ed una presenza matura e materna che tendono a informare – seppur nelle ovvie differenze – tutti i suoi personaggi. Ma, in questo caso, Giulietta non va considerata in quanto tale bensì come *alter ego* di Béatrix: le immagini della sposa e della madre, quali massime forme d'amore femminile, probabilmente non sono aliene alla costruzione di questo personaggio, concepito mediante il filtro meatetatrale. Béatrix desidera essere sposa, non può concepire altra relazione con l'uomo che ama, non può che immaginarsi, come donna, portatrice di un amore profondo e premuroso, viscerale e caldo, assai vicino a quello sacro e materno. La scena shakespeariana è l'unico momento in cui la protagonista, mediante il teatro e la presenza del "vero" amato in scena, può davvero sperimentare l'amore terreno: esso è concepito come un insieme di passione, dolcezza ed estrema sofferenza, nel quale però proiettare il proprio ideale del sentimento. Sperimentare la violenza passionale all'interno della finzione teatrale, "toccare" i desideri più profondi, non permette tuttavia alla Béatrix attrice di controllare del tutto la sua *performance*, tanto che non è immediatamente in grado di purificarsi e liberarsi dalle passioni provate quando la fine della scena segna il ritorno alla realtà. Si tratta così di un implicito ammonimento alla pericolosità delle passioni terrene dinnanzi agli estremi obiettivi dell'arte.

La Béatrix-Giulietta di Adelaide Ristori è eroina in preda ai sentimenti più violenti ed estremi, apice – a detta dei commentatori – della profondità dell'empatia che l'attrice sa generare con il suo pubblico:

---

<sup>1072</sup> Cfr. B2 1861, p. 88.

<sup>1073</sup> Cfr. *Partie littéraire. Revue des Théâtres*, in «Le Siècle», 2 aprile 1861, cit.

<sup>1074</sup> Cfr. Bieville, *Partie littéraire. Revue des Théâtres*, in «Le Siècle», 29 maggio 1865, cit.

L'illusione va raramente così lontano. Ma anche quale angoscia e che fremito irresistibile e onnipotente! Come la si guarda! Con quale trasporto viene ascoltata! Con quale trasporto viene applaudita!<sup>1075</sup>

Ella fece correre un fremito in tutto l'uditorio, quando sollevata a mezzo sulla tomba e colle braccia nude gettate al collo di Romeo, gli dice con un allettamento sensuale misto ad una castità ideale: "Lasciami respirare il profumo della tua bocca"<sup>1076</sup>.

Pudica e sensuale, dunque giocata sugli opposti: tale sembra essere il metateatrale personaggio shakespeariano creato da Adelaide, capace di unire la spirituale Béatrix con la viscerale Giulietta. La voce dell'attrice da dolce e aerea si fa più vibrante e languida in questa scena<sup>1077</sup>, il corpo si abbandona alla forza della passione amorosa, all'attrazione dei sensi, ma lo fa senza malizia, con l'ingenuità della purezza e della castità.

La recita si conclude con i corpi morti di Romeo e Giulietta riversi l'uno sull'altro nell'eterno abbraccio che già lo stesso Shakespeare aveva dipinto per i suoi due tragici innamorati. La musica<sup>1078</sup>, che aveva accompagnato gli ultimi momenti della scena, continua anche sullo scioglimento dell'immagine finale, sull'allontanamento violento dei due interpreti e il perdurare delle loro emozioni. Tutti gli spettatori – scrive l'autore in didascalia – si alzano e si avvicinano, attoniti e commossi per l'intensità interpretativa e la verità emotiva dell'illusione teatrale. La protagonista rimane sul canapé in lacrime, mentre Frédéric, dopo averle afferrato la mano per un istante, si allontana e – informa un appunto a matita<sup>1079</sup> – si lascia cadere su una poltrona. La Granduchessa si avvicina a Béatrix che, tentando di controllare l'emozione, domanda il permesso di andarsene. La musica si ferma e nel silenzio la protagonista esce di scena.

La metateatralità del testo e l'interpretazione dei personaggi di Giovanna d'Arco e Giulietta permettono ad Adelaide Ristori, mediante il ricorso alle sue poliedriche abilità attoriali – in bilico ed in equilibrio tra il dolce pianto e il dolce sorriso, come scrive Jules Janin<sup>1080</sup> –, di arricchire la concenzione e l'interpretazione della protagonista della *pièce* di Legouv , costruendo due interessanti "variazioni" teatrali al "tema dominante", due *alter ego*

---

<sup>1075</sup> «L'illusion va rarement aussi loin. Mais aussi quelle angoisse et quel fr missement irr sistible et tout-puissant! Comme on la regarde! Avec quels transports elle est  coute es! Avec quels transports elle est applaudie!». Jules Janin, *Mme Ristori en français*, in «Journal des Débats», 31 marzo 1861, cit.

<sup>1076</sup> Pier Angelo Fiorentino in *La stampa parigina e la Ristori all'Odéon*, in «Il Trovatore», 10 aprile 1861, cit.

<sup>1077</sup> Cfr. J.B.C., *Madame Ristori dans Béatrix*, in «Le Progrès», 30 luglio 1861, cit.

<sup>1078</sup> Cfr. B2 1861, pp. 88-89.

<sup>1079</sup> Cfr. *ivi*, p. 89.

<sup>1080</sup> Cfr. Jules Janin, *Mme Ristori en français*, in «Journal des Débats», 31 marzo 1861, cit.

coerenti sia dal punto di vista delle caratteristiche disegnate dal drammaturgo per la figura di Béatrix, sia per la messa in evidenza della sua natura ed essenza di personaggio-simbolo.

La condivisione del senso più profondo del testo drammaturgico, l'impegno poetico dell'autore e l'intento comunicativo della *pièce* sembrano – anche secondo gli osservatori e commentatori dello spettacolo<sup>1081</sup> – accolti e supportati dall'interprete che si fa consapevolmente carico dei significati dell'opera e che propone un'interpretazione, una «vita nuova»<sup>1082</sup>, capace di sostenerli ed arricchirli:

Fiera di ritrovarsi in questa bella e toccante Madonna dell'Arte, che idealizza in qualche modo la sua stessa personalità, la Ristori la rende viva con il suo soffio potente e ispirato; e il dramma aveva bisogno che lei gli donasse la vita che gli mancava<sup>1083</sup>.

«Era l'artista che interpretava l'artista; gli entusiasmi, gli abbandoni, le disillusioni»<sup>1084</sup>, scrive la Ristori nelle sue memorie rievocando l'esperienza di *Béatrix ou La Madone de l'Art* grazie alla quale Adelaide inserisce un'altra figura d'attrice tra le eroine interpretate, dà corpo ad un altro personaggio-manifesto, capace di comunicare la sua femminile visione etica del teatro e la necessità di una scelta – quella dell'arte – che deve avere la forza ideale della vocazione.

---

<sup>1081</sup> Cfr. Le Chevalier Dorante, in «Courrier de Paris», 27 marzo 1861, cit.

<sup>1082</sup> Jules Janin, *Feuilleton de Journal des Débats. La quinzaine dramatique*, in «Journal des Débats», 8 aprile 1861, cit.

<sup>1083</sup> «Fière de se retrouver dans cette belle et touchante Madone de l'Art, qui idéalise en quelque sorte sa propre personnalité, Mme Ristori l'anime de son souffle puissant et inspirée; et le drame avait besoin qu'elle lui donnât la vie qui lui manquait». [Amable] Escande, *Théâtres. Feuilleton de l'Union*, in «L'Union», 2 aprile 1861, cit.

<sup>1084</sup> RSA, p. 78.

## 6. ADELAIDE RISTORI, DEMIURGA DELLA SCENA

### 6.1. La direzione artistica di una Grande Attrice

La prima donna della Compagnia Drammatica Italiana, nei *Ricordi*, delimita e precisa i suoi compiti personali all'interno dell'*ensemble* riferendoli all'ambito artistico:

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 occorrono a far completa la riuscita di uno spettacolo<sup>1085</sup>.

La completa riuscita dello spettacolo, che la marchesa evoca nelle sue memorie e di cui si dichiara responsabile, è opera di composizione globale, frutto dell'attenzione ad ogni dettaglio e della coerenza nella supervisione e nel coordinamento. In teatro un prodotto perfetto – pare affermare Adelaide Ristori – può essere raggiunto soltanto grazie ad un lavoro di concertazione e direzione artistica rivolto alla rappresentazione nella sua globalità.

L'insieme di compiti ed attività che la stessa marchesa si attribuisce nel definire la propria funzione all'interno della compagnia sembra essere la naturale conseguenza di una concezione dello spettacolo teatrale come opera composita e complessa, in cui il ruolo che la primattrice Ristori gioca è sia interno che esterno allo spettacolo: protagonista e “attrice” della propria parte, è artefice di un tutto che include non solo se stessa, ma tutti gli altri giocatori della partita teatrale e tutti gli aspetti necessari al raggiungimento di un collettivo e soddisfacente risultato artistico.

Se si osserva il doppio lavoro di Adelaide Ristori, demiurga e prima donna, le modalità e gli obiettivi del suo operato – come si tenterà di dimostrare – sembrano rispondere a criteri estetici e poetici coerenti ed organici, piegati all'idea di spettacolo teatrale come prodotto artistico unitario. Dietro tale concezione si scorge l'immagine di un'attrice-allestitrice che prefigura per taluni aspetti quella registica, preannunciata sulla scena italiana ottocentesca da alcuni fra i protagonisti del “secolo del Grande Attore”. A tal proposito,

---

<sup>1085</sup> RSA, p. 89.

Armando Petrini, accostando significativamente Gustavo Modena ed Adelaide Ristori, individua proprio nella concezione dello spettacolo come totalità l'analogia fra le due figure, entrambe portatrici di sintomi preregistici:

I casi di Gustavo Modena e Adelaide Ristori, i due maggiori attori del XIX secolo italiano, sono ugualmente essenziali. Modena e la Ristori intraprendono molto chiaramente, in quegli anni, due cammini simili da attori pre-registi e, allo stesso tempo, dimostrano come i risultati di questi percorsi apparentemente simili possano differire. Al centro di un teatro che affida al personaggio il ruolo centrale – e che entrambi in questo senso interpretano in modo eccellente – tanto Modena quanto la Ristori si fanno sostenitori di un'idea forte della rappresentazione come opera totale e, per questa, si presentano come autori sia del personaggio che della rappresentazione in quanto tale, e nella sua interezza. In Modena l'idea è più solida e più consapevole (e più interessanti sono i suoi obiettivi), ma essa si ritrova ugualmente presente in Adelaide Ristori, nella sua attenzione all'insieme, nel suo lavoro sulla rappresentazione e la cura per il “concerto”<sup>1086</sup>.

Difficile, e forse poco utile, porsi l'obiettivo di rispondere alla domanda se Adelaide Ristori possa essere considerata un'antesignana del teatro di regia o meno, entro un percorso storico che dal teatro del Grande Attore conduce all'affermarsi di una nuova fase del teatro italiano e che prevede ovvie continuità come ovvie lacerazioni. Quello che piuttosto è interessante notare è che nella pratica scenica della marchesa si riconoscono alcune delle funzioni attribuibili alla figura registica per ciò che concerne l'idea di unità dell'allestimento, di direzione della “solista” nei confronti del suo *ensemble* e di concertazione della totalità dello spettacolo: funzioni che derivano dall'auto-attribuzione della direzione artistica, da una presa di responsabilità creativa volta alla definizione di un prodotto teatrale efficace e di

---

<sup>1086</sup> «Les cas de Gustavo Modena et Adelaide Ristori, les deux acteurs les plus grands et les plus importants du XIX siècle italien, sont également essentiels. Modena et Ristori empruntent très clairement, dans ces années, deux chemins similaires d'acteurs pré-régistiques et, en même temps, montrent à quel point les résultats de ces parcours en apparence semblables peuvent diverger. Au cœur d'un théâtre qui confie au personnage le rôle central – et que chacun interprète en ce sens à son maximum – tant Modena que Ristori se font partisans d'une idée forte de la représentation comme œuvre complète et se présentent, pour cela, comme auteurs aussi bien du personnage que la représentation en tant que telle, et dans son intégralité. Chez Modena la réflexion est plus forte et plus consciente (et aussi plus intéressante dans ses finalités), mais on la retrouve également bien présente chez Adelaide Ristori, dans son attention à l'ensemble, son travail sur la représentation et le soin apporté au “concert”». Armando Petrini, *Les acteurs et la représentation. La «pré-régie» dans le théâtre italien du milieu du XIX siècle* in Mara Fazio e Pierre Frantz (a cura di), *La fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*, Paris, Desjournères, 2010, pp. 248-260, cit. alle pp. 256-257.

valore, coerente all'esplicitazione di un messaggio e di una visione del teatro coincidenti con quelli della primattrice.

Avviandoci allora ad una conclusione sostanzialmente "aperta" – nella consapevolezza che le riflessioni proposte andrebbero poi approfondite in un'ulteriore fase di studio che dall'analisi dettagliata della prassi attorica porterebbe a quella del lavoro della capocomiche allestitrice – sembra interessante ampliare l'osservazione dall'individualità della Grande Attrice in scena a quella del più ampio contesto dello spettacolo di cui è responsabile.

All'inizio del XX secolo, Silvio D'Amico – uno dei più accesi sostenitori della necessità di una riforma della scena italiana e dell'affermazione della regia – definisce i Grandi Attori del secolo precedente «acrobati della scena» dalla «personalità presuntuosa, prepotente e deformatrice»<sup>1087</sup> e saluta con entusiasmo la loro definitiva "estinzione": «"Il Re è morto; evviva il Re". Il mattatore è sparito, la compagnia dei guitti si sbanda; vogliamo che nasca il teatro nuovo»<sup>1088</sup>. I segni del rinnovamento sono, in realtà, già presenti nella prassi artistica di alcuni fra i protagonisti più innovativi della stagione ottocentesca, ma considerati, nel primo Novecento, i rappresentanti più emblematici e deprecabili di un teatro nutrito di individualismo e mero virtuosismo. Spinti dall'urgenza di un cambiamento teatrale profondo e globale, i critici e gli intellettuali d'inizio secolo creano e contribuiscono a diffondere un'icona negativa del Grande Attore, la cui cristallizzazione nel tempo ci ha consegnato un indistinto ritratto di gruppo, dai contorni netti e monolitici e dai colori eccessivamente uniformi<sup>1089</sup>.

Le critiche più diffuse e di maggiore rilevanza artistica rivolte ai protagonisti della scena italiana ottocentesca e divenute una sorta di *topos* storiografico a proposito del teatro del Grande Attore riguardano il rapporto di tirannia e prepotenza nei confronti del testo e dell'autorità del drammaturgo, l'individualismo e l'abitudine a circondarsi di colleghi mediocri, strumenti indispensabili ma di poco conto, utili soltanto per generare la condizione atta all'espressione del singolo all'interno dello spettacolo. Non a caso, i Grandi Attori vengono anche definiti "mattatori", con «un vocabolo di origine incerta che probabilmente deriva dal *matador* ("torero") spagnolo»<sup>1090</sup>:

---

<sup>1087</sup> Silvio D'Amico, *Tramonto del grande attore*, cit., p. 30.

<sup>1088</sup> *Ivi*, p. 34.

<sup>1089</sup> Negli ultimi decenni un rinnovato interesse verso l'Ottocento italiano ed il fenomeno del Grande Attore, ha dato origine a numerosi studi di illustri e brillanti storici del teatro, inaugurando una nuova fase di dibattito critico.

<sup>1090</sup> Gigi Livio, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Milano, Mursia, 1989, p. 51.

E non è certo un caso che inizi ad affermarsi verso la metà dell'ottocento e che trionfi poi nell'ultimo trentennio del secolo giungendo fino alla prima guerra mondiale: campione di quell'individualismo che è proprio così dell'età romantica come però anche di quella del primo positivismo, rappresenta in teatro quello che nella vita economica è il ruolo del grande imprenditore liberale: è lui che rischia su se stesso tutto il suo capitale, egli stesso è la propria azienda; gli altri attori e tutti coloro che partecipano allo spettacolo sono non solo i suoi sottoposti ma anche i suoi scritturati, la base sia economica che "artistica" su cui troneggia la sua solitaria grandezza<sup>1091</sup>.

Emblema di un'arte di solitaria grandezza, esempio più compiuto della centralità della Grande Attrice nello spettacolo, è stata a lungo considerata Adelaide Ristori. Questa convinzione trova certamente conferma nell'effettiva centralità della marchesa nella sua impresa teatrale e nella totale libertà e responsabilità nelle scelte artistiche; essa vede le sue radici anche nella tendenza, di matrice romantica, a tramandare la storia per grandi figure, oltre che nella costruzione da parte dell'interprete di una carriera tale da innalzarla ad eminente personalità della vita culturale e teatrale del tempo. È però necessario riflettere con maggiore attenzione sulle consuetudini del mestiere e tentare di ridefinire il lavoro di Adelaide Ristori come responsabile di quella che lei stessa definisce la direzione artistica della compagnia, aspetto a cui sembra accordare grande importanza e che pare coerente con la concezione dello spettacolo come opera artistica globale e composita.

Un primo elemento da considerare riguarda la drammaturgia, fondamentale sia nella prassi scenica dell'attrice che nella totalità della rappresentazione teatrale: da osservare sono, dunque, le relazioni fra testo e spettacolo e quella fra la Ristori direttrice artistica e l'autore della *pièce* da portare sulla scena. La storiografia ne ha spesso messo in luce soltanto aspetti considerati negativi: la supposta subordinazione imposta dalla marchesa allo scrittore, le modifiche autoritarie che l'autore di turno avrebbe subito, le mutazioni testuali volte ad enfatizzare la *performance* della protagonista e a soddisfare il suo *ego*. Questa visione che la tradizione ha tramandato ci sembra debba essere rivista.

Adelaide Ristori, come emerso dai casi analizzati di *Adriana Lecouvreur* e *Béatrix ou La Madone de l'Art*, dedica particolare attenzione alla definizione del copione in quanto materiale verbale su cui l'interprete crea la propria personale opera d'arte, ossia fa nascere il personaggio. Si è anche già evidenziato, per i due spettacoli esaminati e nella descrizione del corpo-repertorio, il significato intrinseco che ogni testo messo in scena assume all'interno di

---

<sup>1091</sup> *Ibidem.*

una storia artistica che aspira alla coerenza: la scelta – mai casuale né generica – delle opere da interpretare è guidata da una precisa visione del teatro, in cui basilari sono la predilezione per alcune tipologie di personaggi e per taluni generi e la tensione etica del mezzo teatrale (a tutto ciò si affianca, senza dubbio, un ottimo intuito commerciale della primattrice e del suo *entourage* organizzativo). La definizione del repertorio è di competenza di Adelaide Ristori che identifica il suo personale ed originale repertorio con quello della compagnia, di cui si fa “autrice” e promotrice e che seleziona coerentemente alla sua poetica ed estetica.

Un caso apparentemente anomalo, nella carriera della marchesa, è certamente quello di *Béatrix*, in cui Adelaide – come si è detto solitamente autonoma fautrice delle proprie scelte teatrali – aderisce in qualità di interprete ad un progetto che non nasce dalla sua iniziativa né coinvolge la sua *troupe*; ciò implica l’evidente condizione di obbedienza e dipendenza nei confronti dell’autore – ritenuta dai più inconsueta – seppur all’interno di un rapporto dialettico, di reciproca stima e vicendevole confronto. L’evidente anomalia nasconde, in realtà, il segno di una prassi che sembra caratterizzare il lavoro della marchesa: l’assoggettamento a cui, infatti, obbedisce in questo caso non è solo legato alle difficoltà linguistiche che la riguardano in prima persona, ma soprattutto ad un’esigenza artistica condivisa a cui l’attrice si sottomette. Adelaide si lascia dirigere da Ernest Legouvé, accettando il suo progetto ed abbandonando temporaneamente la sua compagnia ed il consueto ruolo di guida, poiché ciò che le interessa è lo spettacolo in quanto tale, il suo risultato e la sua portata comunicativa. Analizzando il percorso che conduce all’allestimento di *Béatrix*, i contenuti del testo e l’interpretazione che Adelaide costruisce per il personaggio, si è sottolineato come drammaturgo e attrice siano accomunati dalla necessità di esprimere una precisa visione dell’arte e del teatro, che si concretizza nell’incontro fra testo e messinscena, autore ed interprete. A tale finalità vuole tendere la *performance* della protagonista, che risulta essere solo uno – certamente rilevante – fra gli innumerevoli aspetti che compongono lo spettacolo. La collaborazione sembra allora fondarsi su una condivisa urgenza poetica ed il copione diviene un mezzo di cui entrambi si servono per veicolare messaggi dal palcoscenico alla platea.

La prima esperienza che vede uniti Ernest Legouvé ed Adelaide Ristori, ovvero la messinscena della *Medea* dell’accademico francese nel 1856, è già indizio di una precisa modalità di lavoro che lega drammaturgo e primattrice (che, questa volta, è però al centro del suo *ensemble*): il rispetto reciproco ed una intelligente divisione dei compiti sembrano infatti garantire l’efficacia di una collaborazione volta al successo dello spettacolo (in quel momento fondamentale per la carriera di entrambi). Le lettere, pubblicate da Rosetta Galli Pellegrini e



conservate nel Fondo Ristori, testimoniano l'attiva partecipazione di Legouvé a tutte le fasi precedenti l'andata in scena della *pièce*. L'autore – che aveva fortemente desiderato che Adelaide portasse in scena la sua *Medea* – aveva innanzitutto imposto un traduttore che si trovasse a Parigi per vigilare da vicino sul lavoro (la scelta cade così su Giuseppe Montanelli, esule patriota e amico della Ristori); successivamente scrive ad Adelaide, nei mesi di studio della parte, per darle suggerimenti e indicazioni relativamente al personaggio della protagonista<sup>1092</sup>; infine, è presente alle prove della compagnia. Legouvé – come già dimostrato nel caso del debutto dell'*Adriana Lecouvreur* con Mademoiselle Rachel – è uomo di palcoscenico, è drammaturgo che segue la creazione dello spettacolo conscio dell'importanza della “prova della scena” per la scrittura teatrale: ciò è dimostrato, ad esempio, dalla seguente affermazione contenuta in una lettera relativa agli eventuali aggiustamenti testuali da apportare al copione durante le prove, che invece Adelaide proponeva di attuare già nella fase di traduzione<sup>1093</sup>:

Non ho fatto dei tagli, perché, come ho chiesto alla Signora Montanelli di scrivervi, non si dovrebbero mai fare tagli se non sulla scena; è là che si vedono le lungaggini<sup>1094</sup>.

Alle prove di *Medea*, immediatamente antecedenti il debutto parigino, l'autore – come suggerisce la marchesa nelle sue memorie<sup>1095</sup> – deve verosimilmente essere presente a dare indicazioni circa la messa in scena della sua opera. Adelaide, stando alla testimonianza dello stesso Legouvé, ha il compito di guidare gli altri attori nell'impostazione dei personaggi<sup>1096</sup>. Si tratta dunque di un lavoro di stretta ed organizzata cooperazione tra il drammaturgo e l'attrice, che sembra intervenire con discrezione sul materiale testuale, ambito di competenza dello scrittore.

Il rispetto dell'autorità dell'autore si intuisce chiaramente dalla relazione professionale tra la marchesa e Legouvé e si esplica nella partecipazione diretta del drammaturgo al lavoro della compagnia (sia in *Medea* che, in modo ancora più rilevante, in *Béatrix*); esso si

---

<sup>1092</sup> Cfr. Lettere di Ernest Legouvé ad Adelaide Ristori scritte da Parigi e datate gennaio 1856 e 11-12 febbraio 1856, in Rosetta Galli Pellegrini, *Lettere inedite di Ernest Legouvé ad Adelaide Ristori*, cit., pp. 19-21.

<sup>1093</sup> Cfr. Teresa Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una compagnia drammatica dell'Ottocento*, cit., p. 137.

<sup>1094</sup> «Je n'ai pas fait de coupures, parce que, ainsi que j'ai prié Madame Montanelli de vous l'écrire, il ne faut jamais faire de coupures que sur la scène; c'est là où l'on voit les longueurs». Ernest Legouvé ad Adelaide Ristori, Parigi gennaio 1856, in Rosetta Galli Pellegrini, *Lettere inedite di Ernest Legouvé ad Adelaide Ristori*, cit., p. 20.

<sup>1095</sup> Cfr. RSA, p. 238.

<sup>1096</sup> Cfr. Ernest Legouvé, *Il gatto grigio della Ristori*, in «L'Arte Drammatica», 19 agosto 1882, cit.

manifesta analogamente, ma ovviamente con altre modalità, quando non vi è un diretto intervento dell'autore nella creazione dello spettacolo, presente solo in quanto entità "virtuale". Citiamo come esempio il caso di *Adriana Lecouvreur*: la Ristori – come dimostrato – sceglie di lavorare su traduzioni fedeli al testo francese e dunque tali da non snaturare l'originale, né dal punto di vista contenutistico né da quello della traduzione concreta a teatro. Se il primo elemento è giustificato, nuovamente, dall'interesse per i significati insiti nella *pièce* – metateatrali ed artistici – che l'attrice sottolinea e pone in risalto con la sua interpretazione del personaggio di Adriana, il secondo introduce un'importante riflessione sull'efficacia scenica del testo da rappresentare e sulla necessità che esso, nella prassi teatrale della marchesa, funzioni alla prova del palcoscenico: l'architettura drammaturgica della *pièce* francese – efficacemente elaborata da Scribe e Legouvé – garantisce infatti sia l'esplicitarsi della parabola psicologica della protagonista sia il mantenimento dell'attenzione e dell'interesse del pubblico, e dunque, in sostanza, non va modificata. Al medesimo criterio di funzionalità scenica si appella il lavoro drammaturgico di Legouvé – deducibile dalle affermazioni della lettera prima citata riguardante *Medea* – e nuovamente utile per noi è l'esempio di *Béatrix*, il cui copione viene ampiamente e strutturalmente modificato per la ripresa parigina del 1865. Non si hanno purtroppo testimonianze certe sul ruolo avuto dalla primattrice nella proposta e poi nella concretizzazione dei cambiamenti testuali apportati, ma dato il rapporto dialettico ed il confronto continuo che caratterizzano, negli anni, la relazione fra la Ristori ed il drammaturgo francese, sembra verosimile ipotizzare un ruolo significativo per Adelaide nella decisione ad operare sostanziali modifiche al copione. Queste ultime, come già messo in luce, rispondono a criteri di miglioramento nella resa scenica: dall'alleggerimento verbale a favore dell'azione e del ritmo, alla riduzione dell'eccessiva durata dello spettacolo, al perfezionamento nell'architettura drammaturgica. La revisione testuale – che riteniamo sia stata attuata da Legouvé in accordo con Adelaide vista la sinergia professionale e umana che lega attrice e autore – non sembra segno di assenza di rispetto nei confronti del drammaturgo, né tantomeno dell'abuso di potere da parte della Grande Attrice, ma piuttosto conseguenza del desiderio al miglioramento del "prodotto" teatrale nella sua efficacia scenica, condizione volta a garantire la piacevolezza della fruizione e necessaria per un'ottimale comunicazione dei contenuti poetici ed etici di cui lo spettacolo – tramite il testo – è portatore.

Il copione in quanto materiale verbale formalizzato per la scena, nella pratica della marchesa, assume valenze "strumentali" all'interno di una visione globale dello spettacolo teatrale poiché risulta essere una componente fondamentale per il buon risultato della

messinscena e per il suo efficace funzionamento. Tenendo in considerazione anche questo aspetto – non di secondaria importanza – è necessario valutare la relazione fra l’attrice Ristori e il drammaturgo o la sua autorità letteraria.

Per la marchesa, il testo – oltre a veicolare significati etici e poetici – deve funzionare come parte fondamentale della macchina scenica. La Grande Attrice, artista e mestierante, conosce alla perfezione le esigenze insite nel materiale drammaturgico finalizzato alla rappresentazione, sa di che cosa il palcoscenico ha bisogno: adeguarsi a tale necessità è ciò che richiede ad un letterato quando scrive o traduce per lei, o che persegue nel copione, quando è lei stessa a mettervi mano. I criteri utili a comporre un dramma adatto alla messinscena per Adelaide sono sia contenutistici che scenico-formali: l’argomento (preferibilmente storico) deve sapientemente miscelarsi con l’azione drammatica, sostenendo il ritmo della recitazione e creando situazioni teatralmente interessanti, d’effetto, tali da mantenere viva l’attenzione dello spettatore; le passioni possono esprimersi in personaggi guidati da dinamiche conflittuali ricche di sfumature psicologiche ma ben riconoscibili, immediatamente leggibili; l’andamento drammaturgico deve supportare e favorire un *climax* nell’empatia del pubblico nei confronti della vicenda e della protagonista; la presenza di coralità è considerato un elemento di particolare efficacia scenica (e di richiamo “pubblicitario” ed è dunque apprezzato dall’accorta capocomiche che, oltre ai risultati artistici, desidera ottimi guadagni per sé e per la compagnia). Nel lavoro drammaturgico che la Ristori compie o commissiona, emerge – come caratteristica costante e criterio a cui attenersi – la centralità del personaggio da lei interpretato, dovuto al tradizionale ruolo dominante della primattrice all’interno dell’*ensemble*, ma anche all’assunzione di responsabilità individuale circa il risultato dello spettacolo e il suo successo.

La consapevolezza dell’importanza del testo, che si evince nel lavoro di Adelaide, significa anche considerazione del ruolo dell’autore, a cui la Ristori guarda con molto rispetto e per il quale si augura un riconoscimento maggiore rispetto a quello che l’Italia sembra accordargli:

Attori ed Autori debbono formare una sola famiglia, un sol uomo, un sol braccio, mi sia affidata la bandiera del Teatro Nazionale, e sventolerà sempre gloriosa e rispettata da noi e dagli Stranieri. Nella ferma convinzione di questo io mi adopero, e per quanto le mie forze lo permettono remunerero

l'opera di chi mi confida il frutto del suo ingegno – pongo la mia vita nella sua creazione – combatto con esso – sono superba di dividere i trionfi<sup>1097</sup>.

L'unione fra attori e autori, dunque la creazione di una drammaturgia e di un teatro nazionale, è spesso invocata come condizione necessaria per la rinascita del teatro italiano, per cui Adelaide afferma di lavorare e di impegnare con convinzione le proprie risorse. Se si osserva il repertorio dell'attrice, in un momento in cui sicuramente la produzione della penisola non è eccelsa, si nota la presenza di numerosi autori nostrani, molti dei quali contemporanei perché l'attore «deve principalmente come artista e cittadino associare il suo talento a quello dell'autore contemporaneo»<sup>1098</sup> e dimostrare che «non ci limiteremo ad onorare il passato, ma arricchiremo di nuove glorie la patria, di nuovi Dei il tempio dell'Arte»<sup>1099</sup>.

Numerosissimi sono i casi in cui la marchesa, per incrementare il repertorio, si rivolge ad autori viventi ai quali commissiona opere e traduzioni originali o ai quali chiede di adattare per sé e la sua compagnia un testo preesistente. Anche quando l'opera, la traduzione o l'adattamento sono commissionati, il rapporto fra l'attrice e il drammaturgo può essere di collaborazione; detto ciò, poiché il testo è finalizzato alla messinscena (e non alla carta stampata) la committente detiene, di fatto, non il “potere assoluto” bensì la direzione ed una maggiore libertà d'azione.

La Ristori coltiva i propri rapporti con gli autori in modo “stabile”, circondandosi molto spesso dei medesimi letterati con i quali lavora, a seconda delle necessità, nei diversi momenti della sua carriera: sembra puntare, nel caso del lavoro drammaturgico, alla specializzazione ovvero alla creazione di un rapporto professionale basato sulla conoscenza, sulla fiducia e sul consolidamento e l'affinamento delle modalità lavorative, come si è evinto dal cammino percorso con Ernest Legouvé.

Anche il noto caso di Paolo Giacometti, studiato da Eugenio Buonaccorsi<sup>1100</sup>, è esemplificativo di una collaborazione che caratterizza l'intera storia di Adelaide Ristori, che dell'autore piemontese mette in scena numerose opere, tra cui cinque drammi storici scritti

---

<sup>1097</sup> AR ms, *Adelaide Ristori ad anonimo*, fasc. 17C, FR, MBA.

<sup>1098</sup> *Ibidem*.

<sup>1099</sup> *Ibidem*.

<sup>1100</sup> Cfr. Eugenio Buonaccorsi, *La “Maria Antonietta” di Paolo Giacometti, nelle lettere dell'autore ad Adelaide Ristori*, in «Bollettino del Museo-Biblioteca dell'Attore», 4, 1973, pp. 3-121; Eugenio Buonaccorsi, *Un drammaturgo in tournée con il “grande attore”. Giacometti e Adelaide Ristori a Parigi* in Eugenio Buonaccorsi, *L'arte della recita e la bottega. Indagini sul grande attore dell'Ottocento*, cit., pp. 269-306; Eugenio Buonaccorsi, *Un parto testuale pilotato. La “Maria Antonietta” di Paolo Giacometti nella corrispondenza con Adelaide Ristori* in *ivi*, pp. 141-268.

appositamente per lei<sup>1101</sup>. La relazione professionale fra la marchesa e Giacometti risulta certamente diversa da quella con Legouvé, meno paritetica, più sbilanciata a favore del potere della Grande Attrice-committente, ma – a nostro avviso – espressione della medesima concenzone e prassi di collaborazione con il drammaturgo volta alla buona riuscita e all’efficace funzionamento della “macchina” globale dello spettacolo.

Il caso più eclatante dell’“incontro professionale” fra la Ristori e Giacometti è quello di *Maria Antonietta*, che la marchesa commissiona all’autore nel 1867 e che, afferma Buonaccorsi, «non rappresenta il risultato di un fortuito incontro, ma il prodotto di una intesa tra drammaturgo e attrice – corroborata da una schietta e affettuosa amicizia»<sup>1102</sup>:

Mia egregia amica,

[...] davvero io non osavo sperare ch’Ella potesse ricordarsi di me dalla riva del nuovo mondo, e le sono grato della costante e affettuosa memoria.

[...] A Lei preme di avere una Maria Antonietta? E fra tanti onorevoli ed onorati autori ha scelto me per dargliela...? Badi di non aver scelto male. Che ho da dirle adesso? L’onore ch’Ella mi fa è grandissimo, ed io l’accepto senza orgoglio e con riconoscenza. *Maria Antonietta!*...<sup>1103</sup>

Sin da questa prima lettera in cui Giacometti accetta l’invito della Ristori a scrivere una *pièce* incentrata sulla figura storicamente ambigua di Maria Antonietta – argomento il cui interesse consiste nell’inscindibilità tra «la politica e il cuore»<sup>1104</sup> – si percepisce il dialogo e lo scambio che caratterizzerà l’intero periodo di stesura del testo: la marchesa, con un chiaro progetto teatrale, sembra infatti già indirizzare Giacometti nell’elaborazione del carattere della protagonista, fornendogli anche indicazioni per lo studio storico di questa figura che l’autore, riprendendo le idee espresse dall’attrice, definisce «vana, capricciosa, superba, eppure sensibile, generosa, forte, umile, rassegnata»<sup>1105</sup>, ovvero assolutamente coerente con i profili delle eroine predilette dalla Ristori.

Da questo primo momento in poi, Adelaide, come si evince dalle lettere, partecipa attivamente al lavoro dell’autore facendo proposte, fornendo materiale o spunti che ritiene

---

<sup>1101</sup> Si tratta di *Giuditta* (1856), *Bianca Maria Visconti* (1859), *Luisa Sanfelice* (1863), *Maria Antonietta* (1867) e *Renata di Francia* (1872).

<sup>1102</sup> Eugenio Buonaccorsi, *La “Maria Antonietta” di Paolo Giacometti, nelle lettere dell’autore ad Adelaide Ristori*, cit., p. 13.

<sup>1103</sup> Lettera di Paolo Giacometti ad Adelaide Ristori, Mantova 12 aprile 1867 in Eugenio Buonaccorsi, *Un parto testuale pilotato. La “Maria Antonietta” di Paolo Giacometti nella corrispondenza con Adelaide Ristori*, cit., p. 175.

<sup>1104</sup> Lettera di Paolo Giacometti ad Adelaide Ristori, Mantova 12 aprile 1867 in *ivi*, p. 176.

<sup>1105</sup> Lettera di Paolo Giacometti ad Adelaide Ristori, Mantova 12 aprile 1867 in *ibidem*.

possano essere utili nella fase di stesura dell'opera; inoltre, sapendo prevedere ciò che accadrà sulla scena avanza alcune richieste, che considera importanti ai fini dell'allestimento (si tratti, ad esempio, dell'inserimento o dell'eliminazione di episodi del testo, o di personaggi, dell'evidenziazione di alcuni temi rispetto ad altri). Inoltre, mentre Giacometti ancora sta scrivendo il dramma, Adelaide domanda con insistenza che scenografie, attrezzatura e costumi saranno necessari, preoccupata sia della fattura artistica della rappresentazione sia degli aspetti di allestimento, ai quali già lavora mentre il testo è ancora in fase di stesura, obbligata da inevitabili scadenze produttive<sup>1106</sup> (di cui il drammaturgo non sembra percepire così chiaramente l'imprescindibilità)<sup>1107</sup>.

Anche l'autore però, da parte sua, si interessa sin da subito degli aspetti concreti dell'allestimento che possono condizionare l'elaborazione dell'opera in vista della sua realizzazione scenica: come nel caso delle domande poste circa la fattibilità di cambi non a vista data la possibilità di «abbassare momentaneamente il sipario»<sup>1108</sup> nei teatri americani dove è previsto il debutto dello spettacolo o le informazioni sulla composizione della compagnia; questi quesiti che Giacometti pone alla Ristori, insieme a dubbi e proposte, condizionano sia l'ambientazione dei vari atti («prevedo che di qualche cambiamento di scena nel decorso degli atti non si potrà fare a meno [...]. Io ne userò parcamente, ed in modo che l'esecuzione sia facile, ma dovrò usarne»<sup>1109</sup>), sia il numero di personaggi coinvolti («Ed i suoi attori quanti e quali sono? [...] Ed ella ha poi i tipi soavi ideali che si richiedono per *Madama Reale* e il *Delfino*?»<sup>1110</sup>). La distribuzione delle parti e le ambientazioni del dramma sembrano essere fra gli argomenti che maggiormente interessano attrice e drammaturgo, tanto che la Ristori – si deduce dalla risposta di Giacometti del 20 giugno<sup>1111</sup> – ha invitato l'autore a raggiungerla a Parigi per osservare direttamente la *troupe* e visitare i luoghi in cui la vicenda storica si è consumata; il rifiuto, per ragioni logistiche, dell'autore si accompagna all'attestato di fiducia sul lavoro di allestimento scenografico («A lei ed agli egregi scenografi spetterà il resto»<sup>1112</sup>) e alla richiesta di ricevere descrizioni precise sugli attori. La composizione della

---

<sup>1106</sup> Cfr. lettera di Paolo Giacometti ad Adelaide Ristori, Mantova 8 luglio 1867 in *ivi*, pp. 184-186; lettera di Paolo Giacometti ad Adelaide Ristori, Mantova 23 luglio 1867 in *ivi*, pp. 190-193; lettera di Adelaide Ristori a Paolo Giacometti, Firenze 7 agosto 1867 in *ivi*, p. 209.

<sup>1107</sup> «Quanto agli scenarj, costumi, vestiario, comparsaria come posso io descriverle tutto con precisione prima di avere scritto il dramma? E se nello scrivere mi occorresse mutare qualche idea, qualche luogo, qualche personaggio? Di certe cose non sono ancora sicuro. Ah! il tempo! il tempo! io proprio mi dispero, e con questo caldo!...». Lettera di Paolo Giacometti ad Adelaide Ristori, Mantova 23 luglio 1867 in *ivi*, p. 191.

<sup>1108</sup> Lettera di Paolo Giacometti ad Adelaide Ristori, Mantova 9 giugno 1867 in *ivi*, p. 179.

<sup>1109</sup> Lettera di Paolo Giacometti ad Adelaide Ristori, Mantova 9 giugno 1867 in *ibidem*.

<sup>1110</sup> Lettera di Paolo Giacometti ad Adelaide Ristori, Mantova 9 giugno 1867 in *ivi*, p. 180.

<sup>1111</sup> Cfr. Lettera di Paolo Giacometti ad Adelaide Ristori, Mantova 20 giugno 1867 in *ivi*, pp. 180-183.

<sup>1112</sup> Lettera di Paolo Giacometti ad Adelaide Ristori, Mantova 20 giugno 1867 in *ivi*, p. 182.

compagnia e la distribuzione della parti sono una costante del carteggio: le prime notizie ricevute da Giacometti provocano alcuni aggiustamenti nella iniziale definizione dei personaggi tanto che, per l'esiguo numero degli attori e le loro caratteristiche, lo scrittore afferma di dover «mutare idee e [...] rimpicciolire la tela»<sup>1113</sup>; successivamente, propone, anche la possibilità – per ragioni strettamente drammaturgiche e per l'ineliminabilità di certe figure – che alcuni interpretino «due parti, scegliendole più lontane e diverse che sarà possibile»<sup>1114</sup>. L'interesse verso il *cast* in via di definizione emerge di continuo nelle lettere di Giacometti<sup>1115</sup> che evidentemente considera la qualità del gruppo artistico un fattore rilevante sia nell'ideazione del dramma che nella sua successiva realizzazione teatrale; Adelaide Ristori, quasi raggiunta la composizione dell'*ensemble*, lo informa della distribuzione che avrebbe ipotizzata<sup>1116</sup> e lo tiene aggiornato sulle trattative e scritture dei vari attori<sup>1117</sup>.

Altro argomento di discussione, che si deduce dalla corrispondenza, riguarda la tessitura drammaturgica dell'opera e la difficoltà espressa da Giacometti a «mettere in rilievo tutti i fatti culminanti che io vorrei e ch'Ella mi enumera»<sup>1118</sup>, ed in cui si percepisce l'implicita affermazione della necessità di una propria autonomia creativa:

Io le sono ben tenuto dei consigli che ha la bontà di darmi; mi saranno sempre carissimi, persuaso che non saranno mai tali da imbrigliarmi la fantasia, che nulla vi è di peggio<sup>1119</sup>.

Il dialogo sull'architettura drammaturgica e sugli eventuali cambiamenti da apportare è continuo e sembra rivelare una modalità di lavoro che, se implica certamente uno sbilanciamento a favore della primattrice e può, dunque, essere considerato come il sintomo di un eccessivo condizionamento, va – a nostro avviso – anche interpretato e collocato all'interno del costante intento della Ristori a costruire e supervisionare una forma spettacolare che – sin dal testo e dalla sua elaborazione – funzioni efficacemente sul palcoscenico: pare esservi una sotteranea tensione “pedagogica” nella modalità di

---

<sup>1113</sup> Lettera di Paolo Giacometti ad Adelaide Ristori, Mantova 8 giugno 1867 in *ivi*, p. 184.

<sup>1114</sup> Lettera di Paolo Giacometti ad Adelaide Ristori, Mantova 23 luglio 1867 in *ivi*, p. 193.

<sup>1115</sup> Cfr. Lettera di Paolo Giacometti ad Adelaide Ristori, Mantova 29 luglio 1867 in *ivi*, p. 200; lettera di Paolo Giacometti ad Adelaide Ristori, Mantova 5 agosto 1867 in *ivi*, pp. 206-208.

<sup>1116</sup> Cfr. Lettera di Adelaide Ristori a Paolo Giacometti, Pisa 2 agosto 1867 in *ivi*, pp. 203-205; lettera di Adelaide Ristori a Paolo Giacometti, Firenze 7 agosto 1867 in *ivi*, p. 209.

<sup>1117</sup> Lettera di Adelaide Ristori a Paolo Giacometti, Napoli 11 agosto 1867 in *ivi*, pp. 212-213; Paolo Giacometti a Mantova 18 agosto in *ivi*, pp. 214-215; Paolo Giacometti ad Adelaide Ristori, Mantova 25 agosto 1867 in *ivi*, pp. 216-218.

<sup>1118</sup> Lettera di Paolo Giacometti ad Adelaide Ristori, Mantova 20 giugno 1867 in *ivi*, p. 183.

<sup>1119</sup> Lettera di Paolo Giacometti ad Adelaide Ristori, Mantova 20 giugno 1867 in *ivi*, p. 182.

“intromissione” di Adelaide, artigiana ed artista del teatro, nel lavoro del drammaturgo, l’implicita affermazione che la letteratura teatrale non può e non deve vivere sulla carta ma essere già ideata pensando alla sua vita scenica. Tali istanze si ritrovano all’interno di un dialogo che coinvolge sempre anche l’opinione dell’autore, come si nota nei seguenti frammenti epistolari:

Che le dirò? A me sembra dall’esposizione della sua nuova tela [di Paolo Giacometti], che i tagli, o le soppressioni ch’Ella vorrebbe farvi siano eccellenti. Anch’io temevo un po’ la lunghezza, e sono ben lieta ch’ella lo comprenda al pari di me<sup>1120</sup>.

Riguardo [alla scena dell’] interrogatorio, giacché mi lascia libera la scelta, penserei di ometterlo, per non tirare in campo altre comparse, e per la eccessiva lunghezza del dramma<sup>1121</sup>.

Lo scambio è talvolta acceso, a causa dell’incessante invio di stimoli, materiali ed informazioni che la marchesa indirizza al drammaturgo:

Da quanto mi sembra di vedere V.S. desidererebbe che io non omettessi nessuna delle più piccole circostanze che accompagnarono la regina e la donna, il regno e la carcere, e tutta insomma la terribile epopea della più spaventosa rivoluzione che abbia scossa la terra. Ma ci vorrebbero dieci drammi, per lo meno dieci atti e cinquanta attori. Bisogna dunque lasciare che l’autore, frenando l’immaginazione, calmando il cuore scelga i punti più salienti, le situazioni più importanti [...]. Le ho detto, per altro, di avere un po’ di confidenza nel supremo desiderio che io ho di ben servirla. Ho procurato di unire insieme la storia e l’arte, la ragione e l’affetto. In fine vedrà che allargando un po’ la cornice, vi ho costretta per entro una tela a molte e grandi figure. La ringrazio delle nuove notizie che mi ha favorite, ma se devo confessarle la verità ho paura di aver letto troppo, di avere troppe carte e troppi libri sul mio scrittojo. È una vera confusione, e la mia testa per la frenesia cagionatami dall’angustia del tempo è un vero caos<sup>1122</sup>.

La prego, per altro, ad aver compassione di me e a non venirmi innanzi con altre notizie che ne ho troppe, con nuove idee. Le sue lettere scritte sotto l’impressione ardente di ciò che ha veduto, letto e sentito mi fanno provare

---

<sup>1120</sup> Lettera di Adelaide Ristori a Paolo Giacometti, Pisa 2 agosto 1867 in *ivi*, p. 203.

<sup>1121</sup> Lettera di Paolo Giacometti ad Adelaide Ristori, Mantova 9 agosto 1867 in *ivi*, p. 210

<sup>1122</sup> Lettera di Paolo Giacometti ad Adelaide Ristori, Mantova 23 luglio 1867 in *ivi*, p. 190.



ciò che non ho mai provato alla settantacinquesima della mie produzioni. E che cosa mi fanno provare? Il più grande scoraggiamento, la più perfetta confusione; mi disperano. [...] Mi duole, molto mi duole ch'Ella affatichi la vista sui libri, che abbia letto già troppo, perché quando poi avrà sott'occhi il mio lavoro, non trovandovi – ed è impossibile – tutto quello che ha letto e che si va immaginando, il dramma non le piacerà menomamente<sup>1123</sup>.

Tale invadente intromissione da parte della imperiosa ed instancabile Ristori può essere letta come ulteriore indizio di una modalità di lavoro che punta sulla cooperazione per quanto nella fattispecie finisca quasi per soffocare Giacometti con la molteplicità di stimoli con cui lo tempesta: il lavoro di studio e ricerca cui Adelaide si dedica e con il quale assilla l'autore non è altro che l'estensione del proprio modo di lavorare e costruire personaggi e spettacolo; l'approfondimento continuo, il reperimento di fonti utili alla creazione teatrale sono caratteristiche peculiari del metodo che l'attrice pratica e che – sembra in questo caso – voglia condividere con il drammaturgo a cui ha affidato il suo progetto.

Tutti gli aspetti sinteticamente messi in luce della collaborazione fra Adelaide Ristori e Paolo Giacometti ci paiono un ulteriore indizio di come che la Grande Attrice guardi al testo come struttura portante dello spettacolo, che lo scrittore ha il compito di tessere già pensando allo spettacolo e che sia il frutto di un lavoro condiviso con colei che sarà fautrice della sua realizzazione scenica.

Il caso di *Maria Antonietta*, inoltre, conferma un'altra prassi della Ristori, già variamente messa in evidenza: il fatto che si continui a lavorare sul copione anche durante le repliche o in vista della ripresa di uno spettacolo, nel tentativo – laddove la capocomico lo ritenga necessario – di modificare e migliorare la drammaturgia secondo criteri di efficacia della rappresentazione. Nel caso del dramma di Giacometti, ad esempio, nel corso delle repliche, il testo viene ridotto per eccesso di verbosità e lunghezza dello spettacolo (al debutto durava quasi sei ore), al fine di favorire il mantenimento dell'attenzione del pubblico mediante un migliore ritmo scenico. Con obiettivi analoghi è stato messo in evidenza il cambiamento strutturale che *Béatrix* subisce tra le rappresentazioni del 1861 e la ripresa del 1865 o il lavoro sulla traduzione nel caso del copione di *Adriana Lecouvreur*, che dal debutto del 1857 arriva ad una formalizzazione intorno al 1863, per poi consolidarsi negli ultimi anni di vita dello spettacolo.

Un lavorare sul testo *in fieri*, che continua anche dopo il debutto, è consuetudine di Adelaide Ristori, praticata mediante un lavoro autonomo di adattamento testuale o in accordo

---

<sup>1123</sup> Lettera di Paolo Giacometti ad Adelaide Ristori, Mantova 29 luglio 1867 in *ivi*, pp. 196-197.

e grazie all'ulteriore intervento dell'autore. Questa seconda modalità, già messa in evidenza con Legouv , si intuisce anche dallo scambio epistolare con Antonio Somma, autore di *Cassandra*: in questo caso   lo scrittore stesso a proporre alcuni aggiustamenti alla marchesa per rispondere alle critiche rivolte alla sua opera al debutto del 1859<sup>1124</sup> e alle rappresentazioni successive, accusata di non essere n  interessante per argomento n  scenicamente d'effetto, troppo lunga e monotona. Il drammaturgo, in una lettera del 9 settembre 1860, in vista di nuove recite in Italia, sostiene che numerosi fra i difetti notati dai recensori siano da attribuire soprattutto agli interpreti (ovviamente ad esclusione della primattrice); nonostante questo, accoglie evidentemente le critiche in modo costruttivo e propone svariati tagli al testo, chiedendo alla marchesa di provarli<sup>1125</sup>. Nel giro di un paio di settimane, stando ad una successiva lettera, Adelaide, nel rispetto degli stimoli ricevuti, prova le modifiche suggerite e propone a sua volta altri cambiamenti, che Somma effettuer :

Mia gentilissima!

Appena ricevuto stamane il di Lei foglio del 16 corrente, mi sono accinto ai tagli; seguendo come vedr  le indicazioni favoritemi<sup>1126</sup>.

Il lavoro di definizione del copione   continuo, soprattutto nella fase iniziale del corso di rappresentazioni di uno spettacolo o in vista di una successiva ripresa, quando la tensione alla formalizzazione ricercata da Adelaide consente ancora margini di definizione: qualunque caso si citi ad esempio, conferma la concezione della Ristori del testo drammaturgico come materia basilare ed imprescindibile per la pratica teatrale, sia per il lavoro attorale che per quello volto alla messinscena. La fondamenta e le radici di uno spettacolo sono rappresentate dal testo: la loro solidit  garantisce quella della costruzione che su di esse prender  vita, d  forma e nutrimento a ci  che nascer .

Quando   possibile, inoltre, l'autore affianca la Grande Attrice nelle prove in vista dell'andata in scena dello spettacolo, come gi  evidenziato per Legouv  e come si evince, ad esempio, dalla seguente lettera di Antonio Somma:

Mia Gentilissima,

Sino a questa mattina io vissi nella lusinga di ottenere un passaporto per trasferirmi cost , ma [...] mio malgrado e con tutto il mio vivo rammarico non posso pi  muovermi.

---

<sup>1124</sup> *Cassandra* va in scena per la prima volta a Parigi il 12 maggio 1859 al Th atre des Italiens.

<sup>1125</sup> Cfr. Antonio Somma ad Adelaide Ristori, 9 settembre 1860, FR, MBA.

<sup>1126</sup> Antonio Somma ad Adelaide Ristori, Perugia 19 settembre 1860, FR, MBA.

È ben vero che la mia venuta a Torino per la direzione delle prove non era necessaria giacché delle prove a Parigi ne abbiamo fatte assai: e gli attori san tutti il fatto loro: ma la mia presenza sarebbe stata l'espressione d'una premura e d'un riguardo verso il pubblico innanzi al quale va a prodursi l'opera mia: e poi vi sono tutti quei motivi ch'Ella con tanto senno e bontà ha svolti nella cara sua, con cui me ne porse l'invito. [...] In mezzo al rincrescimento però in cui tiro giù questa lettera mi è di grande conforto che la *Cassandra* stia nelle di lei mani. Io non potrei certo augurarmi più famosa e valente protagonista. E faccia dunque Lei quel che trova pel meglio – e mi consideri sempre<sup>1127</sup>.

L'autore partecipa alle prove, presumibilmente analizzando il testo per la compagnia ed apportando le modifiche necessarie. L'aspetto su cui la marchesa detiene personale potere e responsabilità è la direzione attorale, come risulta chiaro dal già citato caso della *Medea* e dalla testimonianza dell'accademico francese; inoltre, sua sembra essere la supervisione dell'allestimento. I drammaturghi pare accordino sempre fiducia per ciò che riguarda la messinscena dei propri testi all'accorta e abile Ristori, come afferma in una lettera un altro collaboratore dell'attrice, Paolo Ferrari, che scrive: «Quanto alla messa in scena sono tranquillissimo»<sup>1128</sup>.

Nel contesto descritto e nel corso della carriera di Adelaide Ristori, il drammaturgo è figura fondamentale e centrale tra i molteplici collaboratori e “attori” al servizio dell'opera teatrale (scenografi, costumisti, interpreti, per citarne alcuni). La varietà di apporti che l'evento spettacolare richiede per la sua costruzione non implica l'assenza del rispetto della funzione dell'autore e l'importanza che la marchesa attribuisce allo scambio artistico con il drammaturgo è deducibile, a nostro avviso, dalle numerose testimonianze ed esempi di collaborazione a cui abbiamo fatto riferimento.

Il primato, nella prassi artistica di Adelaide, è assegnato allo spettacolo: descrivendo il metodo di lavoro della marchesa, si è citato il caso della schilleriana *Maria Stuarda*, del cui lavoro l'attrice lascia memoria negli studi artistici. Si è ricordato come la Ristori decida di cambiare rispetto alle indicazioni dell'autore il suo costume per l'ultimo atto, annullandone la ricchezza e la raffinatezza per un abito di foggia quasi monacale, dalle linee sobrie e semplici. Le ragioni di tale mutamento, che l'attrice motiva appellandosi ai dettami della verosimiglianza e della coerenza interiore al percorso della protagonista, risultano

---

<sup>1127</sup> Antonio Somma ad Adelaide Ristori, Perugia 18 agosto 1860, FR, MBA. La Ristori si trova a Torino.

<sup>1128</sup> Paolo Ferrari ad Adelaide Ristori, [1859], FR, MBA. Conservata nell'archivio tra le lettere del 1859, l'epistola dovrebbe risalire a quell'anno.

emblematiche del suo interesse a dare coerenza alla rappresentazione e alla “lettura” del testo che desidera portare sulla scena; inoltre, le giustificazioni, percepite come necessarie, che ella adduce per sostenere la validità della modifica evidenziano la sua convinzione che le deroghe alle istruzioni date dal drammaturgo non debbano essere decise con leggerezza ma vadano seriamente motivate.

Il costume risulta strumento fondamentale non solo del lavoro attorale, ma anche di quello relativo alla direzione artistica nell’allestimento. Il già citato caso di *Maria Antonietta* è, in questo senso, assai significativo, poiché l’attenzione della marchesa non si rivolge esclusivamente al suo abito bensì a quello di tutti i personaggi: agli attori coinvolti si richiede, infatti, la ricerca di diversi elementi di costume e accessori precisi e storicamente credibili, mentre altri vengono ordinati o prestati direttamente dalla compagnia<sup>1129</sup>. La coerenza e la verosimiglianza storica caratterizzanti la prassi attorica della primattrice sono criteri che Adelaide persegue anche per creare l’allestimento nel suo insieme, ovvero per scegliere e comporre gli aspetti visuali dello spettacolo.

L’importanza dell’elemento visivo – ricco e ricercato, ma sempre motivato, secondo la concezione artistica dell’attrice – è una costante del teatro di Adelaide Ristori, che Teresa Viziano fa derivare dall’influenza del teatro lirico del tempo, di cui la marchesa è una spettatrice assidua e del quale la famiglia Capranica si era a lungo occupata. Non è forse un caso che, nei medesimi anni, il protagonista assoluto della storia del melodramma, Giuseppe Verdi – estimatore dell’arte della marchesa – con la sua pratica teatrale affermi una concezione analoga a quella di Adelaide Ristori, ovvero una visione integrale del teatro: Verdi segue il progetto dell’opera dalle origini fino all’allestimento, che deve essere organico con il messaggio che si vuole veicolare, di cui solo il compositore può essere demiurgo. Ciò implica una concezione dello spettacolo nella sua interezza e nella varietà dei suoi linguaggi: musicale, letterario, visivo, nel caso di Verdi<sup>1130</sup>. È la medesima complessità che, a nostro avviso, caratterizza anche l’approccio della Ristori alla messinscena.

L’attenzione al contesto scenografico in cui il personaggio si muove, insieme all’elaborazione dei costumi, costituisce un tratto distintivo della prassi della marchesa, un elemento rilevante nel suo lavoro di direttrice artistica. Afferma un recensore argentino, alla fine degli anni Sessanta:

---

<sup>1129</sup> Cfr. Teresa Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una compagnia drammatica dell’Ottocento*, cit., pp. 382-429.

<sup>1130</sup> Cfr. Raffaele Mellace, *Con moltissima passione. Ritratto di Giuseppe Verdi*, Roma, cit., pp. 115-138.

Gli abiti di scena di tutti gli artisti e anche delle comparse sono strettamente storici e sono stati appositamente confezionati per ogni opera dalle più importanti sartorie in Italia e in Francia, cioè da Madame Baron del Teatro Imperiale dell'Opera di Parigi, Alessandro Sartori del Teatro Reale della Pergola di Firenze, Francesco Cattaneo della Scala di Milano e dai fratelli Asconi della Fenice di Venezia.

Inoltre [la compagnia] porta con sé tutti i mobili e gli accessori necessari alle rappresentazioni<sup>1131</sup>.

L'attenzione ai dettagli e alla fattura degli elementi scenici è sintomo della ricerca di unità nella componente visiva della messinscena (costumi, attrezzeria, scenografia) e di una motivata coerenza estetica nell'allestimento: tratti tipici del teatro di regia che con Adelaide Ristori pare inizino a delinearci concretamente, ed in modo non usuale per il teatro italiano del tempo, nella creazione di uno spazio scenico che è "contenitore" della *performance* grandattorica, ma che aspira anche a supportare il significato globale e specifico di un dato spettacolo. L'unità estetica cui tende l'allestitrice è, infatti, da intendersi sia dal punto di vista della coerenza formale della rappresentazione, sia nel rapporto fra drammaturgia e componente visiva e si caratterizza per il rispetto nei confronti della verosimiglianza storica e per un realismo con sfumature suggestive e romanticamente pittoresche. Ciò emerge dall'osservazione dei bozzetti dell'*Indicatore dei Manifesti Scenario e Comparse della Drammatica Compagnia Italiana diretta dall'esimia Adelaide Ristori Marchesa Capranica del Grillo* che Teresa Viziano ha trascritto e pubblicato<sup>1132</sup>: si tratta di una rubrica con trentadue spettacoli della compagnia, per i quali sono ricordati i personaggi, l'attrezzeria e le scene necessarie, le comparse, alcuni elementi musicali o rumoristici<sup>1133</sup>.

Se le informazioni dell'*Indicatore* riguardanti gli aspetti visivi dell'allestimento si considerano nel loro insieme, è possibile evidenziare alcuni elementi comuni ai bozzetti e alle indicazioni scenografiche e dunque, presumibilmente, a tutti gli spettacoli della Compagnia Drammatica Italiana. Innanzitutto è da rilevare il fatto che ad essere utilizzati siano sia fondali pittorici, sia praticabili e mobili di varia natura: ai primi sembra essere affidato il compito di evocare luoghi ed atmosfere, mentre ai secondi di suggerire la concretezza ed il realismo dello

---

<sup>1131</sup> «El vestuario de todos los artistas y aun de las comparsas es estrictamente histórico y ha sido confeccionado expresamente para cada pieza por las primeras casa de esta especialidad en Italia y Francia, á saber Mme. Baron del teatro imperial de la gran ópera de Paris, Alejandro Sartori del teatro real de la Pergola en Florencia, Francisco Cattaneo de la Scala de Milan y los hnos. Asconi del Teatro de Fenix en Venecia. Trae ademas todos los muebles y accesorios necesarios para las representaciones». *Noticias locales. La Compañia Ristori*, in «La República», 4 agosto, 1869, cit.

<sup>1132</sup> Cfr. *Indicatore dei Manifesti Scenario e Comparse della Drammatica Compagnia Italiana diretta dall'esimia Adelaide Ristori Marchesa Capranica del Grillo* in Teresa Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una compagnia drammatica dell'Ottocento*, cit., pp. 461-595.

<sup>1133</sup> Non per tutti gli spettacoli i dati vengono forniti con la medesima minuzia e completezza.

spazio in cui vivono i personaggi e di permettere che esso venga efficacemente agito dagli attori. Tutti gli spettacoli, dal punto di vista scenografico, paiono comporsi mediante la mescolanza e l'accostamento di elementi pittorici ed architettonici minuziosamente scelti secondo principi di coerenza narrativa nel susseguirsi delle immagini e dei luoghi. L'estetica a cui si riferiscono è di gusto romantico, come nel caso dei bozzetti per i fondali di *Debora* emblematicamente definiti dal compilatore dell'*Indicatore* «un foltissimo bosco. Chiaro di luna. Una altissima croce sopra due gradini», «vecchio cimitero», «luogo solitario con rovine»<sup>1134</sup>; gli esterni di *Pia de' Tolomei* costituiscono un analogo esempio del gusto romantico dominante: per il secondo atto è dipinto un giardino decadente, definito «luogo solitario»<sup>1135</sup>, dalla natura lussureggiante in cui sono celate le rovine di un palazzo, mentre, per l'ultimo atto, un cimitero disseminato di croci dinnanzi al ponte levatorio di un castello e «la Maremma sul fondo»<sup>1136</sup>. Gli ambienti esterni presenti sui fondali – che numerosi si susseguono nel corso di un medesimo spettacolo – evocano una natura selvaggia e solitaria, un mondo per nulla rasserenante, in cui si preannunciano catastrofi (per fare altri esempi, ciò avviene anche nei bozzetti di *Camma*<sup>1137</sup> e *Giuditta*<sup>1138</sup>). Nei casi delle opere di ispirazione antica, la scenografia sembra portare consapevolmente in sé il presagio della tragedia, accentuato dall'incontro tra gusto moderno e forme classiche; tale unione figurativa suggerisce all'occhio dello spettatore un senso di oscurità e inquietudine: ciò si può – a nostro avviso – osservare nei bozzetti per *Medea*<sup>1139</sup> in cui elementi architettonici di evidente ispirazione classicista (statue e porzioni praticabili di templi e palazzi) si stagliano su fondali che ritraggono paesaggi inospitali e irti.

Agli interni è affidato il compito di raccontare i luoghi privati dei personaggi e, per questo, sono nell'arredo riccamente popolati di elementi quotidiani; il mobilio serve agli attori a vivere e muovere efficacemente lo spazio scenico, sempre al servizio della narrazione drammaturgica: un ottimo esempio è il bozzetto della scena del banchetto di *Macbeth* in cui ad essere ricostruita è l'intera sala del ricevimento con tre tavoli e sedute per tutti i personaggi presenti<sup>1140</sup>. Infine, è soprattutto negli interni che ben si evidenzia l'estensione del principio della verosimiglianza storica, proprio della prassi attorica di Adelaide Ristori, applicata all'intero allestimento. Sia negli elementi pittorici che in quelli architettonici, si può

---

<sup>1134</sup> *Indicatore dei Manifesti Scenari e Comparse della Drammatica Compagnia Italiana diretta dall'esimia Adelaide Ristori Marchesa Capranica del Grillo*, cit., pp. 482-488.

<sup>1135</sup> *Ivi*, p. 560.

<sup>1136</sup> *Ivi*, p. 557.

<sup>1137</sup> Cfr. *ivi*, pp. 475-476.

<sup>1138</sup> Cfr. *ivi*, p. 501.

<sup>1139</sup> Cfr. *ivi*, pp. 527-530.

<sup>1140</sup> Cfr. *ivi*, p. 544.

constatare la ricerca di coerenza storica e la volontà di suggerire una rigorosa ricostruzione degli ambienti, i quali – ci pare di poter ipotizzare – nell'accostamento con l'evocazione suggerita dagli esterni e per la loro artificiale magnificenza si mantengono entro una rappresentazione che non vuole "fotografare" la realtà della storia bensì tradurla artisticamente e scenicamente (nuovamente in accordo con la concezione della primattrice).

Tutti i bozzetti dell'*Indicatore* raffiguranti luoghi chiusi sono esemplificativi dei procedimenti appena descritti: dalla cella di Maria Stuarda<sup>1141</sup> in cui si avvicendano svariati elementi d'arredo utili alla messa in scena delle attività della prigioniera, alla camera babilonese barbara e pittoresca per *Giuditta*<sup>1142</sup>, agli interni descritti per *Adriana Lecouvreur* ricchi di mobili ed accessori per caratterizzare i luoghi della nobiltà e quelli del teatro, fino al maestoso palazzo della *Rosmunda* alfieriana<sup>1143</sup> (raro caso di spettacolo con scena fissa).

La componente scenografica doveva verosimilmente essere ideata e costruita anche per colpire l'occhio e dunque i sensi e la mente dello spettatore: essa stimola il piacere della visione per la sua grandiosità e raffinatezza mentre il realismo, pittoresco e suggestivo, garantisce l'illusione della finzione teatrale, condizione fondamentale affinché si inneschi l'immedesimazione dello spettatore nel personaggio e nella vicenda rappresentata, sempre perseguita da Adelaide. Ciò implica che l'imponenza delle scenografie non sia gratuita, né meramente d'effetto: essa è motivata dalla drammaturgia ed è al servizio dello spettacolo, coefficiente fondamentale per la sua unità e coerenza interna e per un'efficace ed organica fruizione.

Per ciò che riguarda i disegni contenuti nell'interessante documento, rimane il dubbio – come spiega Teresa Viziano – sulla cronologia della loro realizzazione rispetto al momento dell'ideazione, poiché è difficile «comprendere se questi bozzetti furono fatti prima o dopo la loro realizzazione scenica»<sup>1144</sup>; certamente Adelaide talvolta inviava agli scenografi schizzi e disegni, ma la conoscenza del suo rapporto con pittori ed artisti, e dunque del processo creativo per la definizione dello spazio dello spettacolo, è ancora assai lacunoso soprattutto per l'esiguità di documenti rilevanti. Ciò che, invece, le fonti confermano – come avviene nel carteggio fra Giacometti e la Ristori relativo alla messinscena di *Maria Antonietta*<sup>1145</sup> – è che

---

<sup>1141</sup> Cfr. *ivi*, p. 522.

<sup>1142</sup> Cfr. *ivi*, pp. 502-503.

<sup>1143</sup> Cfr. *ivi*, p. 568.

<sup>1144</sup> Teresa Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una compagnia drammatica dell'Ottocento*, cit., p. V.

<sup>1145</sup> Cfr. ad esempio: lettera di Paolo Giacometti ad Adelaide Ristori, Mantova 20 giugno 1867 in Eugenio Buonaccorsi, *Un parto testuale pilotato. La "Maria Antonietta" di Paolo Giacometti nella corrispondenza con Adelaide Ristori*, cit., p. 182; lettera di Paolo Giacometti ad Adelaide Ristori, Mantova 8 luglio 1867 in *ivi*, pp. 184-186; lettera di Luisa Giacometti ad Adelaide Ristori, Mantova 8 luglio 1867 in *ivi*, pp. 184-188; lettera di

l'elemento visivo sembra prendere forma coerentemente alla concezione del teatro propria della primattrice Ristori; esso – anche se in modo vago e talvolta generico – è, inoltre, ricordato da numerosissime testimonianze di spettatori, segno della sua effettiva importanza ed evidente presenza nel teatro di Adelaide.

A tal proposito, un esempio è costituito dalle recensioni di *Adriana Lecouvreur* della fine degli anni Cinquanta che confermano l'importanza del dato visivo come garanzia di uniformità formale ed estetica, che dunque caratterizza il lavoro di Adelaide sin dai primi anni di vita della Compagnia Drammatica Italiana. I commenti riportano pochi ma significativi dettagli che suggeriscono un'attenzione all'allestimento nel suo insieme:

Gli abiti, le scenografie ed il mobilio erano di ottimo gusto, e il dramma è stato allestito in modo eccellente e più completo di quanto non abbiamo mai visto per questa bella opera<sup>1146</sup>.

Il medesimo giudizio è espresso dal recensore del «New York Herald» del novembre 1866, che nota soprattutto i costumi, come spesso accade per l'attenzione che l'attrice attribuisce a questo particolare aspetto dello spettacolo:

Il modo in cui *Adriana Lecouvreur* è stata offerta sul palcoscenico fa gran credito alla direzione. Le scenografie erano assai raffinate. Alcuni dei costumi erano splendidi, in particolare quelli della Ristori<sup>1147</sup>.

«L'Eco d'Italia», nel 1866, conferma l'apprezzamento verso i costumi di scena, definiti «superbi»<sup>1148</sup> e sottolinea la coerenza nell'allestimento: «È forse la produzione che sia stata resa con più insieme»<sup>1149</sup>; tale impressione sembra essere generata non soltanto da fattori visivi ma anche dalla recitazione degli attori definita «molto buona»<sup>1150</sup>.

---

Paolo Giacometti ad Adelaide Ristori, Mantova 20 giugno 1867 in *ivi*, p. 182; lettera di Adelaide Ristori a Paolo Giacometti, Pisa 2 agosto 1867 in *ivi*, p. 203.

<sup>1146</sup> «The dresses, scenery and appointments were in excellent taste, and the play was put upon the stage in a manner more complete and perfect than we have yet seen this fine work». *St. James's Theatre*, in «The Morning Chronicle», 25 giugno 1858, cit.

<sup>1147</sup> «The manner in which *Adrienne Lecouvreur* was placed upon the stage is very creditable to the management. The scenery was very tasteful. Some of the costumes were splendid, especially these of Ristori». *Ristori. Return of the queen of tragedy and comedy. Adrienne Lecouvreur. A new part, a brilliant audience and another triumph*, in «New York Herald», 13 novembre 1866, cit.

<sup>1148</sup> *Rivista Teatrale. Adelaide Ristori. Adriana Lecouvreur*, in «L'Eco d'Italia», 14 novembre 1866, cit.

<sup>1149</sup> *Ibidem*.

<sup>1150</sup> *Ibidem*.



Questa annotazione introduce, nel nostro discorso, un argomento di fondamentale importanza: la direzione artistica di Adelaide Ristori nei confronti dell'*ensemble* per ciò che concerne la recitazione.

Un primo tassello utile è costituito proprio dai dati che si possono raccogliere dai documenti relativi agli allestimenti di *Adriana Lecouvreur*. Qualche giorno dopo il debutto dello spettacolo della Compagnia Drammatica Italiana, Eduardo Velaz de Medrano scrive:

Parlando l'ultima volta della compagnia italiana dobbiamo soddisfare un dovere della coscienza. Fummo i primi che ricevendo informazioni inesatte divulgammo notizie negative sugli attori e le attrici che accompagnano la tragica italiana. I fatti hanno affermato tutto il contrario, e se non si sono mantenuti al medesimo livello in tutte le produzioni messe in scena, si sono distinti abbastanza da essere applauditi, nonostante lo svantaggio di lavorare a fianco di un colosso come la Ristori<sup>1151</sup>.

Lo spagnolo, con umiltà e ironia, rivolge le sue scuse alla compagnia della marchesa: pregiudizi e informazioni devianti lo avevano convinto di un'idea poi smentita dai fatti. La Compagnia Drammatica Italiana è una compagine di attori di valore. Il doversi ricredere dinnanzi al pregiudizio sulla bassa qualità della *troupe* fa immediatamente riflettere sulla consuetudine praticata da numerosi primi attori e capocomici di attornarsi di artisti di poco valore e sul conseguente *topos* storiografico circa la mediocrità artistica delle compagnie dei Grandi Attori, da riconsiderare nel caso Ristori. Per fare ciò è utile ricorrere, inizialmente, ad una testimonianza precedente l'esperienza della Compagnia Drammatica Italiana. Se, infatti, nel 1857, come informa Eduardo Velaz de Medrano, l'*ensemble* con cui recita la marchesa è giudicato positivamente, così non era accaduto nel 1852 quando l'attrice aveva portato in scena *Adriana Lecouvreur* con la compagnia Alberto Nota:

Non vogliamo mancare di ripetere alla signora Ristori, come ella troppo fidando nella potenza dei suoi mezzi, erri a senso nostro o talvolta nella scelta di produzioni di cui tutto il merito sta nell'attrice, che il pubblico applaude lo sò, ma di quell'applauso di che ella non può essere paga, se non che come di un atto di quella gentilezza che distingue il pubblico del

---

<sup>1151</sup> «Al hablar por última vez de la compañía italiana que tenemos que cumplir con un deber de conciencia. Fuimos los primeros que acogiendo noticias inexactas propagamos malas nuevas de los actores y actrices que acompañan á la trágica italiana. Los hechos han confirmado todo lo contrario, y si no se han mantenido á la misma altura en todas las producciones puestas en escena se han distinguido lo bastante para ser aplaudidos, á pesar de la desventaja de trabajar al lado de un coloso como es la Ristori». Eduardo Velaz de Medrano, in «La España», 18 ottobre 1857, cit.

Cocomero [...]. E adesso che dire del resto della Compagnia? Come parlare degli attori che le fan corona dopo aver rammentato uno dei più celebri nomi che l'arte drammatica conosca ai nostri giorni, senza far loro il brutto regalo di un secondo confronto, che essi stessi sanno di non poter sostenere? Che la Compagnia dunque non si spaventi. La signora Ristori è troppo gentile per porli in imbarazzo loro malgrado. Ella è adesso dietro le quinte, nessuno la vede!<sup>1152</sup>

Quel gruppo era frutto di un'esperienza momentanea, non ancora finalizzato ad un preciso progetto artistico. Ma nella stagione 1857/1858, circa un anno dopo la nascita della Compagnia Drammatica Italiana, quando la Ristori è primattrice e responsabile della direzione artistica dell'*ensemble*, e quando *Adriana* debutta, tutti i recensori sottolineano una qualità artistica inaspettata negli attori italiani. Così confermano i commenti sulle repliche londinesi:

Prescindendo dalla parte di *Adriana*, la *pièce* ha dei personaggi che attori di talento possono rendere importanti; in questo senso vanno menzionati il vecchio suggeritore, Michonet, l'Abate, e la Principessa. Il Signor Tessero, nel primo di questi personaggi, ha recitato con molta vivacità; per la semplicità, l'umorismo ingenuo e l'autentico *pathos* che ha dimostrato è degno della massima approvazione. Il Signor Boccomini, nella parte dell'Abate, era la vera incarnazione dell'opportunist e lascivo ecclesiastico del secolo scorso; mentre la Signorina Ferroni, la Principessa, interpretava la parte alla perfezione, e il suo atteggiamento freddo, altero ed imperioso si esprimeva con mirabile effetto in contrasto con l'appassionata, infelice *Adriana*<sup>1153</sup>.

Anche il recensore di «The Morning Chronicle» conferma il valore degli attori della Compagnia Drammatica Italiana che definisce un ottimo supporto per la primattrice<sup>1154</sup> ed, analogamente, si esprimono alcuni commentatori olandesi nel 1860<sup>1155</sup>.

---

<sup>1152</sup> *La drammatica compagnia Alberto Nota al Teatro del Cocomero*, in «Il Buon Gusto», 5 dicembre 1852, cit.

<sup>1153</sup> «Independently of the part of Adrienne, the play contains characters which are capable of being made much of by actors of talent, and of these the old prompter, Michonet, the Abbé, and the Princess, may be mentioned. Signor Tessero, in the first of these characters, acted with much spirit; the simplicity, naïve humour, and the purest pathos he displayed deserve the highest commendation. Signor Boccomini, as the Abbé, was the very incarnation of the timeserving and sensual French ecclesiastic of the last century; while Madlle. Ferroni as the Princess looked the part to perfection, and her cold, haughty, and imperious manner told with admirable effect in contrast with the warmhearted, unhappy Adrienne». *St. James's Theatre. Madame Ristori's performances*, [in «The Era»], 24 giugno 1858, cit.

<sup>1154</sup> Cfr. *St. James's Theatre*, in «The Morning Chronicle», 25 giugno 1858, cit.

<sup>1155</sup> Cfr. articolo senza titolo in «Algemeen Handelsblad», 25 giugno 1860, cit.; articolo senza titolo in «Handels- en Effectenblad», 25 giugno 1860, Vol. 16, FR, MBA.

Dell'organico della stagione 1857/1858<sup>1156</sup> vengono ricordati dai recensori londinesi Giuseppina Ferroni, l'altezzosa e crudele Principessa di Bouillon, Pietro Boccomini che interpreta l'Abate di Chazeuil, ruffiano e lascivo, e Pasquale Tessero<sup>1157</sup>, particolarmente lodato, nella parte del fedele ed ingenuo Michonet. Tre fra i personaggi principali della *pièce* sono dunque, secondo gli spettatori del tempo, assai ben interpretati; notiamo anche che i commenti che i recensori esprimono per descrivere i loro caratteri e, con essi, l'impostazione data dagli attori alla recitazione va certamente nella direzione di una rappresentazione coerente al suo interno e fedele al testo drammaturgico, come nel caso della primattrice. In particolare l'interpretazione della Ferroni sembra essere concepita come perfetto contrappunto per la Ristori, implicando, presumibilmente, un lavoro sulla parte diretto in qualche misura dalla marchesa.

Gli attori della Compagnia Drammatica Italiana, paiono dire le recensioni, sono assai attenti al lavoro sui personaggi – aspetto non banale se si pensa all'arte recitativa della loro primattrice – e alla delineazione di figure vive e dai caratteri precisi, come conferma uno spettatore del 1859:

Questo dramma è stato una delle opere meglio eseguite dalla compagnia italiana. Gli attori hanno caratterizzato perfettamente i personaggi loro affidati. Le signore Santoni e Biagini interpretarono in modo ammirevole, con le loro differenti maniere, due gran dame della colta corte di Luigi XV. Analogamente la signora Glech servì alla perfezione la parte di un'attrice spiritosa, civettuola, ficcanaso. Il signor Boccomini, un poco freddo nei primi quattro atti, fu molto bravo nell'ultimo. Il signor Tessero riuscì a rendere il vero carattere che, a nostro giudizio, ha nel dramma il personaggio di Michonet; e il signor Lanata in quello dell'Abate rappresentò con grande verità un tipo che, per fortuna, è scomparso dalla società moderna<sup>1158</sup>.

---

<sup>1156</sup> Nel libretto per la replica ad Amburgo, dell'8 febbraio 1858 secondo il REP, si riporta l'intero *cast*: Adriana Lecouvreur – Adelaide Ristori, Principessa di Bouillon – Giuseppina Ferroni, Atenaide – Anna Michelli, La Baronessa – Barbara Feliziani, Jouvenot – Luigia Picchiottino, D'Angeville – Angela Ferroni, Maurizio – Cesare Vitaliani, Principe di Bouillon – Giacomo Glech, Abate di Chazeuil – Pietro Boccomini, Michonet – Luigi Bellotti-Bon, Quinault – Giovanni Battista Borghi, Poisson – Giulio Buti, un domestico – Federico Verzura, Una Cameriera – Elvira Glech. Cfr. AL 1858, p. 2.

<sup>1157</sup> Le recensioni delle repliche londinesi confermano che la parte di Michonet è interpretata da Tessero, nonostante sul libretto di Amburgo sia assegnata a Luigi Bellotti-Bon.

<sup>1158</sup> «Este drama ha sido una de las piezas mejor ejecutadas por la compañía italiana. Los actores han caracterizado perfectamente los papeles que les estaban confiados. Las señoras Santoni y Biagini nos representaron admirablemente, con sus distinguidos modales, dos grandes señoras de la culta corte de Luis XV. La señora Glech desempeñó igualmente á la perfeccion el papel de una actriz graciosa, coqueta, entrometida. El señor Boccomini, algo frio en los cuatros primeros actos, estuvo muy bien en el quinto. El señor Tessero acertó á dar el verdadero carácter que tiene, á nuestro juicio, en el drama el personaje de Michonet; y el señor Lanata en el de Abate nos representó con gran verdad un tipo que, por fortuna de las costumbres, ha desaparecido de la

L'autore dell'articolo sottolinea, ancora una volta, come gli attori della compagnia Ristori siano abili nel disegnare i caratteri dei personaggi interpretati, sappiano renderli con autenticità nella rappresentazione delle passioni, nella delineazione di tratti individuali che – come accade nell'opera originale – rimandano anche ai tipi classici della commedia.

Nell'anno comico 1859/1860, alcune parti cambiano poiché è mutata la composizione della compagnia; rispetto alla stagione precedente notiamo che soltanto Tessero ha mantenuto il personaggio di Michonet, mentre gli altri nomi che già figuravano nell'organico della compagnia sono stati spostati su altri personaggi: Elvira Glech ha assunto presumibilmente la parte o di Jouvenot o di D'Angeville, stando a ciò che scrive il recensore di «El comercio»; Pietro Boccomini ha ceduto l'Abate a Lanata per interpretare un altro personaggio; mentre due nuove attrici, Carolina Santoni e Giuseppina Biagini, impersonano due dame di cui l'autore non segnala l'identità ma che, per l'informazione giunta da un articolo portoghese del medesimo anno, sappiamo essere nel primo caso la Principessa<sup>1159</sup> e nel secondo probabilmente Atenaide<sup>1160</sup>. Non essendo possibile ricostruire esattamente le mutazioni che intercorrono nel rapporto tra organico e distribuzione dei personaggi è difficile stabilire se vi sia un'infrazione dei ruoli che solitamente costituiscono e caratterizzano le compagnie capocomicali italiane nel XIX secolo. Nonostante questo, è noto che la marchesa, sin dalle origini della Compagnia Drammatica Italiana, preferisca scritturare gli attori come «generici per assegnare le parti a proprio piacimento»<sup>1161</sup>, ovvero per decidere la distribuzione a seconda dello spettacolo e delle caratteristiche richieste agli interpreti per i diversi personaggi; sappiamo però che ciò non avviene costantemente e che – presumibilmente per i ruoli principali – gli attori vengono anticipatamente scritturati con una precisa funzione, all'interno di una struttura gerarchica che è anche sinonimo di maggiori o minori guadagni e privilegi<sup>1162</sup>.

---

sociedad moderna». *Folletín. Teatro principal. La señora Ristori y su compañía. Adriana Lecouvreur – Francesca da Rimini*, in «El Comercio», 4 settembre 1859, cit.

<sup>1159</sup> Cfr. *Folethim. Revista de Lisboa*, in «A Revolucao de Setembro», 8 novembre 1859, Vol. 14, FR, MBA; Mendes Leal, *Adelaide Ristori. La companhia drammatica italiana e o neu repertorio*, in «Revista de Lisboa», 23 novembre 1859, vol. 14, FR, MBA.

<sup>1160</sup> Non si ha notizia, dai programmi o dalle locandine, della completa distribuzione per *Adriana Lecouvreur* ma si conosce l'organico della compagnia del 1859: Adelaide Ristori, Carolina Santoni, Giuseppina Biagini, Graziosa Majeroni, Luigia Picchiottino, Agata Lipari, Adele Poloni, Elvira Glech, Vetruria Lipari, Marietta Bergonzoni, Luigia Glech, Achille Majeroni, Angelo Lipari, Giacomo Glech, Pasquale Tessero, Pietro Boccomini, Giovanni Maria Borghi, Brunone Lanata, Giulio Buti, Cesare Ristori, Napoleone Majeroni, Odoardo Majeroni, Federico Verzura, Erminio Pescatori, Ferdinando Bartoletti, Domenico Picchiottino. *Programma del repertorio e personale artistico per l'anno 1859 e successivi della Compagnia Drammatica Italiana*, in «L'Arte», 30 marzo 1859, vol. 12, FR, MBA.

<sup>1161</sup> Teresa Viziano, *La Ristori. Vita romanzesca di una primadonna dell'Ottocento*, cit., p. 56.

<sup>1162</sup> Cfr. carteggio fra Adelaide Ristori e Paolo Giacometti in Eugenio Buonaccorsi, *Un parto testuale pilotato. La "Maria Antonietta" di Paolo Giacometti nella corrispondenza con Adelaide Ristori*, cit., pp. 172-268.

Al di là delle singole informazioni desunte dagli scritti giornalistici sulla *troupe* di *Adriana Lecouvreur*, pare importante fare due considerazioni generali: la prima riguarda il fatto che se l'organico della compagnia cambia di anno in anno, possiamo però constatare alcune presenze che garantiscono continuità alla *troupe* e che sono indice del desiderio di Adelaide Ristori di mantenere alcune presenze costanti e garantirsi una stabilità nelle collaborazioni; la seconda concerne l'attenzione rivolta dai recensori all'interpretazione dei vari personaggi – sia nel caso della primattrice sia in quello dei suoi colleghi – che è conseguenza di un modo tipicamente ottocentesco di guardare al teatro (con il personaggio sempre al centro), ma che sembra anche rimandare ad un'impostazione generale del lavoro attoriale della Compagnia Drammatica Italiana che punta sulla costruzione precisa delle differenti figure drammatiche e delle loro relazioni. Ciò, se pensiamo a quello che si è detto sullo stile recitativo e la prassi scenica della marchesa, sembrerebbe alludere ad un'impronta artistica che giunge "dall'alto", che vuole essere autorale e agire sulla complessità della messinscena e la collettività dell'*ensemble*, ulteriore prova della ricerca di coerenza e uniformità nel lavoro di direzione artistica.

A presiedere e guidare il lavoro degli attori c'è dunque Adelaide Ristori che, secondo alcune preziose testimonianze, dirige l'*ensemble* durante le prove in vista dell'allestimento. Ernest Legouvé, riferendosi a *Medea*, informa sul suo magistero nei confronti degli altri attori della compagnia e sul ruolo di guida che riveste per ciò che concerne l'impostazione recitativa di tutti i personaggi e dunque dell'insieme:

Durante gli undici giorni delle prove di *Medea*, la signora Ristori sostenne tutte le parti e le spiegò a tutti. Ella insegnò a Giasone ad essere brutale, a Orfeo ad essere poetico, ai suoi fanciulli a essere figli<sup>1163</sup>.

Due sembrano essere le modalità di cui la marchesa si serve nella direzione del "concerto" teatrale: l'attrice mostra ad ognuno come sostenere la parte cercando di stimolare un principio imitativo e poi fornisce indicazioni per la costruzione dei vari personaggi, le loro caratteristiche e i loro "colori", ed impartisce ordini sull'azione scenica.

Si è detto di come la Ristori lavorasse lungamente sulla costruzione dei suoi personaggi, sulla loro concezione mentale e del fatto che la prova vera e propria coincidesse poi con l'esecuzione e la ripetizione della parte formalizzata dinnanzi al pubblico. Probabilmente Adelaide non sempre provava la parte per intero e compiutamente insieme

---

<sup>1163</sup> Ernest Legouvé, *Il gatto grigio della Ristori*, in «L'Arte Drammatica», 19 agosto 1882, cit.

all'*ensemble*, con la medesima precisione, intensità interpretativa ed energia che ne avrebbe caratterizzato la *performance* durante lo spettacolo. Deduciamo ciò anche dal fatto che Giacometti, dopo aver assistito a Parigi ad una sorta di “generale” per l'autore, parla di «abbozzo» per ciò che riguarda l'interpretazione della protagonista, quasi che la Ristori accennasse soltanto intenzioni e movimenti deprivandoli però di forza e partecipazione emotiva (in una sorta di prova “tecnica”):

Ieri dunque ho assistito alla prova della tragedia. Per quanto ho potuto vedere da un semplice abbozzo, convengo che la Ristori debba esserne grande in questa tragedia, ma mi riservo di giudicarne meglio alla recita del 21<sup>1164</sup>.

Possiamo ipotizzare che si tratti di una prassi per la Grande Attrice – tipica, del resto, di molti interpreti ottocenteschi – la quale in fase di prova con la compagnia “marchi” soltanto la sua parte (precedentemente e minuziosamente ideata ed elaborata), di cui darà compiuta esecuzione solo davanti al pubblico. Questo non implica l'assenza di energia nelle prove quotidiane in vista di un debutto, come nel caso di *Maria Antonietta*: «Sono uccisa dalle prove che quotidianamente faccio ogni giorno col medesimo impegno come se dovessi recitare»<sup>1165</sup>.

Se la primattrice gestisce soprattutto nella solitudine la sua preparazione, su di essa crea le partiture degli altri attori-personaggi, ai quali fornisce indicazioni individuali dedicando loro anche personali momenti di prova. A tal proposito Marco Piazza, attore al seguito della marchesa nel giro del mondo del 1874, dà un'informazione significativa sulle prove (momento fondamentale ed effimero della vita teatrale, sul quale le testimonianze sono molto rare):

Il tempo corre veloce fra i giochi, gli scherzi, i suoni, i canti ed i balli. Nonostante tutto, la nostra capocomica trova tuttavia anche il tempo di farci studiare ed ora all'uno ed ora all'altro apprende le parti. Io già ne ho studiate

---

<sup>1164</sup> Lettera di Paolo Giacometti a don Pietro Saglio, Parigi 16 aprile 1858 in Eugenio Buonaccorsi, *L'arte della recita e la bottega. Indagini sul grande attore dell'Ottocento*, cit., p. 299.

<sup>1165</sup> Lettera di Adelaide Ristori a Paolo Giacometti, New York 27 settembre 1867 in Eugenio Buonaccorsi, *Un parto testuale pilotato. La “Maria Antonietta” di Paolo Giacometti nella corrispondenza con Adelaide Ristori*, cit., p. 233.

due sotto la sua direzione; e con piacere mi son sentito dire che è soddisfatta di me<sup>1166</sup>.

Queste parole confermano l'importanza che la marchesa attribuisce alla direzione degli attori e che si esercita sia nella concertazione d'insieme che nell'impartire ad ognuno indicazioni precise sulla parte; per fare ciò, non utilizza soltanto i momenti in cui tutta la *troupe* è raccolta ma dedica ad ogni attore – presumibilmente soprattutto ai più giovani o da poco scritturati – momenti di prova individuali, utilizzando ad esempio i tempi dei viaggi (come nel caso di Piazza che scrive dal piroscalo Lusitania che sta portando la compagnia dalla Francia al Brasile).

Un ulteriore e significativo esempio del lavoro di direzione attorale si ha nel caso di un'attrice ancora inesperta, Maria Bellini, da poco scritturata e nei confronti della quale la capocomico diviene non solo una guida, ma anche una vera e propria maestra: le prove individuali divengono così lezioni d'arte drammatica<sup>1167</sup>, utili ad istruire la giovane ai fondamenti della pratica attorica, da sperimentare poi sul palcoscenico misurandosi con piccole parti; la capocomico cerca anche di educare la ragazza alla disciplina che considera necessaria per il mestiere e dunque fondamentale per gli attori che compongono la sua compagnia:

La Bellini, fra noi, non so che cosa farà. È una buona, eccellente ragazza ma ha la testa svanita. [...] Speravo poterle far fare la madre nella *Mirra* e la Principessa nella *Lecouvreur*. Queste due sole parti costituivano un buon repertorio per lei, ripetendole spesso. Ma dopo essermi sfiatata come non mi sfiaterei con Bianca per venti giorni consecutivi con prove e lezioni in casa, ho dovuto toglierle la parte nella *Mirra* perché di troppo peso per lei, che, piena di volontà, come dice di essere, pare non presti punta attenzione ai miei insegnamenti. Ella s'arrabbia quando glielo dico, ma conviene che per quanto sforzo faccia, lì, si sente distrarre e non sa perché. L'ho posta adunque a fare delle piccole parti per [...] apprenderele a camminare in scena, facendole perdere quell'andatura da fantasma romantico che sembra aver [...]. Io però posso poco ottenere... quando è in scena perde tutta l'energia. Fece benino quella prima partecina, poi sempre gli stessi difetti... le stesse

---

<sup>1166</sup> Lettera di Marco Piazza del 17 maggio 1874 scritta a bordo del Lusitania, con cui la compagnia è salpata da Bordeaux per dirigersi verso il Brasile in Marco Piazza, *Con Adelaide Ristori nel giro del mondo dal 1874 al 1875. Lettere di viaggio dell'attore Marco Piazza ai famigliari*, cit., p. 24.

<sup>1167</sup> Cfr. Adelaide Ristori a Carlo Balboni, Dunabourg 11 novembre 1861, FR, MBA.

correzioni. Basta, vedremo... il malanno è che non so che cosa farle fare, essendo il mio repertorio limitato<sup>1168</sup>.

L'attenzione della Ristori nei confronti della giovane attrice ed il suo interesse a comprendere quale possa essere la sua funzione all'interno dell'*ensemble*, induce a riflettere su un'ulteriore funzione pertinente la direzione artistica: la composizione della compagnia.

Dalla corrispondenza della marchesa emerge, infatti, chiaramente che è la stessa Adelaide ad occuparsi della creazione del gruppo artistico: raccoglie informazioni da altri capocomici e colleghi su potenziali scritturati<sup>1169</sup>; invita suoi "intermediari" privati – in particolare il padre Antonio e l'amico Balboni – a fare attenzione alle opinioni diffuse nell'ambiente teatrale italiano su alcuni interpreti o sulle mutazioni interne alle altre compagnie; si rivolge direttamente, come nel caso della ricerca di attrici giovani, allo sguardo esperto di Carolina Malfatti, illustre collega e pedagoga<sup>1170</sup>. Oltre all'attenzione alla ricerca e alle "indagini" precedenti le scritture, una costante della storia della Ristori è anche il tentativo – come già messo in evidenza ricorrendo all'esempio di *Adriana Lecouvreur* – di garantirsi alcune presenze fisse nel corso degli anni all'interno dell'*ensemble*, ovvero di costituire una sorta di nucleo artistico stabile. Detto ciò, le scelte e le proposte della capocomica vengono poi valutate nell'ambito della gestione economica della compagnia, alle cui necessità Adelaide, accorta donna d'affari, sembra sempre "sottostare": nessun'altro attore, oltre a lei, risulta così indispensabile da condurla ad un azzardo economico o all'accettazione di condizioni contrattuali di particolare privilegio. Per gli attori, d'altra parte, "arruolarsi" al seguito della marchesa – data anche la precarietà del mestiere teatrale in Italia – costituisce una sorta di garanzia per il guadagno e anche per le condizioni di vita, come scrive Marco Piazza assicurando i famigliari:

Genova 4 maggio 1874

Carissimi miei,

[...] Sono stato già lontano da voi per più di due anni consecutivi, lasciandovi incerti sulla mia vita, perché sempre con delle compagnie poco sicure: ritengo quindi che, riflettendo bene, non dovrete maggiormente preoccuparvi al pensiero che mi trovo oggi nella compagnia di una

---

<sup>1168</sup> Adelaide Ristori a Carlo Balboni, Pietroburgo 23 novembre 1861, FR, MBA.

<sup>1169</sup> Queste consuetudini si intuiscono ad esempio dalle parole del padre Antonio che scrive alla figlia: «Sono contento nel sentire che sei soddisfatta e contenta d'aver scritturato la Santoni e la Biaggini. Miracoli. Poiché tu stessa hai sentito cosa ti disse Domeniconi e Gherardo Del Testa» (Antonio Ristori ad Adelaide Ristori, Firenze 23 maggio 1859, FR, MBA). Analogamente è lei a prendersi la responsabilità di eventuali licenziamenti: cfr. Carolina Malfatti ad Adelaide Ristori, 30 novembre 1861, FR, MBA.

<sup>1170</sup> Cfr. Carolina Malfatti ad Adelaide Ristori, Torino 12 marzo 1861, FR, MBA.



milionaria, marchesa, attrice celebre, e che per la prima non lascerebbe gli agi della vita se, facendo un viaggio per le Americhe, sapesse di esporsi a dei pericoli certi e ad un'incerta fortuna.

[...] Ho veduto un raggio di fortuna e grandi miglioramenti per l'avvenire. Tutti gli artisti che sono stati con la Ristori all'estero sono oggi in ottime condizioni. [...] Ciò vuol dire che ci si sta bene e, se ci stanno bene tutti, ci starò bene anch'io<sup>1171</sup>.

Ad eccezione delle origini della Compagnia Drammatica Italiana, quando Adelaide vagheggia l'idea di una *troupe* composta di “grandi nomi”<sup>1172</sup>, successivamente questa tensione all'eccellenza si perde e prevale lo sforzo di costituire un *ensemble* adatto a circondare la sua “regina”, capace di seguirla attraverso viaggi entusiasmanti quanto impegnativi, di sopportare ritmi di lavoro sfibranti, di garantire buoni risultati attoriali. Anche l'atteggiamento personale di ognuno risulta importante: esso deve essere mansueto e costruttivo fuori e dentro il palcoscenico. A dimostrare l'attenzione di Adelaide nei confronti degli umori della compagnia vi sono notazioni come la seguente, inserite nelle lettere private: «Pezzana ed i Ciotti sono molto educati, hanno talento, ed in compagnia regna la più perfetta calma e tranquillità»<sup>1173</sup>. L'atteggiamento della capocomico nei confronti dei suoi attori unisce l'autorevolezza della sua posizione ed il rigore richiesto nel lavoro al riconoscimento dei meriti, ad una dolcezza quasi materna e appagante, come ancora racconta Piazza:

La maggiore, la più bella soddisfazione la concede essa stessa, la Ristori, la quale, mentre è tanto severa e quasi incontentabile alle prove, se si è fatto a modo suo, terminata la scena vi fa chiamare nel suo camerino, e, in presenza dei visitatori, vi dice: “Bravo, bravo! è andata bene”, e queste parole, considerando da quali labbra escono, sono all'attore più gradite che i grandi applausi del pubblico<sup>1174</sup>.

La *troupe* può esercitare le “abilità” richieste dalla Ristori – impegno, energia, dedizione – nella condivisione quotidiana del lavoro e grazie alla creazione di solidi equilibri dentro e fuori il palcoscenico: per questo, la marchesa sembra puntare ad un nucleo artistico stabile in cui la solidità del gruppo possa sopperire alla precarietà delle condizioni di vita e

---

<sup>1171</sup> Marco Piazza, *Con Adelaide Ristori nel giro del mondo dal 1874 al 1875. Lettere di viaggio dell'attore Marco Piazza ai famigliari*, cit., p. 32.

<sup>1172</sup> Cfr. Teresa Viziano, *La Ristori. Vita romanzesca di una primadonna dell'Ottocento*, cit., p. 56.

<sup>1173</sup> Adelaide Ristori a Carlo Balboni, Parigi 25 giugno 1861, cit.

<sup>1174</sup> Lettera del 18 giugno 1874 da Rio de Janeiro in Marco Piazza, *Con Adelaide Ristori nel giro del mondo dal 1874 al 1875. Lettere di viaggio dell'attore Marco Piazza ai famigliari*, cit., pp. 17-18.

sappia perpetuare modalità di lavoro esperite ed assimilate. Significativamente nel 1884, a carriera quasi terminata, afferma di volere intorno a sé interpreti vivi e non attori meccanici, artisti ricettivi e tesi al continuo miglioramento dell’“esecuzione”:

“Non voglio nessuna statua nella mia compagnia” ha detto. “Vorrei che ogni attore e ogni attrice della compagnia guadagnasse tutta l’approvazione possibile dal pubblico e dalla critica. Nulla forse può essere più irritante che recitare con delle macchine, che pensano di essere state scritturate solo per dire le battute necessarie per dare gli attacchi alla ‘stella’”<sup>1175</sup>.

Vitalità, originalità ed energia – caratteristiche dell’interprete Ristori – sembrano essere qualità che ella ricerca non solo in sé, ma anche nei suoi colleghi, nei singoli come nell’intero *ensemble*. Adelaide sembra sapere che la cattiva abitudine di certi attori e capocomici a volersi circondare di artisti mediocri – mere funzioni al servizio della *star* – ha generato un atteggiamento di sostanziale indifferenza e pigrizia nelle compagnie italiane, la rinuncia all’ambizione individuale ed il ripiegamento nell’accettazione di una condizione di subalternità priva di importanza e originalità. Ben a conoscenza delle giuste critiche rivolte alla scarsa qualità delle *troupes* di cui si circondano molti colleghi, allontana da sé qualunque analoga accusa sostenendo invece l’importanza del buon risultato di ogni singolo componente della compagnia e la soddisfazione quando ogni suo attore riceve il riconoscimento dovuto; dietro tali parole, si percepisce anche l’esortazione a tutti i teatranti a cercare di praticare la propria arte nel miglior modo possibile, con ambizione e impegno:

So che ci sono molti primi attori e prime attrici che scritturano un gruppo debole, così che il contrasto risulti molto più evidente, e ho anche sentito, e credo sia vero che molti “soldati semplici” che avevano inaspettatamente recitato troppo bene hanno ricevuto vivi rimproveri; la presunta causa della trasgressione è il tentativo di distogliere l’attenzione dalla “stella”. Bene, questo genere di cose non accadrà mai in una compagnia di cui faccio parte. Io vorrei che tutti cercassero di fare del loro meglio e ricevessero il riconoscimento che gli è dovuto<sup>1176</sup>.

---

<sup>1175</sup> «“I do not want any statues in my company” she said. “I wish every actor and actress in it to earn all the approval they can from the audience and the critics. Nothing can possibly be more aggravating than to play with machines, who imagine they have simply been engaged to speak the lines necessary to give the ‘star’ his or her ‘cues’”». *The queen of the stage. Madame Ristori’s brave reception of the interviewer*, in «The Philadelphia Press», 1 novembre 1884, vol. 52, FR, MBA.

<sup>1176</sup> «I know there are leading actors and actresses who purposely engage a feeble support, so that the contrast can be all the more glaring, and I have also heard, and, I believe, truthfully, that sharp reprimands have been the lot of members of the rank and file who have unexpectedly acted too well; the alleged cause of transgression

Nelle affermazioni di Adelaide, così come nelle testimonianze sulla sua attività di direzione artistica, si scorge l'interesse nei confronti del lavoro dell'intero *ensemble*, unica garanzia per il buon risultato della rappresentazione che, ancora una volta, pare essere percepita come opera collettiva e globale. L'irritazione dimostrata verso quelle che definisce «statue», «macchine», motiva il suo impegno con la *troupe* teso alla concertazione recitativa, l'incoraggiamento che rivolge ai suoi attori e la richiesta di disciplina ed entusiasmo. Nella medesima intervista<sup>1177</sup>, inoltre, la Ristori conferma il suo lavoro di direzione delle prove, l'esercizio quotidiano (anche se per un tempo, come di consuetudine, limitato) che richiede all'*ensemble* in vista dello spettacolo; la marchesa afferma anche di tendere ad una omogeneità nel livello attorale e soprattutto di lavorare per amalgamare alla sua la *performance* degli attori che impersonano gli altri personaggi principali, poiché solo grazie alla sinergia di tutte le forze è possibile raggiungere un risultato artisticamente eccelso.

Quello che sembra emergere con continuità dalle recensioni e dalle testimonianze è l'interesse di Adelaide a lavorare sull'affiatamento della *troupe*, qualità che considera una significativa ragione d'encomio per le compagnie teatrali<sup>1178</sup>, e sulla concertazione d'insieme. Gli studi artistici sono colmi di esempi grazie ai quali è possibile notare la stringente relazione fra le azioni dei vari personaggi, lo studio di precise dinamiche che coinvolgono non solo la protagonista ma tutte le figure drammatiche in scena e la formalizzazione di effetti ottenibili grazie al lavoro artistico collettivo:

Il lettore si sarà persuaso come nel rappresentare questo 3° atto [di *Maria Stuarda*] (parte essenziale del dramma), io cercassi sopra tutto di porre in rilievo il grande contrasto che emerge dal carattere diverso di due congiunte, rivali ad un tempo, infelice l'una, onnipotente l'altra e già ferma nel truce proposito di fare della Stuarda una vittima<sup>1179</sup>.

Alla comparsa inaspettata d'Orfeo, il movimento scenico si cambiava<sup>1180</sup>.

Stendendo loro le braccia materne, li invitavo a precipitarvisi, ciò che essi con trasporto facevano.

---

being an attempt to draw off attention from the star. Well, that sort of thing shall never happen in any company to which I belong. I wish everybody to try their best and to receive all the credit which is due to them». *Ibidem*.

<sup>1177</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>1178</sup> Cfr. AR ms, *Articolo di Adelaide Ristori sui teatri stabili*, cit., p. 4.

<sup>1179</sup> RSA, p. 168.

<sup>1180</sup> *Ivi*, p. 241.

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<sup>1181</sup>.

Il lavoro degli attori è guidato sempre e comunque da Adelaide Ristori che, nelle descrizioni, utilizza costruzioni sintattiche o verbi (come predisporre, invitare) che rimandano chiaramente ad una sua azione direttiva e alla presa di responsabilità circa l'insieme della concertazione recitativa: usando un linguaggio contemporaneo ed inerente al lavoro registico, diremmo che la Ristori “monta” le scene dello spettacolo:

Avevo predisposto che il conte [di Leicester] si mostrasse profondamente scosso da tali accenti: si rivolgesse a me con gesto supplichevole, come per scolparsi, onde dare maggiore risalto alle [...] parole, che con espressione quasi profetica pronunziavo<sup>1182</sup>.

Io disponevo che egli [Ciniro], dirigendo questi versi dal lato dove si supponeva si fosse ucciso Pereo, rimanesse con tutta la persona rivolta da quella parte, ed io, per un impulso volontario, inebriata d'amore, al suono di quella pietosa voce, col mio braccio steso verso di lui, accennava esser «Egli» il solo che lo aveva meritato<sup>1183</sup>.

Dopo lunga pausa, avevo predisposto per completare l'effetto scenico che Enone mi s'inginocchiasse accanto e con pietose e persuasive parole a poco a poco sollevasse il mio corpo esanime; lo appoggiasse in parte sulle ginocchia finché, ricuperati lentamente e gradatamente i sensi, inveivo contro di lei. [...] Mi allontanavo da lei, cacciandola con ira e disprezzo; ma, passando dall'altro lato della scena, mi seguiva la nutrice, che, caduta ai miei piedi, m'afferrava le ginocchia, supplicante<sup>1184</sup>.

Risulta allora evidente, anche mediante esempi decontestualizzati, l'atteggiamento della primattrice e direttrice artistica che “manovra” gli attori intorno a sé, li compone nella creazione di una globalità scenica ed interpretativa, a riprova di una concezione dello spettacolo teatrale come operazione artistica composta ma, per questo, diretta dal centro, da un'allestitrice che si fa autrice della rappresentazione teatrale, ricercandone uniformità estetica e coerenza interna. Adelaide – analogamente a ciò che avviene nella pratica registica

---

<sup>1181</sup> *Ivi*, p. 245.

<sup>1182</sup> *Ivi*, p. 180.

<sup>1183</sup> *Ivi*, p. 274.

<sup>1184</sup> *Ivi*, p. 300.

che in quegli anni si va affermando – detiene la conoscenza dell'intera architettura dello spettacolo e la conduce cercando di impartire ad ognuno la sua parte nell'idea di un insieme che si compone solo nella totalità e nell'unione dei singoli interventi. La guida che, dall'interno implicitamente dirige il concerto mediante la propria esecuzione, è l'unica a conoscerne razionalmente armonie e variazioni poiché lei stessa ne ha tirato i fili.

Il lavoro della Grande Attrice Ristori che ha il potere e la responsabilità della direzione artistica della compagnia, a nostro avviso, è finalizzato ad una molteplicità di obiettivi (dalla definizione del copione, alla concertazione dell'*ensemble*, alla scelta degli aspetti visivi dell'allestimento) guidati però da un medesimo principio: la convinzione che lo spettacolo sia un'operazione artistica il cui risultato è dato dalla sinergia di numerose componenti e svariati linguaggi, da intessere ed unire in modo armonico; l'uniformità estetica e la coerenza poetica consentono che esso si affermi come prezioso prodotto culturale e commerciale, in grado di supportare e comunicare l'Idea che il teatro – secondo la marchesa – deve esprimere mediante ogni sua manifestazione.

## 6.2. Ritratto di un'innovativa capocomica

Nelle memorie, Adelaide Ristori definisce la propria natura di capocomica servendosi di un'eloquente metafora militare<sup>1185</sup>, che immediatamente rimanda alle caratteristiche peculiari del suo lavoro di direzione artistica della compagnia: la disciplina e l'energia:

In queste corse vertiginose acquistai una robustezza a tutta prova; questa mi trasfondeva energia per guidare ogni cosa colla risolutezza ed autorità di un generale d'armata. Ognuno mi obbediva... importante risultato, cui pervenni con una imparzialità assoluta, pronta sempre a biasimare o correggere chi non adempiva ai propri obblighi, a lodare, senza distinzione di grado, chi lo meritasse; incontrai quasi sempre molta sommissione e cortesia negli artisti da me diretti; che se qualcuno fra essi ardiva di turbare l'accordo, era subito messo a dovere dalla fermezza del mio contegno<sup>1186</sup>.

---

<sup>1185</sup> Non è forse un caso che la marchesa si serva del lessico militare, utilizzato – come spiega Siro Ferrone – sin dai tempi della più illustre tradizione comica italiana, quella della commedia dell'arte, quando «il definirsi più esatto degli statuti del mestiere concise con l'assunzione sempre più consapevole di un lessico militare all'interno delle *troupes*». Siro Ferrone, *Attori mercanti corsari*, Torino, Einaudi, 1993, p. 24.

<sup>1186</sup> RSA, p. 89.

La capocomico guida la sua “truppa” con sicurezza e determinazione, imponendo sottomissione e rispetto, ma anche infondendo fiducia e stimolando con arguzia le ambizioni dei suoi scritturati<sup>1187</sup>. L’obbedienza che la Ristori richiede al suo *ensemble* sembra essere il frutto di una vera e propria “strategia di potere” in cui il controllo e la pretesa di una ferrea disciplina professionale sono conseguenze della correttezza e dell’autorevolezza del «generale», cui va accordata massima fiducia. Di pertinenza del “generale Ristori” sono numerose funzioni, secondo la testimonianza di Enrico Montazio:

Le rappresentazioni sono da lei disposte e condotte; gli artisti, in generale, non parlano che sulle sue indicazioni, il pittore eseguisce i suoi ordini, l’attrezzista mette in pratica i suoi desideri, gli scrittori medesimi la consultano per approfittare de’ suoi ammaestramenti<sup>1188</sup>.

Montazio definisce quella che Adelaide, nelle memorie, chiama la direzione artistica, ruolo che sembra essersi lei stessa attribuita, ritagliandosi l’ambito di competenze che maggiormente le interessa e delegando ad altri la direzione organizzativa, gestionale ed economica della compagnia:

Dei miei interessi era incaricata un’amministrazione speciale.  
Ma io sono orgogliosa di dire che il mio caro marito era l’anima d’ogni intrapresa<sup>1189</sup>.

Se Adelaide possiede il potere e la totale responsabilità sul lavoro artistico della Compagnia Drammatica Italiana, ciò non significa che non supervisioni costantemente l’andamento degli affari teatrali, in particolare per il tramite del marito Giuliano, figura manageriale fondamentale per la buona riuscita dell’impresa Ristori-Capranica. È, infatti, il marchese a coordinare e controllare l’attività dei vari collaboratori: da Luigi Bellotti-Bon, primo amministratore di compagnia, poi sostituito da Mauro Corticelli dal 1859; dal 1873 il medesimo ruolo viene ricoperto da Luigi Trojani. Numerosi sono anche i collaboratori esterni, come ricorda Paola Bignami<sup>1190</sup>: «Mariano Somigli che in Firenze fungeva da agente di

---

<sup>1187</sup> «La Cottin farà Elisabetta. Le ho già scritto facendole mille raccomandazioni per la toilette. Le ho detto che Giacometti le ha fatto una bella parte – e ciò anche per stimolarla a spendere». Adelaide Ristori a Paolo Giacometti, Napoli 11 agosto 1867 in Eugenio Buonaccorsi, *Un parto testuale pilotato. La “Maria Antonietta” di Paolo Giacometti nella corrispondenza con Adelaide Ristori*, cit., p. 212.

<sup>1188</sup> Enrico Montazio, *Adelaide Ristori*, cit., p. 12.

<sup>1189</sup> RSA, p. 89.

<sup>1190</sup> Paola Bignami, *Alle origini dell’impresa teatrale. Dalle carte di Adelaide Ristori*, Bologna, Nuova Alfa, 1988, pp. 123-132.

cambio, da consulente finanziario, da procacciatore d'affari e qualche volta da agente teatrale, [...] Filippo Ruspanti, che in passato aveva amministrato solo beni immobiliari, passò ad occuparsi anche di "effetti teatrali", di contratti e di ingaggi»<sup>1191</sup>; vi sono anche attori che assumono talvolta funzioni organizzative: Giovanni Tessero, nipote di Adelaide, la rappresenta nelle trattative commerciali preliminari in Inghilterra nel 1873 e in Sud America nel 1874, ed Edoardo Majeroni per l'ingaggio di attori e tecnici in vista del giro del mondo.

Sin dagli inizi della sua storia, la Compagnia Drammatica Italiana abbandona lo spirito e la dimensione artigianale delle compagnie di giro per divenire una vera e propria impresa economica in cui i ruoli gestionali sono precisamente suddivisi e vengono ricoperti da figure specializzate, facenti tutte capo alla coppia Capranica-Ristori. La funzione manageriale e di responsabilità di Giuliano – dietro il quale vi sono il pensiero e la voce di Adelaide – emerge chiaramente dall'epistolario familiare<sup>1192</sup>: a lui giungono le comunicazioni definitive<sup>1193</sup> delle varie trattative gestite dagli amministratori di compagnia (dalle contrattazioni economiche, alla definizione del calendario delle rappresentazioni, alla vendita dei biglietti, alla diffusione del materiale pubblicitario); è Giuliano ad occuparsi direttamente degli accordi con i teatri, almeno nella fase iniziale del rapporto, a curare i contatti più prestigiosi, così come a gestire le occasioni di rappresentanza<sup>1194</sup> ed a mantenere le pubbliche relazioni.

Certamente dal 1873 «la Compagnia appare ormai una microsocietà industriale, il cui prodotto finito – lo spettacolo – poggia sulla divisione e sulla specificità dei compiti e delle attività»<sup>1195</sup>. Una nuova organizzazione e specializzazione del lavoro teatrale – sintomo di un cambiamento che riguarda in generale la relazione fra teatro e società<sup>1196</sup>, ma di cui l'esperienza della compagnia Ristori è, ancora una volta, innovativa ed emblematica – coinvolge anche gli aspetti tecnici e di allestimento dello spettacolo:

Era impellente per la Compagnia Drammatica Italiana di Adelaide Ristori svincolarsi dall'alea delle situazioni locali con l'acquisto degli strumenti tecnici del teatro, abbandonando la consuetudine di noleggiare tutte o in parte le attrezzerie sulla piazza d'arrivo con l'ausilio di un trovarobe. La

---

<sup>1191</sup> *Ivi*, p. 123.

<sup>1192</sup> Cfr., ad esempio, Adelaide Ristori e Panfilo Ballanti a Carlo Balboni, Parigi 29 maggio 1859, FR, MBA.

<sup>1193</sup> Cfr., ad esempio, François Soubiranne a Giuliano Capranica, Lisbona 26 settembre 1859, FR, MBA.

<sup>1194</sup> Cfr., ad esempio, Van del Hoop a Giuliano Capranica, Rotterdam 29 giugno 1859, FR, MBA.

<sup>1195</sup> Paola Bignami, *Alle origini dell'impresa teatrale. Dalle carte di Adelaide Ristori*, cit., p. 123.

<sup>1196</sup> Cfr. Roberto Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, cit., pp. 65-70; Gigi Livio, *Il teatro del grande attore e del mattatore*, cit., pp. 666-669; Vanda Monaco, *Le capitali del teatro borghese* in Siro Ferrone (a cura di), *Teatro dell'Italia Unita [...]*, cit., pp. 101-111.

comodità degli spostamenti venne quindi sacrificata a favore della qualità degli apparati<sup>1197</sup>.

L'idea di un'unità, sia dal punto di vista estetico che per coerenza con la drammaturgia, è – come si è evidenziato – certamente importante nella concezione del teatro di Adelaide Ristori, che avanza precise richieste ai collaboratori artistici di cui si circonda, finalizzando il loro lavoro alla propria idea di messinscena. Le collaborazioni costanti con scenografi, costumisti e decoratori – analogamente a quelle già descritte con gli autori – costituiscono un esempio di quella specializzazione delle competenze cui la marchesa ricorre anche dal punto di vista artistico: capaci di apportare il loro specifico contributo alla nascita dello spettacolo mediante una precisa professionalità, essi vengono coordinati dalla direttrice artistica che ha chiaro l'obiettivo unitario cui tendere. A proposito delle collaborazioni, noti sono i contributi per scene e costumi di numerosi scenografi – come ricorda Maria Ida Biggi<sup>1198</sup> – e tra i quali, per assiduità, spicca il nome di Pietro Venier; si aggiunga anche il caso di un intervento tanto illustre e di respiro internazionale come quello del pittore Ary Scheffer per i costumi di *Medea*<sup>1199</sup>. Dalle locandine della Compagnia Drammatica Italiana emerge anche la presenza della musica come elemento caratterizzante gli spettacoli della marchesa e si nota la collaborazione frequente con compositori e strumentisti: sin dall'affermazione parigina del 1855 sembra, secondo Teresa Viziano, che la Ristori abbia utilizzato in numerosi allestimenti musiche originali, come nel caso di *Mirra* (il cui spartito dedicato all'attrice e firmato da Angelo Zaligher è fra quelli conservati nel Fondo Ristori)<sup>1200</sup>. Infine, le figure tecniche che fanno parte dell'*entourage* nelle *tournées* sono un ulteriore sintomo di cambiamento e di un progressivo specializzarsi dei mestieri del teatro.

La complessa divisione dei compiti finalizzati alla creazione dello spettacolo e poi alla sua vita sulle scene suggerisce la necessità di una figura che doni uniformità al tutto e supervisioni il lavoro, sia nella fase compositiva che poi in quella della distribuzione. Nella Compagnia Drammatica Italiana, Adelaide svolge questo ruolo per ciò che concerne gli aspetti teatrali ed artistici, mentre Giuliano si occupa di quelli economici ed organizzativi. Questa gestione della compagnia – in cui il capocomicato di fatto per la Ristori si esplica entro le funzioni che abbiamo cercato di delimitare – è sinonimo non solo della presa di

---

<sup>1197</sup> Paola Bignami, *Alle origini dell'impresa teatrale. Dalle carte di Adelaide Ristori*, cit., p. 99.

<sup>1198</sup> Cfr. Maria Ida Biggi, *Gli scenografi di Adelaide Ristori* in Angela Felice (a cura di), *L'attrice marchesa. Verso nuove visioni di Adelaide Ristori*, cit., p. 86.

<sup>1199</sup> Cfr. Teresa Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una compagnia drammatica dell'Ottocento*, cit., pp. 158-159.

<sup>1200</sup> Cfr. *ivi*, pp. 46-47.



responsabilità della primattrice verso il lavoro artistico della *troupe* ma anche della scelta di liberarsi da numerosi oneri, solitamente spettanti ai primi attori e capocomici, per meglio dedicarsi all'ambito di sua competenza.

A partire all'incirca dagli anni Settanta, i nomi e i ruoli di tutti coloro che hanno partecipato all'allestimento dello spettacolo compaiono in modo dettagliato sulle locandine e nei programmi che annunciano il repertorio della compagnia, come nel caso di quello assai particolareggiato del Teatro Lyrico Fluminense per il 1869/1870 (dove si legge il riferimento a scenografi, costumisti, sarti e decoratori)<sup>1201</sup> o nella locandina, del medesimo periodo, del Teatro de la Alegria di Buenos Aires<sup>1202</sup> in cui è rilevabile anche un'ulteriore interessante distinzione terminologica: quella fra *régisseur* e direttore di scena. Quest'ultimo ruolo era stato a lungo svolto dal fratello di Adelaide, Cesare Ristori, che ora viene definito *régisseur* mentre al suo posto è indicato il nome di un attore della compagnia, Napoleone Mozzidolfi, probabilmente, secondo la Viziano, capace di sostituire ed aiutare Cesare<sup>1203</sup>. Il fratello della capocomico sembra, infatti, aver svolto all'interno della compagnia una funzione che – se dovessimo definirlo con termini moderni – unisce le competenze dell'aiuto regista (probabilmente il *régisseur* indicato nella locandina di Buenos Aires) e del direttore di scena, un ruolo non abituale nelle compagnie di prosa italiane del periodo e tale da assolvere ad alcuni compiti che sarebbero stati svolti direttamente dal capocomico. Nei medesimi anni, un altro Grande Attore, Tommaso Salvini, così descrive le funzioni del capocomico nelle sue memorie, riferendosi ad un insieme di mansioni cui assolvere che riguardano sia la sfera artistica sia quella organizzativa e che nella Compagnia Drammatica Italiana, come si è appena osservato, vengono scisse tra figure differenti e specializzate:

Il capocomico-direttore deve fare tutto, e di tutto ha la responsabilità. Ei deve stipulare i contratti con i proprietari dei teatri [...]: ei deve scegliere le produzioni da rappresentarsi, distribuire ad ogni singolo artista le parti, che a norma del contratto gli spettano: ei deve dirigere le prove, istruire e consigliare l'attore sul modo di rappresentare i diversi personaggi: [...] ei deve leggere le produzioni che gli vengono presentate: darne un giudizio, proporre le varianti e bene spesso consigliar l'autore a cambiare vocazione; ei deve ragguagliare i giornalisti di quanto concerne, più o meno, l'andamento della sua compagnia: provvedere alle scene, al vestiario per le

---

<sup>1201</sup> Cfr. *Ristori*, programma del Teatro Lyrico Fluminense, Rio de Janeiro, 29 maggio 1869, cit.

<sup>1202</sup> Cfr. *Teatro de la Alegria*, programma del Teatro de la Alegria, Buenos Aires, vol. 41, FR, MBA.

<sup>1203</sup> Cfr. Teresa Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una compagnia drammatica dell'Ottocento*, cit, p. V.

comparse, agli attrezzi, agli accessori; dare i figurini per i costumi agli attori: quindi, se è artista egli pure, (come nel mio caso), deve studiare [...]; ed infine deve contentare le autorità, il pubblico, gli artisti, gli autori, i giornalisti, gli inservienti, e persuadere se stesso, che la condizione del capocomico direttore ed artista, è una delle più invidiabili e soddisfacenti<sup>1204</sup>.

Alcuni dei compiti citati da Salvini e tradizionalmente di pertinenza del capocomico, nella Compagnia Drammatica Italiana vengono svolti da Cesare Ristori. Adelaide, scrivendo a Balboni, così definisce il lavoro del fratello:

Ora insegna alle comparse ora va a dirigere i macchinisti, mi accomoda i praticabili. Mi fa i disegni delle scene, mi ripiega una parte, dirige le arpe o i pianoforti o l'orchestra<sup>1205</sup>.

Cesare Ristori è (salvo poche aggiunte ad opera di Adelaide e di un autore non definito) il compilatore del prezioso *Indicatore*. L'obiettivo è quello di cristallizzare sulla carta la complessità pratica dello spettacolo teatrale, in modo tale da garantirne e facilitarne la perfetta riproduzione da parte della compagnia. La scelta di trovare strumenti per formalizzare l'intero allestimento è, da una parte, segno della necessità di rimontare con rapidità e precisione lo spettacolo ovunque la compagnia debba rappresentarlo (necessità soddisfatta solo dall'organizzazione prima descritta) e, dall'altra, di una profonda tensione alla costruzione di un prodotto artistico compiuto e "perfetto", non deteriorabile e ripetibile, imperituro. Il procedimento di formalizzazione dell'insieme risulta dunque analogo a quello che Adelaide compie per la propria individuale *performance* artistica e conferma ulteriormente l'idea di spettacolo come opera globale, frutto di precise scelte che si attuano nella supervisione artistica di un'attrice-allestitrice avente funzioni per alcuni versi analoghe a quelle di una figura registica.

L'attività di allestitrice di Adelaide Ristori va insomma considerata come parte integrante della sua prassi scenica, quale ulteriore assunzione di responsabilità nei confronti del proprio personale operato artistico e prova dell'importanza di una autorialità nella creazione teatrale. L'acquisizione di una concezione dello spettacolo come globalità condivisa e multiforme alla cui "perfezione" la Grande Attrice mira non esclusivamente componendo la propria parte bensì assumendo un ruolo direttivo e decisionale nei confronti dell'intero

---

<sup>1204</sup> Tommaso Salvini, *Ricordi, aneddoti ed impressioni*, cit., pp. 175-176.

<sup>1205</sup> Lettera di Adelaide Ristori a Carlo Baboni del 1857 in Teresa Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una compagnia drammatica dell'Ottocento*, cit., p. V.

*ensemble* e dell'intero processo che conduce allo spettacolo (dalla definizione del copione alla supervisione del lavoro con figure specializzate come scenografi e costumisti) costituiscono insiti, quanto ineludibili, presagi delle pratiche registiche che, nei medesimi anni, si stanno imponendo nel resto dell'Europa.

Concludendo, ciò che sembra importante mettere in luce è la presenza di modalità innovative non solo nella pratica attorica ma anche nella direzione artistica e capocomicale di Adelaide Ristori, a ribadire la sua originalità nel panorama teatrale ottocentesco, la ricercata complessità del suo lavoro e l'affermazione di un'indipendenza creativa che, con energia, le permette di "creare teatro" non solo su di sé e sul proprio corpo, ma anche sull'intero "corpo-spettacolo", figlio di un processo creativo in cui la Grande Attrice interpreta la parte di genitrice e demiurga.

# APPENDICE

**A. Dal Registro del repertorio di Adelaide Ristori e della Compagnia Drammatica Italiana<sup>1206</sup>: 1855-1870, repertorio e viaggi artistici<sup>1207</sup>**

**Anno comico 1855-1856<sup>1208</sup>**

Inizio e fine dell'anno comico	Numero totale di rappresentazioni
22 maggio 1855 – 5 febbraio 1856	143

Date della prima e dell'ultima rappresentazione per ogni città	Città delle rappresentazioni
22 maggio – 8 settembre 1855	Parigi
10 – 13 settembre 1855	Havre
20 settembre 1855	Angers
21 settembre 1855	Tours
22 settembre 1855	Blois
23 settembre 1855	Orleans
26 – 27 settembre 1855	Bordeaux
30 settembre – 2 ottobre 1855	Tolosa
3 – 7 ottobre 1855	Montpellier
8 ottobre 1855	Nismes
9 – 11 ottobre 1855	Marsiglia
12 ottobre 1855	Nismes
15 – 19 ottobre 1855	Lione
30 ottobre 1855	Lille
31 ottobre – 2 novembre 1855	Bruxelles

<sup>1206</sup> Si tratta di un registro manoscritto conservato presso il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova in cui sono stati riportati, dal 1855 al 1885, la data e la piazza di ogni rappresentazione (indicate come «Data. Anno mese e giorni» e «Città ove si sono fatte le recite»), oltre al numero successivo di spettacoli per ogni anno comico e l'avanzare del numero di repliche di ogni allestimento (rispettivamente denominati «N° ordinativo delle Rappresentazioni» e «N° ordinativo delle Produzioni»). Il REP è suddiviso per anni comici o aree geografiche e risulta disordinato e, a tratti, lacunoso nell'ultima parte. Nonostante questo, fornisce, dal 1855 al 1885, informazioni assai preziose circa gli spettacoli di Adelaide Ristori e la storia artistica della Compagnia Drammatica Italiana. Numerosi errori sono presenti nel conteggio progressivo del numero di rappresentazioni per ogni spettacolo, il cui totale dunque può risultare impreciso: tali conteggi sono comunque da considerare indicativi.

<sup>1207</sup> Si è deciso di riportare qui alcuni dati desunti dal REP inerenti il periodo centrale della carriera di Adelaide Ristori e dell'attività della Compagnia Drammatica Italiana, ovvero quello che dal 1855 arriva al 1870. Le informazioni che si è scelto di riferire in forma sintetica riguardano i tempi e i viaggi della compagnia per ogni anno comico, il repertorio corrispondente ed il numero totale di rappresentazioni effettuate. Il primo anno comico riportato è quello precedente la fondazione della Compagnia Drammatica Italiana e riguarda l'anno dell'affermazione parigina della Ristori con la Reale Sarda.

<sup>1208</sup> Il REP reca come prima data il 22 maggio 1855, nell'anno comico 1855-1856 (che ufficialmente era iniziato il 21 febbraio, primo giorno di Quaresima). Le date d'ora in avanti segnalate come inizio e fine dell'anno comico in corso sono quelle corrispondenti alla prima e all'ultima rappresentazione della stagione; la suddivisione riportata segue quella del REP. Per ciò che riguarda i toponimi, sono stati corretti alcuni errori ortografici.

5 – 10 novembre 1855	Dresda
12 – 14 novembre 1855	Berlino
20 novembre – 3 dicembre 1855	Milano
6 dicembre 1855 – 9 febbraio 1856	Torino

<b>Spettacoli rappresentati</b> <sup>1209</sup>
Francesca da Rimini
I gelosi fortunati
Cogli uomini non si scherza
Un curioso accidente
La locandiera
Mirra
La lettera perduta
Il burbero benefico
Niente di male
La suonatrice di arpa
Mio cugino
Amore aggiusta tutto
Oreste
Maria Stuarda
Il mentitore veridico
Pia de' Tolomei
La bottega del caffè
Elisabetta Regina d'Inghilterra
Ciò che piace alla prima attrice
La lusinghiera
La baruffe chiozzotte
Il lapidario
Rosmunda
Il regno di Adelaide
Pamela nubile
Clelia o la plutomania
I primi sogni d'amore
Il ricco ed il povero
La battaglia di donne
Maria la schiava
Il padiglione delle mortelle
Le gelosie di Zelinda e Lindoro
Fedra
La sposa sagace

<sup>1209</sup> L'ordine dei titoli degli spettacoli è il medesimo del REP e corrisponde alla loro prima segnalazione all'interno dell'anno comico in corso. L'elenco degli spettacoli rappresentati per ogni anno comico è trascritto per intero; è stato omesso soltanto un numero esiguo di titoli illeggibili (si tratta, comunque, sempre di casi con una singola rappresentazione).

I pazzi per progetto
Il sistema di Giorgio

### Anno comico 1856 – 1857

Inizio e fine dell'anno comico	Numero totale di rappresentazioni
8 febbraio 1856 – 5 febbraio 1857	150

Date della prima e dell'ultima rappresentazione	Città delle rappresentazioni
8 febbraio 1856	Verona
9 febbraio 1856	Udine
11 febbraio 1856	Trieste
14 – 28 febbraio 1856	Vienna
5 marzo – 31 maggio 1856	Parigi
4 giugno – 16 luglio 1856	Londra
18 luglio 1856	Liverpool
19 luglio 1856	Manchester
21 luglio 1856	Liverpool
22 luglio – 1 agosto 1856	Manchester
4 – 9 agosto 1856	Boulogne sur mer
10 agosto 1856	Amiens
11 settembre 1856	Parigi
15 – 17 settembre 1856	Carlsruhe
19 – 21 settembre 1856	Stoccarda
24 – 26 settembre 1856	Francoforte
29 – 30 settembre 1856	Bruxelles
2 ottobre 1856	Anversa
3 ottobre 1856	Bruxelles
6 – 11 ottobre 1856	Dresda
14 – 17 ottobre 1856	Amburgo
20 – 30 ottobre 1856	Berlino
1 – 3 novembre 1856	Breslavia
7 – 17 novembre 1856	Varsavia
21 – 29 novembre 1856	Pest
9 – 10 dicembre 1856	Gorizia
15 dicembre 1856	Venezia
16 – 17 dicembre 1856	Milano
18 dicembre 1856	Brescia
20 – 21 dicembre 1856	Milano
29 dicembre 1856 – 6 gennaio 1857	Firenze
14 gennaio – 5 febbraio 1857	Napoli

<b>Spettacoli Rappresentati</b>
Maria Stuarda
Mirra
La locandiera
Pia de' Tolomei
I gelosi fortunati
Rosmunda
Medea
Francesca da Rimini
Fedra
Maria la schiava
Ottavia

### Anno comico 1857 – 1858

<b>Inizio e fine dell'anno comico</b>	<b>Numero totale di rappresentazioni</b>
14 febbraio 1857 – 24 febbraio 1858	162

<b>Date della prima e dell'ultima rappresentazione</b>	<b>Città delle rappresentazioni</b>
14 – 22 febbraio 1857	Roma
28 febbraio – 3 marzo 1857	Trieste
7 – 24 marzo 1857	Vienna
2 aprile – 6 giugno 1857	Parigi
8 giugno – 8 agosto 1857	Londra
10 – 12 agosto 1857	Liverpool
13 agosto 1857	Birmingham
14 agosto 1857	Liverpool
17 – 21 agosto 1857	Manchester
24 – 29 agosto 1857	Dublino
31 agosto 1857	Scheffield
2 settembre 1857	Calais
8 settembre 1857	Avignone
16 settembre – 16 ottobre 1857	Madrid
21 ottobre – 2 novembre 1857	Valenza
5 novembre – 4 dicembre 1857	Barcellona
14 gennaio 1858	Parigi
22 – 23 gennaio 1858	Bruxelles
25 – 26 gennaio 1858	Aix la Chapelle
28 gennaio 1858	Hannover



30 gennaio – 8 febbraio 1858	Amburgo
10 febbraio 1858	Hannover
13 – 15 febbraio 1858	Dresda
18 – 24 febbraio 1858	Vienna

<b>Spettacoli rappresentati</b>
Pia de' Tolomei
Maria Stuarda
Medea
Francesca da Rimini
La locandiera
Fedra
Rosmunda
Elisabetta Regina d'Inghilterra
Ottavia
Camma
Le false confidenze
Fazio
Macbetto
La collerica
Ciò che piace alla prima attrice
Giuditta
Adriana Lecouvreur
Mirra
Deborah

### Anno comico 1858 – 1859

Inizio e fine dell'anno comico	Numero totale di rappresentazioni
25 febbraio 1858 – 13 febbraio 1859	169

Date della prima e dell'ultima rappresentazione	Città delle rappresentazioni
25 febbraio – 11 marzo 1858	Vienna
15 – 27 marzo 1858	Varsavia
7 aprile – 7 giugno 1858	Parigi
9 – 13 giugno 1858	Rouen
16 giugno – 23 luglio 1858	Londra
26 – 27 luglio 1858	Glasgow
29 – 30 luglio 1858	Edinburgo
2 – 4 agosto 1858	Liverpool

5 agosto 1858	Birmingham
15 – 25 agosto 1858	Trieste
27 – 30 agosto 1858	Udine
3 – 13 settembre 1858	Venezia
15 – 16 settembre 1858	Padova
18 – 19 settembre 1858	Brescia
21 – 24 settembre 1858	Verona
26 – 27 settembre 1858	Mantova
30 settembre – 14 ottobre 1858	Bologna
16 – 28 ottobre 1858	Parma
30 ottobre – 7 novembre 1858	Reggio
11 – 25 novembre 1858	Genova
28 novembre – 10 dicembre 1858	Firenze
11 dicembre 1858	Livorno
12 – 14 dicembre 1858	Firenze
2 – 8 gennaio 1859	Roma
10 gennaio – 13 febbraio 1859	Napoli

<b>Spettacoli rappresentati</b>
Maria Stuarda
Macbetto
Debora
Adriana Lecouvreur
Mirra
Giuditta
Fedra
Scena del Sonnambulismo
Medea
Camma
I gelosi fortunati
Pia de' Tolomei
Ottavia
Elisabetta Regina d'Inghilterra
La diplomazia d'una madre
La donna di quarant'anni
Oreste
Anna Bolena
Gl'inconsolabili
Didone abbandonata
Brumildhe
I due serventi
Una madre
Rosmunda
Noema

## Anno comico 1859 – 1860

Inizio e fine dell'anno comico	Numero totale di rappresentazioni
19 febbraio 1859 – 20 febbraio 1860	151

Date della prima e dell'ultima rappresentazione	Città delle rappresentazioni
19 febbraio – 13 marzo 1859	Torino
15 aprile – 31 maggio 1859	Parigi
6 giugno 1859	Rouen
12 giugno 1859	Bruxelles
14 giugno 1859	Liegi
15 – 17 giugno 1859	Bruxelles
19 giugno 1859	Liegi
21 – 23 giugno 1859	Amsterdam
24 giugno 1859	Utrecht
27 giugno 1859	Rotterdam
28 – 30 giugno 1859	Amsterdam
2 luglio – 4 luglio 1859	L'Aia
5 – 7 luglio 1859	Amsterdam
8 luglio 1859	Utrecht
9 luglio 1859	Rotterdam
10 – 12 luglio 1859	Gand
14 luglio 1859	Ostenda
15 luglio 1859	Bruges
17 luglio 1859	Mons
18 luglio 1859	Valenciennes
20 luglio 1859	Marly
1 – 5 agosto 1859	Ginevra
7 agosto 1859	Chambery
9 agosto 1859	Grenoble
11 agosto 1859	Valance
24 agosto – 8 settembre 1859	Cadice
11 – 20 settembre 1859	Malaga
24 settembre – 8 ottobre 1859	Siviglia
15 ottobre – 19 novembre 1859	Lisbona
22 – 28 novembre 1859	Porto
1 dicembre 1859	Lisbona
10 – 20 dicembre 1859	Valenza
22 dicembre 1859 – 21 gennaio 1860	Madrid
27 – 30 gennaio 1860	/Coimbra/
3 – 18 febbraio 1860	Porto
20 febbraio 1860	Coimbra

<b>Spettacoli Rappresentati</b>
Medea
Giuditta
Mirra
Maria Stuarda
Camma
Noema
Fedra
Didone abbandonata
Pia de' Tolomei
Ottavia
Scena del sonnambulismo
Poliuto
Cassandra
I gelosi fortunati
Adriana Lecouvreur
Elisabetta Regina d'Inghilterra
Giovanna la pazza
Macbetto
Francesca da Rimini
Camuens
Angelo tiranno di Padova
Bianca Maria Visconti

### **Anno comico 1860 – 1861**

<b>Inizio e fine dell'anno comico</b>	<b>Numero totale di rappresentazioni</b>
23 febbraio 1860 – 12 febbraio 1861	154

<b>Date della prima e dell'ultima rappresentazione</b>	<b>Città delle rappresentazioni</b>
23 febbraio 1860	Porto
25 febbraio 1860	Valenza
27 febbraio 1860	Vigo
28 febbraio 1860	Pontovedra
29 febbraio – 3 marzo 1860	Santiago
4 – 5 marzo 1860	Coruña
17 – 22 marzo 1860	Bruxelles
24 marzo 1860	Luorrin
26 – 30 marzo 1860	Hannover

21 aprile – 29 maggio 1860	Parigi
3 giugno 1860	Donai
5 – 7 giugno 1860	Amsterdam
9 giugno 1860	Leida
11 giugno 1860	Utrecht
12 – 14 giugno 1860	Amsterdam
16 giugno 1860	Rotterdam
18 giugno 1860	Utrecht
19 – 21 giugno 1860	Amsterdam
23 – 25 giugno 1860	L'Aia
26 – 28 giugno 1860	Amsterdam
29 giugno 1860	Utrecht
30 giugno 1860	Rotterdam
2 luglio 1860	L'Aia
3 – 5 luglio 1860	Amsterdam
7 luglio 1860	Harneim
9 luglio 1860	L'Aia
10 – 12 luglio 1860	Amsterdam
13 luglio 1860	/Harneim/
16 luglio 1860	Harneim
17 luglio 1860	Rotterdam
19 luglio 1860	Dordrecht
20 luglio 1860	Anversa
23 – 25 luglio 1860	Colonia
26 luglio 1860	Bonn
29 – 30 luglio 1860	Magonza
31 luglio – 4 agosto 1860	Wiesbaden
6 – 8 agosto 1860	Manhein
9 agosto 1860	Strasburgo
11 agosto 1860	Colmar
12 agosto 1860	Besançon
13 agosto 1860	Dijon
20 – 24 agosto 1860	Torino
26 agosto – 6 settembre 1860	Genova
8 – 11 settembre 1860	Livorno
12 settembre 1860	Pisa
14 – 26 settembre 1860	Firenze
27 settembre 1860	Lucca
29 settembre – 9 ottobre 1860	Bologna
6 – 7 ottobre 1860	Modena
9 – 11 ottobre 1860	Parma
13 – 14 ottobre 1860	Piacenza
16 – 18 ottobre 1860	Cremona
21 – 29 ottobre 1860	Milano
31 ottobre 1860	Casale
1 novembre 1860	Novara
4 – 12 novembre 1860	Milano
14 – 16 novembre 1860	Bergamo

18 novembre 1860	Monza
19 – 21 novembre 1860	Milano
29 novembre 1860	Alessandria
27 – 28 novembre 1860	Torino
13 dicembre 1860 – 12 febbraio 1861	Pietroburgo

<b>Spettacoli Rappresentati</b>
Francesca da Rimini
Medea
Pia de' Tolomei
Maria Stuarda
Fedra
Macbetto
Elisabetta Regina d'Inghilterra
Debora
Giuditta
Adriana Lecouvreur
Mirra
Bianca Maria Visconti
Cassandra
Giovanna la Pazza
I gelosi fortunati
La moglie deve seguire il marito
La madre italiana
Didone abbandonata
Camma
La locandiera
Scena del sonnambulismo

### Anno comico 1861 – 1862

Inizio e fine dell'anno comico	Numero totale di rappresentazioni
14 febbraio 1861 – 4 marzo 1862	178

Date della prima e dell'ultima rappresentazione	Città delle rappresentazioni
14 – 16 febbraio 1861	Pietroburgo
18 febbraio – 1 marzo 1861	Mosca
25 marzo – 8 giugno 1861	Parigi

13 giugno 1861	Amsterdam
14 giugno 1861	Leida
18 – 20 giugno 1861	Amsterdam
21 giugno 1861	Leida
22 giugno 1861	Rotterdam
24 giugno 1861	Utrecht
26 – 27 giugno 1861	Amsterdam
28 giugno 1861	Utrecht
29 giugno 1861	Dordrecht
1 luglio 1861	L'Aia
2 – 4 luglio 1861	Amsterdam
8 luglio 1861	L'Aia
10 luglio 1861	Arnhem
12 – 13 luglio 1861	Lecuarden
15 – 16 luglio 1861	Groningen
18 – 19 luglio 1861	Zevolle
22 luglio 1861	Arnhem
23 luglio 1861	Rotterdam
27 luglio 1861	Ginevra
28 – 31 luglio 1861	Lione
1 agosto 1861	Grenoble
4 – 5 agosto 1861	Strasburgo
6 agosto 1861	Nancy
7 – 8 agosto 1861	Metz
10 agosto 1861	Strasburgo
11 agosto 1861	Colmar
12 agosto 1861	Besançon
13 agosto 1861	Dijon
14 – 16 agosto 1861	Marsiglia
18 agosto 1861	Avignone
19 agosto 1861	Montpellier
20 agosto 1861	Carcassone
21 agosto 1861	Tolosa
22 agosto 1861	Montauban
25 agosto 1861	Caen
26 agosto 1861	Tours
27 agosto 1861	Orleans
29 agosto 1861	Rouen
30 agosto 1861	Dieppe
31 agosto 1861	Le Beny
2 settembre 1861	Nancy
4 settembre 1861	Francoforte
5 settembre 1861	Wiesbaden
7 – 9 ottobre 1861	Carlsruhe
10 ottobre 1861	Wiesbaden
17 – 22 ottobre 1861	Mitau
24 ottobre – 8 novembre 1861	Riga
10 novembre 1861	Dunaburgo

14 novembre 1861 – 20 gennaio 1862	Pietroburgo
2 – 21 febbraio 1861	Mosca
26 febbraio 1861	Dunaburgo
1 – 4 marzo 1861	Königsberg

<b>Spettacoli Rappresentati</b>
Bianca Maria Visconti
Maria Stuarda
Giuditta
Elisabetta Regina d'Inghilterra
Medea
Camma
Pia de' Tolomei
Béatrix
Macbetto
Fedra
Debora
La locandiera
Adriana Lecouvreur
Giovanna la pazza
Caterina Howard
Francesca da Rimini
Angelo tiranno di Padova
Norma

### Anno comico 1862 – 1863

Inizio e fine dell'anno comico	Numero totale di rappresentazioni
6 marzo 1862 – 28 febbraio 1863	198

Date della prima e dell'ultima rappresentazione	Città delle rappresentazioni
6 – 19 marzo 1862	Berlino
21 – 24 marzo 1862	Weimar
27 – 31 marzo 1862	Bruxelles
1 aprile 1862	Gand
2 aprile 1862	Donai
22 maggio – 2 giugno 1862	Versailles
5 giugno 1862	Bayonne
8 – 22 giugno 1862	Bilbao



25 giugno – 6 luglio 1862	Saragozza
8 – 13 luglio 1862	Vitoria
15 – 17 luglio 1862	Burgos
19 luglio – 3 agosto 1862	Santander
6 agosto 1862	Biarritz
7 agosto 1862	Bayonne
15 agosto – 15 settembre 1862	Cesena
17 – 24 settembre 1862	Pesaro
25 – 28 settembre 1862	Rimini
30 settembre – 11 ottobre 1862	Bologna
12 – 14 ottobre 1862	Modena
16 – 31 ottobre 1862	Genova
2 – 4 novembre 1862	Alessandria
9 – 26 novembre 1862	Firenze
30 novembre – 11 dicembre 1862	Milano
13 – 21 dicembre 1862	Torino
27 dicembre 1862 – 23 febbraio 1863	Napoli
28 febbraio 1863	Genova

<b>Spettacoli Rappresentati</b>
Giuditta
Maria Stuarda
Elisabetta Regina d'Inghilterra
Macbetto
Medea
I gelosi fortunati
Fedra
Béatrix
Angelo tiranno di Padova
Giovanna la pazza
Norma
La locandiera
Il lupo di mare
Pia de' Tolomei
Il bugiardo
Rosmunda
Luigi XI
La donna bizzarra
L'amico Francesco <sup>1210</sup>
Bianca Maria Visconti

<sup>1210</sup> Molti titoli annotati sul REP non sono stati conteggiati dai compilatori, ovvero non è stato indicato il numero progressivo delle rappresentazioni: presumibilmente si tratta di farse o commedie che accompagnavano l'opera principale, secondo l'uso italiano. Quasi sempre, infatti, tranne che in rarissimi casi, il doppio spettacolo è segnalato per le piazze italiane.

Senza maschera
Camma
Il cittadino di Gand
La fioraia del mercato
Debora
Oro e orpello
Noema
Mirra
Il vecchio celibe e la ragazzina
Il cavaliere di spirito
Il vicino Bagnolet
Il puzzo del sigaro
La perla dei mariti
Segretario e cuoco
La vedova delle camelie
Le coscienze elastiche
Ciò che piace alla prima donna
Un milione per ventiquattro soldi
La madre veneziana
La tombola
Una notte a Firenze
Luisa Sanfelice
Beatrice (in italiano)

### Anno comico 1863 – 1864

Inizio e fine dell'anno comico	Numero totale di rappresentazioni
1 marzo 1863 – 29 febbraio 1864	205

Date della prima e dell'ultima rappresentazione	Città delle rappresentazioni
1 marzo – 1 aprile 1863	Genova
5 – 26 aprile 1863	Milano
28 aprile 1863	Como
30 aprile 1863	Milano
2 – 3 maggio 1863	Piacenza
4 maggio 1863	Milano
6 maggio 1863	Pavia
7 maggio 1863	Como
8 maggio 1863	Milano
10 maggio 1863	Monza
11 maggio 1863	Pavia

21 – 25 maggio 1863	Monza
30 maggio 1863	Donai
1 giugno 1863	Amiens
15 giugno – 9 luglio 1863	Londra
8 luglio 1863	Brighton
13 luglio 1863	Londra
14 luglio 1863	Birmingham
15 – 18 luglio 1863	Liverpool
20 luglio 1863	Londra
22 luglio 1863	Bristol
23 luglio 1863	Bath
24 – 27 luglio 1863	Londra
29 luglio 1863	Playmouth
1 agosto 1863	Calais
2 agosto 1863	Roubaix
6 – 9 agosto 1863	Maastricht
11 agosto 1863	Aix la Chapelle
13 – 14 agosto 1863	Dusseldorf
16 – 17 agosto 1863	Colonia
18 agosto 1863	Bonn
19 agosto 1863	Coblentz
21 – 22 agosto 1863	Hydelberg
24 – 25 agosto 1863	Wiesbaden
27 agosto 1863	Nancy
31 agosto 1863	Tours
1 settembre 1863	Poitiers
2 settembre 1863	Angouleme
6 – 7 settembre 1863	Burgos
13 – 29 settembre 1863	Cadice
30 settembre 1863	Puerto S. Maria
1 – 4 ottobre 1863	Cadice
8 – 25 ottobre 1863	Malaga
27 ottobre – 8 novembre 1863	Granada
16 novembre – 1 dicembre 1863	Barcellona
3 dicembre 1863	Nimes
11 – 22 dicembre 1863	Milano
29 dicembre 1863 – 9 febbraio 1864	Torino
12 – 16 febbraio 1864	Genova
18 – 19 febbraio 1864	Asti
21 – 29 febbraio 1864	Milano

<b>Spettacoli Rappresentati</b>
Luisa Sanfelice
Le coscienze elastiche

Maria Stuarda
Elisabetta Regina d'Inghilterra
Beatrice (in italiano)
Giuditta
Camma
Angelo tiranno di Padova
Il maestro del signorino
Una notte a Firenze
Pia de' Tolomei
Debora
Senza maschera
Il vecchio e la ragazzina
Medea
Il fornaio e la cucitrice
Bianca Maria Visconti
Rosmunda
Eficari e Nerone
La collerica
Cuore ed arte
Macbetto
La locandiera
La tigre del Bengala
Giuditta
Fedra
Piccarda Donati
Dopo una sborgna
Gulnara
Il puzzo del sigaro
Casino di campagna
Nuovo Don Giovanni
Merope
Ciò che piace alla prima attrice
Il cavaliere di spirito
Béatrix
Adriana Lecouvreur
Norma
Scena del sonnambulismo
Suor Teresa
Giovanna la pazza
La vedova delle camelie
La forza dell'amor materno
Oro e orpello
La donna e lo scettico
In maniche di camicia
La tombola
Fuoco di paglia
Un brillante in tragedia
I drammi francesi

Fasma
I gelosi fortunati
L'amico Bagnolet
Mio marito al circolo
Mirra
Il mio amico del Caffè Righe
La pace di Verbanò

### Anno comico 1864 – 1865

Inizio e fine dell'anno comico	Numero totale di rappresentazioni
2 marzo 1864 – 26 febbraio 1865	171

Date della prima e dell'ultima rappresentazione	Città delle rappresentazioni
2 – 3 marzo 1864	Modena
5 – 11 marzo 1864	Livorno
15 – 22 marzo 1864	Firenze
2 – 16 aprile 1864	Roma
28 aprile – 5 maggio 1864	Bologna
7 – 8 maggio 1864	Modena
11 – 14 maggio 1864	Parma
15 – 16 maggio 1864	Piacenza
18 maggio 1864	Pavia
20 maggio 1864	Vercelli
27 – 29 giugno 1864	Parigi
3 luglio 1864	Mulhouse
4 luglio 1864	Bâle
6 luglio 1864	Macon
16 – 17 luglio 1864	Napoli
20 luglio – 12 agosto 1864	Messina
14 agosto – 9 settembre 1864	Catania
10 settembre – 29 settembre 1864	Palermo
6 ottobre – 15 novembre 1864	Alessandria d'Egitto
17 novembre 1864	Il Cairo
19 novembre 1864	Alessandria d'Egitto
2 dicembre 1864	Smirne
9 dicembre 1864 – 17 gennaio 1865	Costantinopoli
21 – 26 gennaio 1865	Atene
3 – 5 febbraio 1865	Napoli
19 – 26 febbraio 1865	Livorno

<b>Spettacoli Rappresentati</b>
Luisa Sanfelice
La donna e lo scettico
Giuditta
Edgardo e la sua cameriera
Dopo una sborgna
Medea
Ciò che piace alla prima donna
Oro e orpello
I gelosi fortunati
La cuginetta
La tombola
Maria Stuarda
Suor Teresa
Il vecchio e la ragazzina
Elisabetta Regina d'Inghilterra
Maria Stuarda
Cuoco e segretario
Giovanna la Pazza
Pia de' Tolomei
Bianca Maria Visconti
L'amor materno
La madre
Mirra
Senza maschera
Margot
Camma
Fedra
Il pronosticante fanatico
Rossini a Parigi
Le coscienze elastiche
Angelo tiranno di Padova
Ciò che piace alla prima attrice
Il fornaio e la cucitrice
Noema
Molière
La locandiera
La cuginetta
Beatrice
Sullivan
Lettera perduta
Piccole miserie della città
Il vecchio celibe e la serva
L'ingenua di Parigi
La vedova delle camelie
Francesca da Rimini

Merope
I diritti dell'uomo
Il marito eremita
Debora
Adriana Lecouvreur
Macbeth
Scena del sonnambulismo
Addii di Giovanna d'Arco

### Anno comico 1865 –1866 e marzo – luglio 1866<sup>1211</sup>

Inizio e fine dell'anno comico <sup>1212</sup>	Numero totale di rappresentazioni
4 marzo 1865 – 17 luglio 1866	212

Date della prima e dell'ultima rappresentazione	Città delle rappresentazioni
4 – 23 marzo 1865	Firenze
25 marzo – 5 aprile 1865	Milano
7 – 12 aprile 1865 <sup>1213</sup>	Torino
20 maggio – 27 giugno 1865	Parigi
28 – 31 luglio 1865	Pisa
6 agosto 1865	Empoli
7 agosto 1865	Prato
9 agosto 1865	Pistoia
31 agosto 1865	Pistoia
2 – 3 settembre 1865	Bologna
5 settembre 1865	Verona
6 – 8 settembre 1865	Mantova
9 – 10 settembre 1865	Verona

<sup>1211</sup> A partire dai dati relativi all'anno comico 1865-1866, nella compilazione del REP emergono alcune differenze rispetto alle informazioni precedentemente appuntate. Innanzitutto non viene segnalato il solito confine temporale, l'inizio della Quaresima, che – secondo le consuetudini del tempo – segnava il passaggio da una stagione all'altra; inoltre, i dati vengono raccolti entro una più cospicua arcata temporale (fino all'estate). Da questo momento, il registro è compilato in modo diverso e la scansione – che seguiamo anche noi – procede per aree geografiche.

<sup>1212</sup> Per comodità si continua ad indicare la cronologia come «Inizio e fine dell'anno comico» anche nei casi in cui la scansione temporale non corrisponde più precisamente al singolo anno comico, ma fa riferimento a quella utilizzata dal compilatore del registro.

<sup>1213</sup> Il REP informa dell'assenza della Ristori dalla compagnia per buona parte della stagione, nel periodo dei giri in Italia (dal 14 aprile 1865 alla fine di agosto). Nel frattempo, infatti, la primattrice è a Parigi dove al Théâtre de Vaudeville è in scena *Béatrix* con una *troupe* francese. La primattrice dunque lavora nella capitale francese mentre la Compagnia Drammatica Italiana continua le rappresentazioni autonomamente. La Ristori si riunisce saltuariamente all'*ensemble* in luglio e agosto per alcune date nella penisola, per tornare poi stabilmente a settembre in vista della partenza per un viaggio artistico verso l'Est e il Nord Europa (Polonia, Germania, Olanda, tra settembre e dicembre 1865).

12 settembre 1865	Mantova
13 settembre 1865	Verona
14 – 16 settembre 1865	Rovereto
17 – 19 settembre 1865	Verona
20 settembre 1865	Rovereto
21 – 24 settembre 1865	Trento
26 settembre 1865	Padova
28 settembre – 4 ottobre 1865	Trieste
6 – 7 ottobre 1865	Gratz
11 ottobre – 2 novembre 1865	Varsavia
5 – 11 novembre 1865	Praga
12 novembre 1865	Magdeburgo
13 – 19 novembre 1865	Hannover
21 – 23 novembre 1865	Amsterdam
24 novembre 1865	Arnheim
25 novembre 1865	Harleim
27 novembre 1865	L'Aia
28 novembre 1865	Amsterdam
30 novembre – 2 dicembre 1865	Arnheim
4 dicembre 1865	L'Aia
5 – 7 dicembre 1865	Amsterdam
8 dicembre 1865	Rotterdam
9 dicembre 1865	Utrecht
11 dicembre 1865	Leida
12 dicembre 1865	Amsterdam
13 dicembre 1865	Deventer
14 dicembre 1865	Rotterdam
15 dicembre 1865	Dordrecht
16 dicembre 1865	Utrecht
26 dicembre 1865 – 13 febbraio 1866	Roma
17 febbraio – 6 marzo 1866	Napoli
12 – 28 marzo 1866	Milano
1 – 9 aprile 1866	Genova
11 – 17 aprile 1866	Nizza
18 aprile 1866	Cannes
20 aprile 1866	Montpellier
21 aprile 1866	Tolosa
23 – 25 aprile 1866	Bordeaux
16 maggio 1866	Bruxelles
17 maggio 1866	Malines
18 – 19 maggio 1866	Bruxelles
6 giugno 1866	Versailles
7 giugno 1866	Amiens
8 giugno 1866	Beauvais
20 – 22 giugno 1866	Parigi
26 giugno 1866	Versailles



2 luglio 1866	Torino
17 luglio 1866	Genova

<b>Spettacoli rappresentati</b> <sup>1214</sup>
Camma
Il vecchio celibe
Giuditta
Luisa Sanfelice
La locandiera
Nuovo Don Giovanni
Medea
Cuoco e segretario
Suor Teresa
Maria Stuarda
Mirra
Edgardo e la sua cameriera
Le storie intime
Una proscrizione sotto Caterina de' Medici
Il regno di Bradamante
La donna e lo scettico
Fedra
Un sì di petto
Béatrix
Cuoco e segretario
Il maestro del signorino
Il fornaio e la cucitrice
Madre e figlia
Pia de' Tolomei
Elisabetta Regina d'Inghilterra
Debora
Angelo tiranno di Padova
Adriana Lecouvreur
Macbeth
Il tenente francese
Piccole miserie della vita
Senza maschera
La polvere negli occhi
Il supplizio d'un cuore
Il marito eremita
I pazzi per progetto
Tazza di the
Beatrice

---

<sup>1214</sup> Separatamente il REP riporta l'elenco degli spettacoli a cui non partecipa la Ristori e che non viene qui considerato. In generale, da questo momento risulta difficoltosa la lettura di tutti i titoli annessi al principale. Omettiamo quelli illeggibili, trattandosi comunque di opere di poco conto messe in scena sporadicamente.

Bianca Maria Visconti
Paolo e Giovanna
Anna Maria de la Trémoille
Bagno freddo
Margot
Oro e orpello
Due gocce d'acqua
Eficari e Nerone
La tombola
Virginia Caramboni
Anna Maria Orsini
Marianna
Episodio del 1860
I primi sogni d'amore
Rita Bernari
Addii di Giovanna d'Arco

### America 1866<sup>1215</sup>: settembre 1866 – luglio 1867

Inizio e fine dell'anno comico	Numero totale di rappresentazioni
20 settembre 1866 – 17 maggio 1867	170

Date della prima e dell'ultima rappresentazione	Città delle rappresentazioni
20 – 26 settembre 1866	New York
27 settembre 1866	Brooklyn
28 settembre – 1 ottobre 1866	New York
2 ottobre 1866	Brooklyn
3 – 8 ottobre 1866	New York
9 ottobre 1866	Brooklyn
10 – 24 ottobre 1866	New York
25 ottobre 1866	Brooklyn
26 – 27 ottobre 1866	New York
29 ottobre – 6 novembre 1866	Boston
7 novembre 1866	Providenza
8 – 10 novembre 1866	Boston
12 – 14 novembre 1866	New York
15 novembre 1866	Brooklyn
16 – 21 novembre 1866	New York

<sup>1215</sup> D'ora in avanti la compilazione del REP è più disordinata e meno attenta e vi sono numerose date aggiunte tra un viaggio e l'altro come informazioni sparse, spesso recite straordinarie della Ristori (che non riportiamo poiché non modificano né arricchiscono i dati a disposizione).

22 novembre 1866	Brooklyn
23 – 24 novembre 1866	New York
26 novembre – 1 dicembre 1866	Baltimora
3 – 8 dicembre 1866	Washington
10 – 22 dicembre 1866	Filadelfia
26 dicembre 1866 – 2 gennaio 1867	New York
3 gennaio 1867	Brooklyn
4 – 9 gennaio 1867	New York
11 – 12 gennaio 1867	Detroit
14 – 19 gennaio 1867	Cincinnati
22 – 26 gennaio 1867	Chicago
28 gennaio – 2 febbraio 1867	S. Louis
5 – 8 febbraio 1867	Memphis
14 febbraio – 11 marzo 1867	New Orleans
13 – 16 marzo 1867	Mobile
19 – 23 marzo 1867	Louisville
25 marzo 1867	Indianapolis
26 – 30 marzo 1867	Chicago
1 – 2 aprile 1867	Milwaukee
4 – 6 aprile 1867	Chicago
8 – 10 aprile 1867	Pittsburgh
11 aprile 1867	Cleveland
12 aprile 1867	Lorain
13 – 14 aprile 1867	Buffalo
16 aprile 1867	Rocester
17 aprile 1867	Siracusa
18 aprile 1867	Utica
19 aprile 1867	Troy
20 aprile 1867	Albani
22 – 24 aprile 1867	Montreal
26 – 27 aprile 1867	Boston
29 aprile 1867	Providenza
30 aprile 1867	Springfield
1 maggio 1867	New Haven
2 – 6 maggio 1867	New York
7 maggio 1867	Brooklyn
8 – 15 maggio 1867	New York
16 maggio 1867	Brooklyn
17 maggio 1867	New York

<b>Spettacoli rappresentati</b> <sup>1216</sup>
Medea
Maria Stuarda
Elisabetta Regina d'Inghilterra
Giuditta
Fedra
Macbeth
Adriana Lecouvreur
Pia de' Tolomei
Scena del sonnambulismo
Debora
Camma
Mirra
Angelo tiranno di Padova

### America 1867 e Italia: settembre 1867 – febbraio 1869

Inizio e fine dell'anno comico	Numero totale di rappresentazioni
19 settembre 1867 – 1 febbraio 1869	301

Date della prima e dell'ultima rappresentazione	Città delle rappresentazioni
19 – 23 settembre 1867	New York
24 settembre 1867	Brooklyn
25 – 30 settembre 1867	New York
1 ottobre 1867	Brooklyn
2 – 7 ottobre 1867	New York
8 ottobre 1867	Brooklyn
9 – 14 ottobre 1867	New York
15 ottobre 1867	Brooklyn
16 – 19 ottobre 1867	New York
21 – 26 ottobre 1867	Filadelfia
28 ottobre 1867	Harrisburg
29 – 31 ottobre 1867	Baltimora
1 – 2 novembre 1867	Washington
4 – 6 novembre 1867	Richmond
8 novembre 1867	Filadelfia

<sup>1216</sup> Anche se non in modo completo e continuativo, talvolta viene segnalato se si tratta di serali o *matinée*; queste ultime sono state, infatti, numerosissime nelle *tournée* americane secondo i costumi del luogo ed in seguito al grande successo delle rappresentazioni, che ha causato un incremento del numero di spettacoli rispetto al programma iniziale.

11 – 16 novembre 1867	Boston
18 – 20 novembre 1867	New York
6 – 7 dicembre 1867	Buffalo
9 – 10 dicembre 1867	Cleveland
11 – 13 dicembre 1867	Pittsburg
14 – 16 dicembre 1867	Columbus
17 – 21 dicembre 1867	Cincinnati
25 dicembre 1867	Rocchetta
26 dicembre 1867	Utica
27 dicembre 1867	Albany
30 dicembre 1867 – 18 gennaio 1868	New York
21 gennaio 1868	Brooklyn
1 – 9 febbraio 1868	L'Avana
10 – 11 febbraio 1868	Matanzas
12 – 23 febbraio 1868	L'Avana
24 febbraio 1868	Guanbacoa
25 febbraio – 3 marzo 1868	L'Avana
4 marzo 1868	Guanbacoa
5 – 16 marzo 1868	L'Avana
17 – 19 marzo 1868	Marianao
21 – 31 marzo 1868	Cardenal
2 aprile 1868	Guanbacoa
12 – 16 aprile 1868	Matanzas
17 aprile 1868	L'Avana
18 – 19 aprile 1868	Matanzas
20 – 24 aprile 1868	L'Avana
2 – 9 maggio 1868	New York
11 – 17 maggio 1868	Boston
18 maggio 1868	Lowell
19 maggio 1868	Providence
20 – 21 maggio 1868	Hartford
22 maggio 1868	New Haven
23 maggio 1868	Brooklyn
25 maggio – 7 giugno 1868	New York
8 – 13 giugno 1868	Philadelphia
15 – 17 giugno 1868	Washington
18 – 20 giugno 1868	Baltimora
22 – 26 giugno 1868	New York
1 – 2 settembre 1868	Pisa
4 – 8 settembre 1868	Siena
10 – 14 settembre 1868	Ferrara
16 – 17 settembre 1868	Forlì
19 – 20 settembre 1868	Osimo
21 – 25 settembre 1868	Iesi
27 settembre – 1 ottobre 1868	Foggia
3 – 13 ottobre 1868	Bari
15 – 25 ottobre 1868	Chieti

26 – 27 ottobre 1868	Fermo
29 ottobre 1868	Imola
30 ottobre 1868	Ravenna
1 – 15 novembre 1868	Bologna
17 – 30 novembre 1868	Firenze
2 dicembre 1868	Pagliano
4 – 14 dicembre 1868	Genova
16 – 23 dicembre 1868	Milano
26 dicembre 1868 – 13 gennaio 1869	Trieste
15 gennaio – 11 febbraio 1869	Venezia

<b>Spettacoli Rappresentati</b>
Medea
Francesca da Rimini
Maria Stuarda
Elisabetta Regina d'Inghilterra
Mirra
Maria Antonietta
Scena del sonnambulismo
Norma
Pia de' tolomei
Cioco e segretario
Suor Teresa
Giuditta
Angelo tiranno di Padova
I pazzi per progetto
Macbeth
La collerica
Fedra
Rossini a Parigi
Camma
Adriana Lecouvreur
I gelosi fortunati
Il fornaio e la cucitrice
Ella è pazza
Margot
Michele e Cristina
Il pronosticante fanatico
Rita Bernardi
Luisa Sanfelice
Il supplizio d'un cuore
Ruy – Blas
Elisabetta Woodville
I diritti dell'uomo
Madre e figlia o le storie intime
Marianna

Un chiodo nella serratura
I due sordi
Cassandra

### Anno comico 1869 – 1870. America del Sud e Italia

Inizio e fine dell'anno comico	Numero totale di rappresentazioni
11 febbraio 1869 – 1 marzo 1870	197

Date della prima e dell'ultima rappresentazione	Città delle rappresentazioni
11 febbraio 1869	Venezia
13 – 14 febbraio 1869	Padova
16 febbraio 1869	Verona
17 febbraio 1869	Mantova
18 febbraio 1869	Verona
20 febbraio 1869	Mantova
21 febbraio 1869	Verona
23 febbraio 1869	Vicenza
24 – 25 febbraio 1869	Brescia
27 febbraio 1869	Pavia
28 febbraio 1869	Novi
1 marzo 1869	Alessandria
2 – 8 marzo 1869	Torino
9 marzo 1869	Casale
10 – 11 marzo 1869	Torino
13 marzo 1869	Parma
15 marzo 1869	Modena
31 marzo – 5 aprile 1869	Roma
7 aprile 1869	Arezzo
12 aprile 1869	Pisa
13 aprile 1869	Livorno
15 aprile 1869	Piacenza
16 aprile 1869	Torino
22 aprile 1869	Amsterdam
23 aprile 1869	Utrecht
24 aprile 1869	Livoll
26 aprile 1869	Amsterdam
27 aprile 1869	Leida
28 aprile 1869	L'Aia
30 aprile 1869	Rotterdam
1 – 3 maggio 1869	Amsterdam
4 maggio 1869	Utrecht

5 maggio 1869	Amsterdam
6 maggio 1869	L'Aia
28 giugno – 21 agosto 1869	Rio de Janeiro
1 settembre – 25 ottobre 1869	Buenos Aires
27 ottobre – 15 novembre 1869	Montevideo
20 – 22 novembre 1869	Rio de Janeiro
25 dicembre 1869 – 1 marzo 1870	Firenze

<b>Spettacoli Rappresentati</b>
Elisabetta Woodville
Ciò che piace alla prima donna
Maria Antonietta
Giuditta
Medea
I due sordi
Miss Mutton
I diritti dell'uomo
Maria Stuarda
Norma di D'Ormeville
Il permaloso
Cassandra
Il fornaio e la cucitrice
Margot
Pia de' Tolomei
Elisabetta Regina d'Inghilterra
Suor Teresa
Epicari e Nerone
Mirra
La locandiera
Angelo tiranno di Padova
Ottavia
Norma
Debora
Camma
La collerica
Fedra
Macbeth
I pazzi per progetto
Marianna
La donna bizzarra
Cuoco e segretario
Clermont
Milton
La donna e lo scettco
Lucrezia Borgia
Lady Tartuffo



Una famiglia ai nostri giorni
Il poltrone
Il bacio
Un fiore
Anna Maria Orsini
Lavinia
La civiltà e la donna
Rossini a Parigi
Didone abbandonata
Cuore ed arte <sup>1217</sup>

---

<sup>1217</sup> La parte successiva del REP, che dal 1870 arriva al 1885, oltre ad essere assai disordinata e spesso di difficile lettura, sembra anche lacunosa. Alla fine del documento, c'è poi una sezione conclusiva intitolata «Rappresentazioni in inglese», che va dal 1882 al 1885, con un totale di 335 rappresentazioni.

## B. Costanti e presenze nel repertorio di Adelaide Ristori tra il 1855 e il 1870<sup>1218</sup>

	1855-1856	1856-1857	1857-1858	1858-1859	1859-1860	1860-1861	1861-1862	1862-1863	1863-1864	1864-1865	1865-luglio 1866	America 1866 (settembre 1866 – luglio 1867)	America 1867 e Italia (settembre 1867 – febbraio 1869)	1869-1870
<b>Adriana Lecouvreur</b>			*	*	*	*	*		*	*	*	*	*	
<b>Angelo tiranno di Padova</b>					*		*	*	*	*	*	*	*	*
<b>Béatrix ou La Madone de l'Art</b>							*	*	*	*	*			
<b>Bianca Maria Visconti</b>					*	*	*	*	*	*	*			
<b>Camilla</b>			*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
<b>Debora</b>			*	*		*	*	*	*	*	*	*		*
<b>Elisabetta Regina d'Inghilterra</b>	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*

<sup>1218</sup> Sull'asse orizzontale si trova la scansione temporale-geografica del REP, mentre su quello verticale sono stati riportati – in ordine alfabetico – gli spettacoli per i quali si contano più di venticinque rappresentazioni, stando ai dati del REP (integrati nel caso dei due spettacoli analizzati nella Parte seconda di questo lavoro). Si possono così osservare le presenze nel repertorio di ogni anno comico (indicate con l'asterisco) per il periodo 1855-1870.

<b>Fedra</b>	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
<b>Francesca da Rimini</b>	*	*	*			*	*			*			*	
<b>Giovanna la pazza</b>					*	*	*	*	*	*				
<b>Giuditta</b>			*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
<b>La donna e lo scettico</b>									*	*	*			*
<b>La locandiera</b>	*	*	*			*	*	*	*	*	*			*
<b>Luisa Sanfelice</b>							*	*	*	*	*		*	
<b>Macbeth</b>			*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
<b>Maria Antonietta</b>													*	*
<b>Maria Stuarda</b>	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
<b>Medea</b>		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
<b>Mirra</b>	*	*	*	*	*	*		*	*		*	*	*	*
<b>Norma</b>							*	*	*				*	*
<b>Pia de' Tolomei</b>	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
<b>Rosmunda</b>	*	*	*	*				*	*					
<b>Suor Teresa</b>									*	*	*		*	*

## C. *Adriana Lecouvreur*. Dramma in cinque atti dei Signori Scribe e Legouvé (nella traduzione di G.V.)<sup>1219</sup>

### 1. Personaggi, spazio e tempo: indicazioni iniziali

- Personaggi:

- Adriana Lecouvreur, attrice della Commedia Francese
- Maurizio Conte di Sassonia
- Il Principe di Bouillon
- La Principessa: sua moglie
- L'Abate di Chazeuil
- Atenaide, Duchessa d'Aumont
- Michonet, Direttore del palcoscenico della Commedia Francese
- La Marchesa
- La Baronessa
- Jouvenot: attrice
- D'Angeville: attrice
- Quinot: attore
- Poisson: attore
- Un domestico
- Una cameriera
- Un avvisatore
- Un cameriere
- Signori e Dame di Corte
- Attori ed attrici della Commedia Francese

- Luogo e tempo: Parigi, 1730.

### 2. *Plot* e struttura della *pièce*: schemi riassuntivi<sup>1220</sup>

Atto	Numero di scene	Personaggi coinvolti	Luogo dell'azione scenica
I	6	6 personaggi	Stanza privata della Principessa di Bouillon.
II	16	9 personaggi + 2 gruppi di	Foyer della Commedia Francese.

<sup>1219</sup> Eugène Scribe, Ernest Legouvé, *Adriana Lecouvreur. Dramma in cinque atti*, traduzione di G.V., Firenze, Libreria teatrale di Angiolo Romei, Tip. G. Lottini, 1852. La tabella riassuntiva della struttura della *pièce* si basa sulla traduzione italiana di G.V. del 1852 a cui si riferisce il primo copione da noi considerato (AL cms 1852) e che abbiamo dunque utilizzato come punto di partenza per la nostra analisi.

<sup>1220</sup> La prima tabella rappresenta una sintesi della struttura drammaturgica dell'intero testo, senza comprendere gli elementi strettamente narrativi (che verranno inseriti negli schemi relativi ai singoli atti). Queste sintesi, seppur nella loro didascalicità, vogliono essere un eventuale strumento di supporto alla lettura dell'analisi dei copioni e dell'interpretazione, laddove si danno per scontati gli elementi qui raccolti, soprattutto quelli inerenti l'intricato *plot* dell'opera.

		comparse	
<b>III</b>	10	8 personaggi + alcune comparse	Nella casa della Grange Battelier: in un salone, in una stanzetta adiacente.
<b>IV</b>	12	9 personaggi + alcune comparse	Salone dei ricevimenti della casa del Principe e della Principessa di Bouillon. La sera dopo.
<b>V</b>	5	3 personaggi	Una stanza a casa di Adriana.

## 2.1. *Adriana Lecouvreur*, atto primo

Scena	Personaggi	Luogo e tempo della scena <sup>1221</sup>	Sinossi
<b>1</b>	La Principessa, Chazeuil.	Stanza privata della Principessa. Mattina.	La Principessa chiede all'Abate di raccontarle le novità del giorno. L'Abate annuncia che quella sera stessa la Lecouvreur e la Duclos dovranno recitare insieme e rivela che è da tutti risaputo che la Duclos, favorita dalla Principessa, è l'amante di suo marito. La Principessa conosce già i particolari della relazione e li sfrutta per il suo interesse. Chazeuil dichiara poi il suo amore alla Principessa, la quale ne è già a conoscenza e lo rifiuta.
<b>2</b>	La Principessa, Chazeuil, Atenaide, il Principe, un servo.		Atenaide giunge insieme al Principe per chiedere un favore alla Principessa. Nel frattempo un servo consegna una cassetina in cui è contenuta una potente polvere velenosa, che il Principe deve analizzare. Quest'ultimo, per giustificare l'immotivata assenza del giorno prima, fa anche un dono alla moglie: un prezioso braccialetto. Atenaide esprime il suo desiderio di incontrare la Lecouvreur e dice di sapere che la Principessa l'ha invitata la sera seguente nel suo salotto. Adriana ha accettato con una lettera che la Principessa mostra all'amica. Atenaide si congeda autoinvitandosi per la sera successiva, ma poco prima di andarsene annuncia la novità del giorno: il ritorno a Parigi di Maurizio di Sassonia, un ritorno tenuto nascosto a causa dei problemi finanziari del coraggioso combattente.

<sup>1221</sup> Se non vi sono mutamenti nel passaggio da una scena all'altra, l'indicazione non viene ripetuta; ci pare che questo consenta di poter osservare meglio, anche a livello visivo, i cambiamenti spazio-temporali che si succedono nel corso della *pièce*.

3	La Principessa, Chazeuil, Atenaide, il Principe, un servo, Maurizio.		Giunge inaspettatamente Maurizio di Sassonia che narra le sue disavventure politiche e le straordinarie avventure militari, e afferma di essere tornato a Parigi per raccogliere un reggimento. Il Principe lo invita la sera dopo ad ascoltare la Lecouvreur, che Maurizio dichiara di non conoscere molto. Segue una discussione su come vada recitata la tragedia. Atenaide si congeda a causa di un impegno; il Principe trattiene Chazeuil e lo invita nelle sue stanze per una dissertazione scientifica. Rimangono soli Maurizio e la Principessa, antichi amanti; la donna si fa donare il misterioso mazzetto di fiori che il Conte porta con sé e si offre di aiutarlo a risolvere i suoi problemi economici. Maurizio accetta; prova poi a confessare alla Principessa il suo amore per un'altra donna. Ma la confessione viene interrotta dall'arrivo improvviso di Chazeuil. Maurizio se ne va.
4	La Principessa, Chazeuil.		Chazeuil è sfinito dalle dissertazioni del Principe. La Principessa, osservando il mazzetto di fiori, ha il sospetto che si tratti del regalo ricevuto da un'altra donna, ora amata da Maurizio. La dama, fingendo si tratti di un piacere da fare ad un'amica, chiede a Chazeuil di scoprire chi sia la donna di cui Maurizio è innamorato. In cambio promette di rivelargli un altro segreto.
5	Chazeuil, il Principe.		Chazeuil chiede al Principe se è a conoscenza delle avventure sentimentali del Conte di Sassonia. Il Principe afferma che sarà in grado di scoprire quella sera stessa il nome della donna amata. I due scommettono del denaro.
6	Chazeuil, il Principe, un servo.		Il Principe fa chiamare i cavalli per andare a teatro ed invita Chazeuil ad accompagnarlo. Sostiene infatti che la Duclos conosca il nome misterioso: l'ha sentita parlare con altre attrici di Maurizio e di una gran dama innamorata di lui. Chazeuil segue il Principe a teatro.

## 2.2. Adriana Lecouvreur, atto secondo

Scena	Personaggi	Luogo e tempo della scena	Sinossi
1	Jouvenot, D'Angeville, Michonet, Quinault, Poisson, attori e attrici.	Foyer del teatro. La sera.	Gli attori attendono l'inizio dello spettacolo, ultimando il trucco e chiacchierando. Michonet, trovarobe e direttore di palcoscenico, è affaccendato in attesa dell'inizio della rappresentazione. Conferma che Adriana indosserà i suoi diamanti.
2	Jouvenot, D'Angeville, Michonet, Quinault,		Il Principe e Chazeuil giungono nel <i>foyer</i> e si intrattengono con gli attori.

	Poisson, attori e attrici, Chazeuil, il Principe.		
3	Jouvenot, D'Angeville, Michonet, Quinault, Poisson, attori e attrici, Chazeuil, il Principe, Adriana.		Entra Adriana, con indosso i suoi diamanti. Sta ripassando la parte.
4	Jouvenot, D'Angeville, Michonet, Quinault, Poisson, attori e attrici, Chazeuil, il Principe, Adriana, un avvisatore.		Si annuncia che lo spettacolo sta per iniziare. Gli attori sono pronti; manca solo la Duclos, che è appena stata vista in camerino a scrivere una lettera ad un ignoto destinatario. Il Principe, incitato dalla Jouvenot, va in cerca della cameriera della Duclos e dà appuntamento a Chazeuil, in quello stesso luogo, dopo il terzo atto.
5	Jouvenot, D'Angeville, Michonet, Quinault, Poisson, attori e attrici, Chazeuil, Adriana, un avvisatore.		Viene dato il "chi è di scena". Gli attori si dirigono verso il palcoscenico. Adriana continua a ripassare la parte. Michonet vorrebbe confessarle il suo amore, ma non ne ha il coraggio. Le racconta così di aver ricevuto una piccola eredità e di aver deciso di sposarsi. Adriana manifesta il medesimo desiderio e gli confessa di essersi innamorata di un giovane incontrato per caso; questi gli aveva raccontato di essere uno degli uomini del Conte di Sassonia e, di lì a poco, era partito per un'impresa militare. Per tre mesi non lo aveva visto sino a quella mattina, quando lui era andato a salutarla con la promessa di andare a teatro quella sera stessa. Michonet, amareggiato e deluso, prova a persuaderla a non pensare all'amore ma soltanto all'arte.
6	Adriana, Maurizio.		Lo spettacolo è iniziato e Adriana attende di entrare in scena. Arriva Maurizio che la sta cercando. I due amanti parlano del loro amore servendosi di metafore letterarie e teatrali, poiché Adriana si è ripromessa di educare il suo amante alla letteratura e alla scrittura. Si salutano, dandosi appuntamento dopo lo spettacolo.
7	Adriana, Maurizio, Michonet.		Michonet chiama Adriana: è il momento dell'entrata in scena del suo personaggio, Rossane, eroina del <i>Bajazet</i> .
8	Jouvenot, il Principe.		Il Principe, agitato, ringrazia la Jouvenot per averlo spinto a controllare che cosa la Duclos stesse scrivendo. La Jouvenot entra in scena.
9	Il Principe, Chazeuil.		Il Principe corre incontro a Chazeuil che sta entrando e gli consegna la lettera che ha avuto dalla cameriera della Duclos: pare essere lei l'amante di Maurizio. Nel biglietto gli dà appuntamento per quella sera stessa alla casa della Grange Battelier, che il Principe

			mantiene per la sua amante.
<b>10</b>	Il Principe, Chazeuil, un avvisatore.		Il Principe fa recapitare il biglietto a Maurizio e si ripropone di vendicarsi dell'offesa subito. Su consiglio dell'Abate, decide di organizzare una cena per tutti gli attori della compagnia proprio alla casa della Grange Battelier. Si sentono degli applausi.
<b>11</b>	Il Principe, Chazeuil, Michonet.		Michonet annuncia il successo della Lecouvreure sulla sua rivale, la Duclos. Anche il Principe e l'Abate se ne compiacciono ed escono. Michonet, intanto, cerca una lettera di scena, che non trova.
<b>12</b>	Michonet, Maurizio.		Maurizio, sorpreso dalla lettera scritta dalla Duclos per volere della Principessa e preoccupato delle trame ordite da quest'ultima, si precipita alla ricerca di Adriana per raccontarle tutto, ma l'attrice sta recitando. Michonet intanto trova la pergamena di scena. Mentre si allontana per ascoltare Adriana, Maurizio si appropria della pergamena per scriverci sopra un messaggio per l'amata.
<b>13</b>	Michonet, Maurizio, Jouvenot.		La Jouvenot cerca la lettera che deve consegnare a Rossane. Maurizio gliela porge, dopo aver scritto le sue scuse per l'imminente partenza e la necessità di rinviare alla sera dopo il loro incontro. Si allontana, diretto alla Grange Battelier. Michonet intanto osserva cosa stia accadendo in scena: Fatima (la Jouvenot) consegna la lettera a Rossane (Adriana). Quest'ultima, improvvisamente, trasalisce.
<b>14</b>	Michonet, D'Angeville, Poisson, Quinault, Jouvenot, il Principe, Chazeuil, attori e attrici, signore e signori.		Nel <i>foyer</i> si scambiano opinioni sulla recitazione di Adriana: il Principe e Chazeuil la lodano, mentre gli altri attori mortificano la sua arte.
<b>15</b>	Michonet, D'Angeville, Poisson, Quinault, Jouvenot, il Principe, Chazeuil, attori e attrici, signore e signori, Adriana.		Adriana giunge agitata a causa del messaggio ricevuto da Maurizio. Il Principe e l'Abate invitano anche lei alla cena a casa della Duclos. Adriana, indecisa, dice di abitare proprio lì di fronte. Il Principe allora le consegna la chiave di una porta che è una sorta di seconda entrata, che dà sul giardino, più comoda per lei. Anche Michonet accetta l'invito a cena. Adriana pensa ad una vendetta.
<b>16</b>	Michonet, D'Angeville, Poisson, Quinault, Jouvenot, il Principe, Chazeuil, attori e attrici,		Si annuncia il "chi è di scena" per l'ultimo atto. Prima di tornare sul palcoscenico, gli attori si danno appuntamento alla cena organizzata dal Principe alla Grange Battelier. L'Abate promette agli ospiti una sorpresa. Michonet invita tutti ad entrare in scena: il sipario si sta rialzando.



	Signore e signori, Adriana, Un avvisatore.		
--	--	--	--

### 2.3. *Adriana Lecouvreur*, atto terzo

Scena	Personaggi	Luogo e tempo della scena	Sinossi
1	La Principessa.	Sala elegante alla casa della Grange Battelier. Sera stessa intorno alle undici.	La Principessa sta aspettando Maurizio.
2	La Principessa, Maurizio.		Maurizio arriva all'appuntamento. La Principessa racconta di essersi mossa, mediante conoscenze altolocate, per aiutarlo: avrà due reggimenti. La dama si offre anche di pagare i suoi debiti, ma l'uomo non accetta dichiarando di voler ripartire il giorno seguente. La Principessa tenta di tenerlo avvinto a sé, ma Maurizio le confessa di amare un'altra donna di cui non rivela il nome. Il Conte afferma anche di non essersi mai sentito impegnato con la Principessa, se non per un legame di amicizia. Il dialogo fra i due si interrompe poiché sopraggiunge il rumore di una carrozza nella corte della casa. È il Principe, insieme ad altre persone. La Principessa si nasconde in una piccola stanza. Maurizio non fa in tempo a seguirla.
3	Maurizio, il Principe, Chazeuil.		Il Principe e Chazeuil scoprono Maurizio e sostengono di aver intravisto la donna. Il Conte, pensando che abbiano riconosciuto la Principessa, si presta alla necessità di un duello, ma il Principe rifiuta cedendo la presunta donna contesa, ovvero la Duclos. Chazeuil si allontana. Il Principe dichiara di poter perdonare il Conte a patto che resti a cena. L'Abate è infatti andato a prendere una donna che aveva espresso il desiderio di conoscerlo.
4	Maurizio, il Principe, Chazeuil, Adriana.		Chazeuil accompagna Adriana tremante. Il Principe presenta Adriana a Maurizio. L'attrice scopre che l'amato ha mentito circa la sua identità e che è proprio lui il Conte di Sassonia. Adriana aveva chiesto di essere presentata per intercedere a favore dell'uomo di cui si credeva innamorata. L'Abate controlla i preparativi per la cena, mentre il Principe ordina di chiudere tutte le porte: non vuole che la donna, che egli crede essere la Duclos, possa scappare. Adriana e Maurizio rimangono soli. Al di là della porta la Principessa può sentire. Maurizio e Adriana, felice per avere scoperto la vera identità dell'amato, rinnovano il

			loro reciproco amore, finché non vengono interrotti dall'arrivo di qualcuno.
<b>5</b>	Maurizio, Adriana, Chazeuil, Michonet.		Michonet prega Chazeuil, che intanto compone dei mazzetti di fiori, di farlo uscire dalla casa per una importante ragione lavorativa. Chazeuil gli risponde che è impossibile: il Principe ha chiuso tutte le porte e custodisce tutte le chiavi. Michonet insiste: deve parlare con la Duclos per lo spettacolo del giorno dopo. L'Abate lo tranquillizza, chiedendo conferma a Maurizio: la Duclos dovrebbe arrivare per un appuntamento con il Conte. Maurizio s'infuria, senza capire esattamente che cosa stia accadendo. Adriana è furibonda. Chazeuil afferma di aver visto, al suo arrivo, la Duclos nascondersi dietro una porta. Adriana vorrebbe andare a cercarla ma Maurizio la trattiene, giurandole di essere in quel luogo per ragioni diverse da quelle amorose e sostenendo che dietro quella porta non c'è la Duclos. Michonet si allontana e si infila dentro la stanza del nascondiglio. Maurizio prega Adriana di aiutarlo a fare in modo che l'Abate non entri in quella stanza e non veda la persona lì nascosta. Nel frattempo lui cercherà di farla scappare. Adriana si fida del giuramento di Maurizio.
<b>6</b>	Adriana, Chazeuil, Michonet.		Michonet ritorna e annuncia che la donna nascosta non è la Duclos: non l'ha vista, ma nel buio della stanza in cui è nascosta le ha parlato. La donna misteriosa gli ha anche chiesto aiuto per la fuga, in cambio di una ricompensa. Michonet le ha domandato, in cambio, di farlo diventare socio della Commedia Francese. Chazeuil vuole capire chi sia la donna nascosta e si avvia verso la stanza, ma Adriana lo ferma e lo convince ad andare a chiamare il Principe. L'Abate segue il suo consiglio. Rimasti soli, Adriana racconta a Michonet della promessa a Maurizio: nessuno, nemmeno lei, deve vedere quella donna. L'attrice prega allora l'amico di controllare che non arrivi nessuno, spegne i lumi, si avvicina alla porta e chiede di entrare come intermediaria di Maurizio. La porta si apre.
<b>7</b>	Adriana, la Principessa.	Nella stanzetta adiacente al salone.	Adriana dichiara immediatamente di essere lì per aiutare la donna sconosciuta e di avere le chiavi della porta del giardino. La Principessa trova una porta segreta e la apre. Le due donne non si vedono, ma la dama sostiene di aver già sentito la voce di Adriana. Le due confessano di amare entrambe Maurizio, si sfidano in un gioco di conquista e scoperta dell'identità dell'altra. Si sente la voce del Principe che sopraggiunge nella sala; la Principessa scappa dalla porta segreta.
<b>8</b>	Adriana, il Principe, Chazeuil, Jouvenot, D'Angeville, servi.	Nel salone.	Chazeuil conferma che non si tratta della Duclos e, insieme al Principe e a due attrici ospiti, si mette alla ricerca della fuggitiva.

<b>9</b>	Adriana, Michonet.		Michonet ritorna da Adriana: ha visto la donna attraversare il giardino accompagnata dal Conte. Nella fuga ha perduto un braccialetto, che Michonet consegna ad Adriana.
<b>10</b>	Adriana, Michonet, il Principe, Chazeuil, Jouvenot, D'Angeville.		Il Principe, con l'Abate e le due attrici, torna sollevato: non si è vista alcuna donna, ma l'importante è che non si tratti della Duclos. Adriana è distrutta dal dolore. La cena sta per iniziare, tutti si avviano verso il salone di ricevimento.

## 2.4. *Adriana Lecouvreur*, atto quarto

<b>Scena</b>	<b>Personaggi</b>	<b>Luogo e tempo della scena</b>	<b>Sinossi</b>
<b>1</b>	Michonet.	Fuori dal salone dei ricevimenti della casa del Principe e della Principessa di Bouillon. La sera dopo.	Michonet è appena arrivato a casa dei signori di Bouillon. Si trova lì per volere di Adriana ed ha appena portato a termine la commissione affidatagli presso il Principe.
<b>2</b>	Michonet, Adriana, un cameriere.		Adriana va incontro a Michonet,. Quest'ultimo la informa che il Principe ha accettato la proposta: acquisterà i suoi diamanti. Michonet le consegna uno scrigno con il denaro. Mancano però ancora diecimila lire alla cifra che la donna si era proposta di raccogliere. Michonet le offre l'eredità da poco ricevuta. Ella non vuole accettare ma Michonet, che non sa a che le serviranno quei soldi, insiste. Adriana, alla fine, accetta: così ripagherà i debiti di Maurizio.
<b>3</b>	Adriana, Michonet, Chazeuil.		Chazeuil invita Adriana a raggiungere gli altri ospiti: tutti la stanno aspettando per sentirla recitare; la avvisa che purtroppo non ci sarà il Conte, suo ammiratore, perché a causa di un debito da pagare e di un'amante gelosa è stato incarcerato dai suoi creditori. Chazeuil si allontana per andare a raccontare anche al Principe la novità. Rimasti soli, Michonet, che ha capito che l'uomo di cui Adriana è innamorata è il Conte, chiede spiegazioni: lei afferma di volerlo liberare a costo di tutta la sua ricchezza e la sua vita. Vuole anche sapere chi è la sua rivale, la dama del braccialetto. Adriana prega poi Michonet di andare a consegnare il denaro da parte sua e si ritira. A malincuore, l'amico innamorato accetta. Mentre se ne sta andando incrocia una signora molto elegante.
<b>4</b>	La Principessa.		Piena di rabbia e gelosia, la Principessa si propone di conoscere la sua rivale in amore. È anche preoccupata per il braccialetto che ha perduto.

<b>5</b>	La Principessa, Chazeuil.	Salone dei ricevimenti della casa del Principe e della Principessa di Bouillon.	La Principessa rimprovera Chazeuil per non aver ancora portato a termine la missione e scoperto il nome della sconosciuta innamorata di Maurizio. La gran dama racconta anche di aver incontrato, per caso, quella donna tempo fa e di averne soltanto ascoltato la voce, una voce stranamente nota. L'Abate si domanda se non si tratti di Atenaide.
<b>6</b>	La Principessa, Chazeuil, un cameriere.		Viene annunciato l'arrivo di Atenaide.
<b>7</b>	La Principessa, Chazeuil, Atenaide.		La Principessa le va incontro: parlarle le serve per capire se è la sua la voce che cerca. Ha il sospetto, di cui mette subito a conoscenza Chazeuil, che si tratti proprio di lei.
<b>8</b>	La Principessa, Chazeuil, Atenaide, il Principe, la Marchesa, la Baronessa, signore e signori.		Il Principe, intrattenendo i suoi ospiti, dichiara di aver saputo che il Conte è stato liberato. Vi è stato anche un duello, in cui oltre al Conte è stato coinvolto il cugino di Atenaide. Quest'ultima dimostra preoccupazione. I sospetti della Principessa crescono.
<b>9</b>	La Principessa, Chazeuil, Atenaide, il Principe, la Marchesa, la Baronessa, signore e signori, un cameriere.		Viene annunciato l'arrivo di Adriana Lecouvreur e di Michonet.
<b>10</b>	La Principessa, Chazeuil, Atenaide, il Principe, la Marchesa, la Baronessa, signore e signori, Michonet, Adriana.		Il Principe accoglie Adriana. La Principessa le si avvicina ed Atenaide accorre per essere presentata. Adriana pronuncia le prime parole e la Principessa riconosce la voce della donna misteriosa. Il Principe propone di aspettare l'arrivo di Maurizio ormai libero; la padrona di casa osserva le reazioni di Adriana e afferma di aver saputo che il Conte è stato ferito mortalmente. L'attrice crede alla menzogna e sviene. La Principessa la soccorre ma Adriana intravede qualcosa di strano nei suoi occhi.
<b>11</b>	La Principessa, Chazeuil, Atenaide, il Principe, la Marchesa, la Baronessa, signore e signori, Michonet, Adriana, un cameriere.		Viene annunciato l'arrivo di Maurizio. Adriana gioisce, ma Michonet le chiede di stare attenta e di non esternare i suoi sentimenti.
<b>12</b>	La Principessa, Chazeuil,		Maurizio dichiara di aver risolto i suoi problemi economici. Si avvicina alla Principessa e la ringrazia,

	Atenaide, il Principe, la Marchesa, la Baronessa, signore e signori, Michonet, Adriana, Maurizio.		pensando che sia stata lei a pagare i suoi debiti, poi saluta Adriana. Quest'ultima si insospettisce. La Principessa, ormai decisa a smascherare la rivale, la provoca raccontandole di un pettegolezzo circa l'amore di una donna di teatro per il Conte di Sassonia. L'attrice ribatte affermando che in teatro si mormora di una donna del gran mondo. La schermaglia tra le due continua, finché non si appellano a due prove concrete per scoprire le reciproche identità: il mazzetto di fiori donato e il braccialetto perduto. Adriana mostra il gioiello e il Principe lo riconosce: ora è certo che la donna misteriosa sia proprio la Principessa. Quest'ultima, per distogliere l'attenzione dagli intrighi appena venuti alla luce, annuncia che è il momento di ascoltare la Lecouvreur recitare. L'attrice decide di interpretare Fedra. Durante la recita, la Principessa ostenta intimità con il Conte. Adriana, furiosa, conclude con un'invettiva contro l'immoralità che pronuncia indicando proprio la padrona di casa. L'appaluso del pubblico falsamente ignaro è generale. La Principessa, furibonda, trattiene Maurizio che vorrebbe seguire Adriana, che si sta ritirando. L'attrice invita l'amato ad andare con lei; al suo rifiuto, gli dice addio.
--	---	--	--

## 2.5. Adriana Lecouvreur, atto quinto

Scena	Personaggi	Luogo e tempo della scena	Sinossi
1	Michonet, una cameriera.	Una stanza a casa di Adriana. Più tardi, intorno alle undici di sera.	Michonet va a casa di Adriana per avere notizie sul suo stato d'animo.
2	Michonet, Adriana.		Michonet è preoccupato che la Principessa si vendichi per l'offesa subita durante la recita. Adriana è disperata perché pensa che Maurizio ricambi il sentimento della dama. Michonet le offre consolazione e aiuto.
3	Michonet, Adriana, una cameriera.		La cameriera consegna ad Adriana un cofanetto appena arrivato da parte del Conte. Adriana lo apre con emozione ma prova un inaspettato e indefinito dolore, un presagio di morte. Nel cofanetto c'è il mazzetto che aveva regalato a Maurizio. Offesa e disperata, Adriana bacia i fiori e poi li getta nel fuoco che arde nel camino. Ha un mancamento.
4	Michonet, Adriana, Maurizio,		Maurizio arriva improvvisamente a implorare perdono: ha scoperto gli intrighi orditi dalla Principessa; ora sa chi l'ha fatto imprigionare ma non

	un cameriere.		chi l'ha salvato. Michonet interviene rivelando che la salvezza del Conte è merito di Adriana. E poi se ne va per tornare in teatro. Maurizio, commosso, chiede ad Adriana di diventare sua moglie. La donna, al colmo della felicità, sente le sue forze venire meno. Il dolore che aveva provato baciando i fiori ritorna. Maurizio non capisce: non ha mandato lui quei fiori, ormai scomparsi tra le fiamme. Adriana, tremante, vaneggia: l'amore e il teatro riempiono i suoi ultimi pensieri, affiorano come ricordi e informano le ultime parole. Maurizio non sa che fare: l'amata sembra non vederlo nemmeno più; manda a chiamare aiuto. L'angoscia di Adriana cresce mentre le appare la visione della rivale con l'innamorato. Poi riconosce Maurizio e gli si getta tra le braccia.
<b>5</b>	Adriana, Maurizio, Michonet.		Michonet si precipita per soccorrere Adriana, ma Maurizio ha capito che la donna sta morendo. Anche lei ormai sa che la morte è vicina. Michonet capisce che si tratta di avvelenamento e che la responsabile è la Principessa. Adriana muore pronunciando il suo addio al teatro. Muore, si dice, per avere troppo amato.

## D. Trascrizione del copione manoscritto di *Adriana Lecouvreur*:

AL cms 1852<sup>1222</sup>

PAGINA 1<sup>1223</sup>

Adriana Lecouvreur  
Dramma in cinque atti  
dei Signori  
Scribe e Legouvé  
Traduzione di G. V.

Adelaide<sup>1224</sup>

---

<sup>1222</sup> Il copione manoscritto di *Adriana Lecouvreur* a cui qui si fa riferimento è il fascicolo 140A della raccolta copioni del Fondo Ristori del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova. Esso si presenta come un libricolo di ottantacinque pagine manoscritte, fronte e retro, con numerosi interventi apportati al documento da successivi "autori".

Si riportano qui di seguito i criteri e i segni utilizzati per la trascrizione del copione AL cms 1852, per la quale si è cercato soprattutto di riprodurre il più fedelmente possibile la segnalazione dei riferimenti e dei legami esistenti tra elementi verbali e grafici. Si è completamente rispettato l'originale, salvo evidenti refusi che sono stati corretti; si è inoltre uniformata la grafia delle parole, laddove vi fossero delle incoerenze.

Per ciò che riguarda le modalità di trascrizione, per rendere al meglio anche dal punto di vista visivo la presenza delle varie stratificazioni di interventi si sono utilizzati colori diversi per i differenti inchiostri che si ritrovano sul documento:

- Nero: inchiostro nero del testo manoscritto di base.

- **Rosso**: inchiostro rossastro/marrone. Con questo inchiostro sono riportate una serie di correzioni al testo di base accompagnate solitamente dalla dicitura «no», che anche noi indichiamo. Si tratta dell'inchiostro utilizzato per il visto della censura romana.

- **Blu**: inchiostro blu. Numerose correzioni sono apportate utilizzando un inchiostro blu che sembra coincidere con l'inchiostro utilizzato per il visto della censura bolognese.

- **Azzurro**: ulteriore inchiostro nero. Vi sono numerosi segni in testo realizzati con un ulteriore inchiostro nero; probabilmente si tratta di diversi inchiostri del medesimo colore e quindi riconducibili a differenti interventi. Essi si sovrappongono spesso ad altri segni già esistenti, per lo più cancellature; ciò fa pensare che siano da ricondurre ad altri interventi della censura, che ribadiscono o evidenziano le correzioni già segnalate. Ci pare possano essere fatti risalire a interventi di revisione che però non siamo in grado di definire nella loro singolarità: per questo li segnaliamo tutti con il medesimo colore. Unica eccezione rispetto agli interventi di revisione, sono alcuni segni in nero analoghi a quelli che ritroviamo in matita e inerenti ad indicazioni sceniche.

- **Prugna**: matita. In matita sono riportati segni grafici di varia natura, che si riferiscono a differenti tipologie di intervento. Taluni possono essere riprodotti così come sono nell'originale; per altri invece si utilizzano in questa trascrizione segni più sintetici, che riportiamo qui di seguito.

Oltre all'uso dei colori, abbiamo dovuto ricorrere ad altre sintetiche modalità grafiche di trascrizione, per le quali si veda la seguente legenda:

- [AL]: parole cancellate o sostituite. In questo secondo caso si riporta anche la parola scelta come sostituita. Le cancellature ribadite più volte sono segnalate con la doppia parentesi quadra con l'indicazione, mediante il colore, dei diversi inchiostri utilizzati per l'omissione.

- /AL/: parole di dubbia leggibilità. Una parola illeggibile viene indicata con i puntini tra le barre.

- AL: parole evidenziate con sottolineatura o cerchiatura. Ciò accade con pressoché tutte le didascalie e con molte delle indicazioni di inizio scena; l'inchiostro – salvo i casi indicati e diversamente evidenziati – è di colore nero. Lo consideriamo analogo a quello del testo di base, di cui queste evidenziazioni potrebbero far parte.

- ●: questo segno indica l'inizio e la fine di una sottolineatura sul testo fatta con il corrispondente colore quando diverso da quello di base (ad esempio: ●: sottolineatura con matita).

- ►: segno grafico che ricorda una freccia utilizzato molto spesso sul copione ad indicare l'inizio di una scena o la sua fine. Spesso si accompagna ad indicazioni riguardanti le entrate e le uscite degli attori o a segnalazioni relative all'attrezzatura.

<sup>1223</sup> Le pagine indicate sono corrispondenti a quelle del manoscritto e da noi numerate a partire dalla prima pagina.

<sup>1224</sup> Sul frontespizio è presente il nome di Adelaide, a cui il copione doveva essere destinato e a cui è appartenuto.

Firenze  
Lib. teat. di Angiolo Romei  
1852.

---

## PAGINA 2

### Personaggi

- Adriana Lecouvreur attrice della Commedia Francese
- Maurizio Conte di Sassonia
- Il Principe di Bouillon
- no
- La Principessa sua [moglie] sorella
- Il Signor Chazeuil
- Atenaide Duchessa d'Aumont
- Michonet Direttore del palco scenico della Commedia Francese
- La Marchesa
- La Baronessa
- Jouvanot
- { attrici
- D'Angeville
- Quinault
- { attori
- Poisson
- Un domestico
- Una cameriera
- Un avvisatore
- Un cameriere

### Signori e Dame di Corte

Attori ed attrici della Commedia Francese

La Scena è in Parigi nel 1730<sup>1225</sup>.

La presente trad. è sotto la tutela delle Leggi in ciò che riguarda la stampa, qual dono fattone al nuovo Repertorio

Tip. G. Lottini

---

## PAGINA 3

### Atto Primo

Gabinetto elegante nel palazzo della Principessa. Toilette a dritta, a sinistra tavola, sofà, poltrona: in fondo dalla med.a parte tavolino con oggetti di lusso.

### Scena I

---

<sup>1225</sup> Segnaliamo che, curiosamente, i libretti poi utilizzati dalla Compagnia Drammatica Italiana “tramandano” un errore situando la vicenda nel 1735. La Lecouvreur era morta proprio nel 1730 e ovviamente Scribe e Legouvé, per questa ragione storica, avevano dichiaratamente collocato la vicenda in quell’anno.



La Principessa e Signor di Chazeuil.

no imbrogliuccio

PRIN. (acconciandosi) Non avete proprio nessuna storiella a narrarmi, nessuno [scandaluccio] Signor Chazeuil?

SIG. Ahimé! No!

PRIN. Eppure siete obbligato a sapere tutte le novità ed è perciò che tutte le Signore vi ricevono la mattina all'ora di acconciarsi... Su via, frugate bene nella vostra memoria.

SIG. Davvero oggi non corrono che novità di niun rilievo. Per esempio, che stasera la Lecouvreur e la Duclos debbano recitare assieme nel Bajazet, e che vi sarà folla immensa.

PRIN. E non vi è altra novità?

SIG. Questo è di qualche entità se vogliamo; perché queste due attrici sono rivali dichiarate. Adriana Lecouvreur ha dalla sua tutto quanto il pubblico, mentre la Duclos non è protetta che da qualche gran Signora... come ad esempio dalla Principessa di Bouillon.

PRIN. (dandosi il rossetto) Da me?

SIG. Ed è una cosa di cui tutti si fanno specie, e dà argomento di ridere.

PRIN. (con sussiegue) E perché?

---

PAGINA 4

+<sup>1226</sup>

no

SIG. È quanto non posso dire, perché la mia delicatezza, e i miei scrupoli...

no delicatezza

PRIN. Vostri [scrupoli] Signore! E mi dicevate che non c'era nulla di nuovo? (si alza) La mia acconciatura è finita, fate presto, perché non vi posso accordare che dieci minuti.

SIG. Poiché bisogna dirvelo, Signora, voi figliocchia di Sobieski e prossima parente della Regina, avete per rivale la Duclos, attrice della Commedia Francese.

PRIN. Davvero?

SIG. È la nuova del giorno, ognuno la sa fuorché voi e siccome potreste cadere nel ridicolo,

no fratello

così ad onta dell'amicizia che ha per me il Principe di Bouillon vostro [marito] mi sono deciso a svelarvi...

le

PRIN. Che il Principe [gli] ha regalato una carrozza e dei diamanti.

SIG. È vero.

casa

PRIN. Ed una cas[uccia] fuori dei Bastioni di Parigi alla Grange Battelier.

SIG. Come Principessa, sapevate!... (sorpreso)

[PRIN. Prima di voi, prima di tutti... Sappiate caro Chazeuil per vostra norma, che il Principe

no fratello

apprezza

mio [marito], [tutto che Principe e gran Signore], è un sapiente, [adora] le arti ed anzi tutte le scienze.. ci s'è applicato sotto l'ultimo regno.

SIG. Per inclinazione.]

---

<sup>1226</sup> Questo segno a forma di croce – così come lo vediamo nella trascrizione – compare, a matita, numerose volte nel copione. Esso viene trascritto come nel documento originale, senza la necessità di una diversa traduzione grafica. Oltre al segno +, questo accade anche per il segno ‡, che incontriamo sia a matita sia ad inchiostro nero, e per il segno \* che compare due sole volte a inchiostro nero come asterisco di rimando. Analogamente, per gli appunti manoscritti (spesso telegrafici, sintetici) si è cercata una resa il più fedele possibile all'originale anche dal punto di vista grafico e formale.

PAGINA 5

[PRIN. No, per far la corte al Reggente di cui si era fatto la copia: si dedicò come esso alla chimica; ha come lui nei suoi appartamenti un laboratorio, o ci soffia e cuoce tutto il giorno; è

[un grande ingenio] \* Arouet G.M.

in carteggio con \* [[Voltaire]] di cui si dice scolaro, capirete quindi che per essere il di lui imitatore, [ha dovuto eziandio dedicarsi alla galanteria... e a me non da noia, [anzi... quando il marito è occupato, la moglie ha maggiore tempo disponibile... e perché quantunque infedele, il mio resti sotto la mia dipendenza, ho perdonato alla Duclos, che fa quanto le ordino io, e che mi tiene a giorno di tutto.]]

SIG. Ma che ci guadagnate?

no

PRIN. [[Che ci guadagno? Che un marito credendo d'essere scoperto, trema davanti a me quando ho dei sospetti e ne ho quando voglio...]] Che ci guadagno? Che per lo passato era avaro, ed ora mi compra tutto quello che voglio... Principiate a capire?

SIG. Perfettamente.

PRIN. Il mondo mi compiangia pure, che per me mi rassegnò, e se carissimo Chazeuil non avete altro di bello a dirmi...

SIG. Principessa... (timidamente) ho un'altra novità...

PRIN. (sorridendo) Un'altra?

SIG. (c.s.) Che riguarda me personalmente... e di cui spero non dubiterete...ed è che... che...

PRIN. (allegrement) Che mi amate.]

SIG. Lo sapevate... e non mi dicevate nulla?

---

PAGINA 6

+

PRIN. Non stava a me il dirvelo.

no fratello

SIG. (con fuoco) Ebbene sì... per voi mi feci amico intimo di vostro [marito], per voi gli sto sempre al fianco, per voi vado all'opera, e dalla Duclos, per voi vado all'accademia delle

fratello

scienze, per voi infine sto a sentire le dissertazioni sulla chimica di vostro [marito] che mi fanno sempre dormire.

PRIN. Povero Chazeuil!

no

SIG. E quando dormo sto bene perché non lo sento più, [[e sogno di voi.]] Oh! Convenite che

no

tali sacrifici meritano [[una ricompensa. ]] gratitudine

PRIN. Voi altri Signori da gabinetto foste ricompensati per molto meno, ma quand'anche mi aveste a credere ingrata ora non posso nulla per voi.

SIG. (vivace) Non vi chiedo una passione forte al pari della mia, perché sarebbe chiedere l'impossibile.

no fratello

PRIN. Capisco... Zitto. Viene mio [marito] e la Duchessa d'Aumont. Con questa non avete cercato?

SIG. Il posto era occupato...

PRIN. Siete sfortunato. [Poveretto! arriva sempre troppo tardi.] no

## Scena II

► mezzo

busta /.../

●La Principessa va incontro● a Atenaide che il Principe ●teneva per mano e si situano principiando da sinistra.● **Indi Servo con cassetina**  
Atenaide, Principessa, Principe e Signor di Chazeuil.

---

## PAGINA 7

PRIN. Mia carissima, qual buon vento vi ha portato qui di buon mattino?

IL PRIN. Un favore che la Sig.a Duchessa vuol chiedervi.

PRIN. Me ne farò un dovere. Ma com'è che incontraste il Principe, che non ho veduto da ieri l'altro?

no

ATE. L'ho incontrato da [[Fleury]] mio zio.

IL PRIN. Già. Dal ministro che è membro con me dell'Accademia delle Scienze... è uno scienziato [mi] aveva dedicato il mio nuovo trattato della chimica, libro che ha fatto sbalordire

no [un grande ingegno] \* Io stesso Arouet G.M.

simile

\* [[lo stesso Voltaire]], che mi ha detto non aveva mai letto un'opera [scritta come la mia], e lo credo.

PRIN. Anch'io... ma il [primo] ministro.

IL PRIN. Ah! ecco... # (●entra un servo con una cassetina●) Portatela là. (Il servo porta la cassetina sul tavolo a sinistra ed esce) Il Ministro che come uomo di Stato e come chimico conosce i miei talenti, mi aveva pregato di passare da lui, avendo a confidarmi una missione onorevole, e terribile.

TUTTI. Che mai?

IL PRIN. L'analisi scientifica e giudiziaria delle materie contenute in quella cassetina... è una tal polvere chiamata di successione, polvere inventata sotto il gran re per uso delle famiglie numerose, e di cui il Cavalier d'Effiat e sua nipote sono accusati di essersene serviti per...

PRIN. Davvero? (facendo un passo verso la cassetta)

ATE. (c. sopra) Vediamo.

IL PRIN. No Signore, perché è vero quanto si dice, una semplice

---

## PAGINA 8

+

no      basta per dare

presa di codesta polvere posta in un paio di guanti, o in un fiore, [basta per produrre al principio un po' di sbalordimento, quindi un'esaltazione cerebrale in ultimo un forte delirio, che dà] la morte; del resto tutto ciò sarà dimostrato, perché analizzerò, esprimerò, e farò il mio rapporto.

PRIN. Ma codesta analisi scientifica mi farà sapere che fu di voi tutto l'altro ieri?

IL PRIN. (piano) (●mi vuol fare una scena...●)

SIG. (c.s.) (●di gelosia.●) /suono/ /#/

IL PRIN. (c.s.) (●Lascia fare a me.●) Volete sapere cosa ho fatto ieri?...mi sono dato molta briga per una sorpresa che volevo fare oggi. (le presenta una busta da gioie)

PRIN. (vivace) Che cos'è?

IL PRIN. (piano al Sig.) [(Vedi come si fa?... Così si abbagliano, si stordiscono e non possono vedere...)] **no**

PRIN. (che ha aperto la busta) Che magnifici diamanti!

+

IL PRIN. (sempre al Sig.) Del resto circa a quella polvere diabolica senti Chazeuil il mio ragionamento.

SIG. (sospirando) (Un'altra dissertazione chimica!) (parlando piano fra loro)

PRIN. Guardate carina quanto è bello questo braccialetto?

ATE. È montato perfettamente.

PRIN. Chazeuil venite a vedere, ad ammirare...

SIG. Non posso ammirare... ascolto.

IL PRIN. Sto spiegandogli... non capisce, ma gli mostrerò... (s'accosta al tavolo)

**no**

SIG. (ritenendolo) No, no!... [una polvere come quella là, che basta respirarla per... no,] mi piace più non capire; seguitate

---

## PAGINA 9

pure. (parlando fra loro)

(Atenaide e la Principessa siedono sul sofà)

PRIN. E noi, mia cara, mentre essi parlano di scienza, parliamo del motivo della vostra visita, e del servizio che volete da me.

**apprezzo**

ATE. Vi confiderò, Principessa, che ammiro, ed **[[adoro]]** il talento di Adriana Lecouvreur.

PRIN. Ebbene?

ATE. Ebbene, è egli vero, che domani sera ella verrà in casa vostra, e vi reciterà dei versi?

IL PRIN. (s'accosta ad Esse) L'abbiamo invitata ● (Atenaide è seduta l'ultima a destra, la

**Princ.**

Principessa vicino ad Atenaide, il Principe in piedi vicino alla **[moglie.]**●

PRI. Sì, carina! quantunque non divida il nostro entusiasmo, e a me sembri superiore d'assai la Duclos, tutti i saloni del gran mondo fanno a gara per ricevere la Signora Lecouvreur.

SIG. È alla moda.

PRIN. E tanto basta... e siccome l'antipatica signora di Noailles voleva ad ogni costo averla domani sera alla gran conversazione che dà, mi diedi premura per invitarla, ed ho la sua risposta.

ATE. (vivace) Una sua lettera!... datemela che vedo il suo carattere.

IL PRIN. Dicevate il vero, avete per lei una passione reale.

ATE. ●Quand'ella recita non manco mai al teatro; ma non l'ho mai vista da vicino... mi dicono che sia di gusto squisito per acconciarsi, ed abbia un tratto nobile● **SÌ**

---

## PAGINA 10

e distinto.

**NO**

[IL PRIN. Il duca di Tourcy ieri parlando della Lecouvreur disse che gli era sembrato di vedere una regina fra le comiche.

PRIN. Al qual complimento ella rispose con molto poco garbo; nella mia lettera glie ne feci allusione, ed ecco la sua risposta. (legge) "Signora Principessa se ebbi l'imprudenza di dire al

quello scherzo

Signor di Tourcy [che il vantaggio che hanno le Principesse di teatro sulle vere, si è che noi recitiamo la commedia la sera soltanto mentre esse la recitano tutto il giorno]; ebbe gran torto il Signor Duca di ripeterlo [questo scherzo], ed io uno più grande, ed infatti me lo provate colla franchezza e galanteria del vostro invito. Egli è un vero tipo di nobiltà Principesca. Aveva giurato di non andar più a recitar versi in società, ma come potrei io, povera fanciulla, ricusarvi quanto chiedete? Ove ciò fosse mi credereste superba... e se io lo sarò, è solo per provarvi a qual punto sia di voi principessa, umile ed obbedientissima Serva... Adriana Lecouvreur”.

ATE. È una lettera compitissima. Ora non fò più meraviglia della passione di quel povero Tourcy figlio.

SIG. Ne perde la testa.

PRIN. È un mal di famiglia, perché suo padre con quel parruccone del passato regno, e colla sua corporatura dall'altro mondo essendo andato a casa della Lecouvreur ad ordinarle di rendere a suo figlio lo spirito che gli aveva tolto, ha perduto quel poco che gli restava.]

---

PAGINA 11

[ATE. È graziosa.

SIG. È la storiella del Commendatore.

IL PRIN. C'è anco una storiella del Commendatore?

SIG. Appunto. Andando in soffitta trovò al capezzale d'una povera ammalata una bella e giovane Signora, le offrì il braccio per scendere nei piani, e giunto alla porta, siccome pioveva a rovescio, l'obbligò a /.../ nella sua carrozza conducendo chi?... Adriana Lecouvreur.

ATE. Era dessa?

SIG. Da ciò nacquero le chiacchiere, che egli l'aveva creduta rapita.]

ATE. Dunque m'invito per domani a sera.

no ammireremo

PRIN. [[Adoreremo]] assieme la Signora Lecouvreur.

ATE. Addio cara Principessa, me ne vado. (p. p. tutti l'accompagnano, fa qualche passo poi ritorna) A proposito: sapete la nuova?

PRIN. No, non ho per me che Chazeuil che non sa mai nulla.

ATE. Quel giovane forastiere al servizio della Francia che lo scorso inverno era idolatrato dalle donne...

PRIN. (con emozione) Maurizio di Sassonia?

ATE. È tornato a Parigi.

SIG. Scusate, n'è scorsa voce, ma non è vero.

ATE. È vero, me l'ha detto mio cugino Florestano di Belle Isle, che l'aveva accompagnato nella sua spedizione di Curlandia, e per cui stava tanto in pena mio marito. L'ho visto sta mane, e mi ha detto che vi è venuto col suo giovine generale.

PRIN. Che a quanto pare tiene celato il suo ritorno.

---

PAGINA 12

+

SIG. Per i suoi debiti; ne ha tanti. Soltanto per quel che so io è debitore al Conte di Kalkreutz svedese di settantamila franchi, e l'anno passato doveva essere arrestato ma il Conte ha /dimesso/ l'idea perché quando non ce n'è...

IL PRIN. [Il Re perde i suoi diritti.] *Perde la cassa*

ATE. Chazeuil non gli vuol troppo bene perché l'anno scorso gli ha rubato qualche conquista.

SIG. V'ingannate Duchessa.

ATE. Eh! Chazeuil!...

SIG. A voi piace lo straordinario e in lui tutto è bizzarro. Prima di tutto si chiama Arminius! Vedete che nome strambo.

IL PRIN. È un nome Sassone: tutti gli scienziati ve lo diranno.

SIG. [[Oltre che ha un'altra /.../ *È bastardo*]

IL PRIN. Buon augurio.

SIG. Ed ecco perché]] gode rinomanza...

ATE. La gode perché è coraggioso. A tredici anni si batteva a Malplaquet sotto il Principe Eugenio; a quattordici sotto Pietro il Grande a Stralsund, l'ho saputo da Florestano.

► *servo*

*no*

SIG. [[Ma si è scordato di dirvi l'azione più gloriosa... all'assedio di Lilla, non aveva ancora dodici anni ha portato via...

ATE. Un fortino?

SIG. No, una giovinetta chiamata Rosa.

ATE. (*con ammirazione*) A dodici anni?

SIG. Capirete che cominciando così...

ATE. Eppure giudicate malamente di lui...]] *no*

---

PAGINA 13

► *mazzo*

Scena III

*con mazzettino con nastro di seta e oro*

Servo, poi Maurizio, e detti.

SER. Il Signor Conte Maurizio. (*parte*)

ATE. Ho capito: per oggi non devo andarmene di qui.

► MAU. M'inchino a tutti.

SIG. Gloria al Duca di Curlandia!

IL PRIN. Al Conquistatore.

MAU. Sì mie belle dame. Duca senza ducato, generale senza armata, [Imperatore senza sudditi], questo è il mio caso.

IL PRIN. Ma gli Stati di Curlandia non vi hanno scelto per il loro sovrano?

*no*

MAU. È vero. Nominato dalla Dieta, [proclamato dal popolo ed] ho in tasca il diploma di sovrano, ma la Russia cui proibì di accettare, ed il Re di Polonia co' suoi vicini, mi ordinò di ricusare minacciandomi della sua collera... però... in risposta alla Russia... chiamai alle armi tutta la nobiltà Curlandese, e risposi a mio padre che prima d'essere eletto a Sovrano, io era

*no quel Ré*

ufficiale del Re di Francia, e che nell'armata di [S. M. Luigi /.../] non avevo imparato a indietreggiare e che io sarei andato innanzi. Allora il Generale dell'Imperatrice il Principe Menzicof, senza dichiararmi la guerra, venne a Mittau per sorprendermi nel mio palazzo. Egli aveva con se diecimila russi, ed io neppure un soldato.

SIG. Bisogna arrendersi per forza.

MAU. Oh no.

---

PAGINA 14

IL PRIN. + Ed osaste difendervi?

MAU. Alla Carlo duodecimo. Vedendo attorno il mio palazzo il chiarore delle faci, ed il luccicare dei fucili, dissi a me stesso. L'incendio!... Sì, l'incendio è quello che fa al caso mio. Insomma fra tutta la gente di mia casa, il mio aiutante, il Signor Florestano di Belle-Isle, e una giovane Curlandese che si trovava per caso fra noi...

SIG. (sorridendo) E sempre donne! Ma questa è una maniera di guerreggiare...

no

MAU. + [Che vi piacerebbe non è vero?...] Insomma fra tutti eravamo sessanta.

IL PRIN. Uno contro cento.

MAU. La differenza non vuol dir nulla. Le porte erano ben barricate con i mobili del palazzo... Poi tutta la mia gente alle finestre con i loro moschetti... ed anche la mia giovane mercantessa

SIG. (sorridendo) Anche lei incorporata nel Reggimento?

MAU. Certo. La mia moschetteria lavorava con /.../ a talché dopo la perdita di centoventi uomini il nemico si decise all'assalto... ma io aveva già a tutto provveduto. Vi avevo fatto porre due barili di polvere... e allorché trecento Cosacchi si erano già impadroniti della situazione [gridando Urrà!] io gli feci saltare in aria con mezzo palazzo.

---

PAGINA 15

ATE. E voi?

MAU. Io in piedi sulla breccia in mezzo alle rovine, chiamavo all'armi i cittadini di Mattau che l'esplosione aveva risvegliato, e Menzicof [spaventato] si ritirò [in gran disordine] col suo corpo più forte d'Armata! Oh se avessi potuto inseguirlo... se avessi avuto due Reggimenti [Francesi] e almeno uno... ecco ciò che mi manca, e sono venuto qui per ottenere.

PRIN. Ed è questo lo scopo del vostro viaggio?

no

MAU. Sì o Madama. Che il Ministro [[di Fleury]] si degni di accordarmi un Reggimento, ed io spero nel prossimo anno di ricevere queste Signore nella Reale dimora del Duca di Curlandia.

IL PRIN. Per ora permettete che io faccia gli onori di casa. V'invito per domani sera al mio circolo.

ATE. Mi darete la mano.

MAU. Sarò al vostro fianco.

ATE. Sentirete la Lecouvreur. (moto di Maurizio) La conoscete Conte?

MAU. Un poco: prima dell'ultimo viaggio...

ATE. È una donnina ammirabile. Ha rivoluzionato la tragedia... è molto naturale... parla insomma.

PRIN. Non c'è gran merito.

ATE. Vi avverto che la Signora De Bouillon non divide il mio entusiasmo; ella è appassionata per la Duclos la di cui enfatica declamazione è un canto continuo.

PRIN. E così va detta la tragedia.

SIG. Certo: tutti i poeti dicono... canto.. canto...

---

PAGINA 16

IL PRIN. Arma virumque cano.

PRIN. Che roba è questa?

SIG. Credo sia d'Orazio o di Virgilio.

ATE. Ah! Diventate pedante voi Chazeuil?

PRIN. Quindi la tragedia più è cantata meglio è.

SIG. Non c'è che dire.

ATE. Ebbene, me ne appello al Signor Conte.

PRIN. Decida pure egli.

MAU. Io, Signore? non sarei giudice competente. Un soldato che sa moltissimo battersi; uno **no forestiero**

[straniero] che conosce appena la vostra lingua...

ATE. Eh via! Si dice che fate progressi, che studiate i nostri autori... (alla Principessa) sì davvero nell'ultima campagna Florestano l'ha sorpreso nella sua tenda mentre recitava i versi di Racine e di Corneille.

PRIN. (ridendo) Bravissimo.

ATE. Oh Dio! Sono le due e mio marito mi aspetta per andare a Versailles.

IL PRIN. Da che ora?

ATE. Da mezzogiorno.

PRIN. Non c'è male.

ATE. Venite con noi Chazeuil. C'è un posto in carrozza.

IL PRIN. (ritenendo il Sig.) No, deve stare con me; gli ho da leggere la metà dell'ultimo volume del mio trattato.

SIG. (piano alla Principessa) Sentite?

IL PRIN. Andiamo subito, perché lo stampatore aspetta: andiamo nel mio gabinetto.

---

PAGINA 17

ATE. Povero Chazeuil; Signori addio (alla Principessa), a rivederci a domani mia carissima. (parte dal fondo)

(Il Principe, e il Sig. da sinistra)

PRIN. (quando sono chiuse le porte si accosta vivamente a Maurizio) Finalmente vi rivedo. In due mesi non ebbi da voi nemmeno una linea: seppi dalla Duchessa il vostro ritorno, e non credevo ricevere la vostra visita.

MAU. La mia prima visita fu per voi Principessa; sono giunto questa notte.

PRIN. E sta mane non avete veduto alcuno?

MAU. Niun'altro che il Segretario di stato per il dipartimento di guerra, e il [Cardinale] ministro, che mi hanno ricevuto male, e mi hanno dato poche speranze.

PRIN. Qualcun altro però ve ne ha risarcito?

MAU. Vale a dire?

PRIN. (indicando il mazzo che Maurizio ha sulla bottoniera) M'immagino che non sarà stato ne

**no ministro**

il Segretario, né il [Cardinale] il donatore di codesto mazzolino di rose.

MAU. (con imbarazzo) E' vero... non ci pensavo più.



PRIN. Chi vi ha dato quei fiori?

MAU. (ridendo) Una fioraia... belloccia... che ho ritrovata vicino al portone del vostro palazzo, che mi ha supplicato di prenderli.

PRIN. E li prendeste per me?

MAU. Sì Principessa.

PRIN. È un dono grazioso... accetto Signor Conte, accetto.

---

PAGINA 18

MAU. + (con imbarazzo porgendoli) Troppo buona?

PRIN. È bellissimo... l'essenziale ora è benché non lo meritate di occuparsi dei vostri interessi. Diceste che il [Cardinale] Ministro vi ha ricevuto poco bene?

MAU. Malissimo anzi.

PRIN. Vedrò di farlo cangiar di idea.

MAU. Fosse vero!

PRIN. Andrò io a Versailles e per tenervi a giorno di quanto avrò fatto...

MAU. Verrò qui...

PRIN. Qui no, non ho un momento di [tempo]; ma ascoltatevi: mio [fratello] •[marito]• ha comprato  
no casa

alla Duclos una cas[etta] elegante vicino alla Grange Battelier a due passi fuori di Parigi... è colà che vi aspetterò..

MAU. Sta bene.

PRIN. Quando crederò opportuno, la Duclos ve lo scriverà di suo pugno.

MAU. Ma non temete?

PRIN. Nulla. La Duclos mi è affezionata... La sua sorte sta nelle mie mani.

MAU. Ma io... (Accettare quando amo un'altra... è meglio dir tutto.) Non so Principessa come ringraziarvi di tanta generosità...

PRIN. Coll'acceptare... Silenzio.. vien gente... È Chazeuil.

MAU. Più tardi, più tardi. (saluta e parte dal fondo)

### ► Sinistra bocchetta d'odore

Scena IV

Signor e detta che ha accompagnato Maurizio alla porta.

SIG. (gettandosi su una poltrona) Sessanta facciate di chimica! (leva una bocchetta e fiuta)

---

PAGINA 19

PRIN. + (guardando il mazzo) Una fioraia che lega i fiori con nastri di seta e d'oro... quell'imbarazzo... oh! Ne ama un'altra, ma saprò chi è. (siede vicino al Sig.)

SIG. Sessanta pagine di chimica! Le mie forze non sono da tanto! Dò la mia dimissione,

no  
rinuncio all'impiego d'amico della famiglia, [(guardando la Principessa) giacché non si possono ottenere [né] avanzamenti [né] indennizzi.]

PRIN. Sì Chazeuil, potrebbe...

SIG. Che volete dirmi?

PRIN. Sentite... una mia amica... un'intima amica...

SIG. La Duchessa d'Aumont?

PRIN. Forse... non ne so il nome... desidera scoprire un segreto che le si nasconde.

SIG. Quale segreto?

*predilige*

PRIN. Qual è la beltà misteriosa incognita che *[[adora]]* il Signor Maurizio di Sassonia... voi che sapete tutto, che dovete saper tutto...

SIG. Come?

PRIN. Ho messo gli occhi su di voi.

SIG. È una cosa difficile.

PRIN. Non c'è difficile che tenga.

SIG. Sono sfortunato attualmente.

PRIN. La fortuna spesso non si sa cogliere.

SIG. E se scoprissi questo segreto?

PRIN. Io pure ve ne confiderei uno che vi sta molto a cuore...

SIG. Possibile!

*no*

PRIN. *[[Aiutati che il Ciel t'aiuta!]]* Ora tutto dipende da voi. Addio. (*parte a dritta*)

---

PAGINA 20

SIG. Come diamine posso fare? Il Conte di Sassonia non me lo confiderà di certo... non sono suo amico... mi è impossibile tradirlo. A chi posso rivolgermi per spiare, sapere? *[[e guadagnarmi la ricompensa? ]]* *no* *[e guadagnarmi la protezione]*

Scena V

► *Sinistra*

Il Principe e detto.

*no* *Meraviglia*

IL PRIN. *[Miracolo]*, Chazeuil riflette.

SIG. Rifletto sopra un problema un po' difficile a sciogliersi.

IL PRIN. Un problema è roba per noi scienziati.

SIG. (*ridendo lo guarda*) Si è proprio roba per voi.

IL PRIN. Insomma dimmi cos'hai.

SIG. (*lo conduce avanti*) È impossibile che Maurizio di Sassonia non sia innamorato.

IL PRIN. Cosa te ne importa?

SIG. M'importa... oh bella... vorrei sapere chi è la sua bella.

IL PRIN. Te lo dirò io.

SIG. Voi?

IL PRIN. Stasera.

SIG. Oh, via!

IL PRIN. Vuoi scommettere duecento luigi?

SIG. Sì. (*il Principe suona*) Cosa fate?

Scena VI

► *mezzo*

Servo e detti.

IL PRIN. I miei cavalli. (*●verso porte●*) vuoi venire con me stasera alla Commedia Francese? La Lecouvreur e la Duclos recitano nel Bajazet.

SIG. Volentieri: ma come c'entra il teatro col nostro affare?

IL PRIN. La Duclos conosce il nome che vuoi sapere.

---

PAGINA 21

+  
SIG. Davvero?

far visita

IL PRIN. L'altra sera nel punto che io stava per [entrare nel camerino] [de]alla Duclos, ho inteso che + con alcune sue compagne Ella parlava di Maurizio. La Duclos diceva ridendo...  
io

ama no

conosco una gran Donna che l'[[adora]]... appena mi vide troncò il discorso... ma capirai, che se glielo domando me lo dice subito in confidenza, io lo dico a te in segreto...

► 1mo =

SIG. Io in segreto lo dirò ad un altro... benone! impagabile!

IL PRIN. (ridendo) Non impagabile, perché mi pagherai i dugento Luigi di scommessa. Siamo gli uomini di spirito.

SIG. Vivano gli scienziati: diamoci la mano...

IL PRIN. E andiamo alla Commedia Francese.

2do =

● Atto Secondo.

Camerini alla dritta

Palcosce. Sinistra 2a = Comune 1a

Lettera turca

Foyer di teatro. A dritta delle porte che mandano al teatro; fra le due porte specchio grande e con candelabri; in fondo gran camino con sopra il busto di Molière; avanti al camino poltrona messa in circolo; A sinistra due porte che mandano al palco; a sinistra parimenti tavolo con giuoco di scacchi. ●Quinault● è vestito da Visir Turco, e ●Poisson● vestito da Osmino giuocano. ●Madame Jouvenot● vestita alla turca, e allo specchio acconciandosi. ●Mademoiselle D'Angeville● vestita in costume è seduta al camino; ●varii attori● girano per la scena. ●Michonet● è in faccende.●

---

PAGINA 22

Scena I

Madamigella Jouvenot, D'Angeville, Michonet, Quinault, Poisson, attori, e attrici.

JOU. Michonet avete rossetto?

MIC. È lì nel cassetto.

POI. Michonet?

MIC. Cosa volete Signor Poisson?

POI. C'è un bel teatro?

MIC. Bellissimo. Ben cinquemila franchi d'introito.

QUI. Michonet?

MIC. Signor Quinault?

QUI. Non vi scordate il pugnale per me.

MIC. No. Michonet di qua, Michonet di là... non ho un minuto di riposo. Maledetto il momento che mi venne in testa di fare il trovaroba, e il direttore del palco... almeno mi avessero nominato socio... non dà nessun guadagno, ma almeno potrei sottoscrivermi... socio della Commedia Francese; e invece non sono che confidente tragico e Direttore generale del palco, e suoi /.../, vale a dire sempre strapazzato e servitore di tutti.

JOU. Adriana si mette i suoi diamanti stasera?

D'AN. Quelli che le ha regalato la regina, come dice lei.

MIC. Quei diamanti le hanno fruttato un /.../ di nemiche. E sì ch'ella se gli è guadagnati con molto studio.

JOU. Oh sì! Una gran difficoltà avere dei diamanti!

MIC. Per voi lo credo... Ma per Adriana che non ha che

---

## PAGINA 23

la sua paga ed il suo merito...

JOU. Che intendete dire?

MIC. ●Eh... niente, niente.● (Se tu non fossi socia, e se non avessi bisogno di te per diventar socio, ti risponderei per le rime.)

QUI. Michonet? È ora di cominciare?

MIC. No, no. Giocate pure a vostro bell'agio.

### Sinistra 1a Scena II

Signor, il Principe, vari Signori da sinistra e detti.

MIC. Ecco degli individui che non c'entran per niente e vengono a seccare. (il Signor ed il Principe si fermano a parlare colle Signore) Oh! il Signor di Chazeuil e il Principe di Bouillon! Quando penso che quell'uomo là con una parola potrebbe farmi nominare socio... bisogna che gli faccia la corte a mio dispetto. (i sudd.i vengono sul proscenio)

SIG. (a Quinault) Visir buona sera: dicono che siete immenso nel Bajazet.

IL PRIN. Come pure Madamigella Duclos.

MIC. E Adriana è sublime.

QUI. Sì, le ho ripassato io la parte.

MIC. (con collera) Voi?

QUI. (con sussiego) Che c'è?

MIC. [Eh niente!] (Eh se tu non fossi socio...) (guarda a sinistra) Ecco Adriana che viene giù dal camerino.

SIG. Certo; studia la parte.

---

## PAGINA 24

MIC. La studia da sé... (guardando Quinault) senza che alcuno gliela insegni.

### ► Dritta Scena III

Adriana e detti. Parte

ADR. (con parte in mano studiando)

“Io ben conosco d'Amurat l'impero

Uscite, e sia questo serraglio chiuso,

[E l'ordine regni, come sempre regna.”]

SIG. (le si avvicina) Benissimo.

ADR. Il Signor di Chazeuil.

IL PRIN. (ad Adriana) Abbaglianti!

JOU. Parlate dei diamanti?

IL PRIN. In verità sono bellissimi, e quando Madamigella volesse disfarsene le ho già offerto sessantamila franchi. (Jouvenot e D'Angeville vanno al camino) Studiate sempre voi? ma cosa cercate?

ADR. La verità.

SIG. (guardando Quinault) Avete avuto dei bravissimi maestri.

MIC. (a Quinault che è per partire) Restate Signor Quinault non principiamo ancora.

SIG. Per esempio la parte di stasera ve l'ha insegnata...

ADR. Nessuno disgraziatamente. (vede Michonet) No, sarei un'ingrata se dicessi di non aver avuto maestro. Eccolo il mio maestro. Questo bravo uomo, che mi sgrida spesso, ma che quando mi dice va bene, sono certa che va bene.

MIC. Oh! Adriana mi fai quasi piangere.

---

## PAGINA 25

SIG. (passa vicino a lui a sinistra) Ma ditemi un po' com'è che voi siete un così bravo maestro, e quando recitate siete...

MIC. Un cane... ●Non lo so davvero; forse● sarà perché ●non son socio.●

► **Sinistra** Scena IV

Un avvisatore e detti.

AVV. Signori si principia. (parte)

JOU. Le Signore non sono pronte?

ADR. (va allo specchio) Io sì.

QUI. E Madamigella Duclos?

MIC. Un quarto d'ora fa l'ho vista in camerino bella e vestita che scriveva.

IL PRIN. Oh! Scriveva!

MIC. Doveva essere una lettera di premura.

JOU. (al Principe) Vi dirò io che lettera è. La cameriera della Duclos...

IL PRIN. La Penelope.

JOU. Mi ha detto che aveva un bigliettino che il Principe avrebbe comprato a qualunque prezzo.

IL PRIN. Perché?

JOU. [Sarà forse per qualche...] dico per modo di dire veh!...

IL PRIN. (Corro subito da Penelope) (piano al Sig.) Vado per quell'affare....

SIG. Benone, e dove ci troveremo?

IL PRIN. Qui dopo il terzo atto.

SIG. Sta bene (Il Pri. dalla porta di sinistra)

Scena V

► **Sinistra**

Un avvisatore e detti.

---

## PAGINA 26

AVV. Chi è di scena Signori. (parte)

(Tutti gli altri corrono alla dritta)

QUI. Son qui. (per partire s'incontra col Sig.) Avanti Signor Chazeuil.

SIG. Passi Vostra Eccellenza Turca. (parte dalla dritta)

MIC. (contempla Adriana che ripassa la parte seduta a dritta) Dire che ha tanta amicizia per me e sono tanti anni che non ho il coraggio di confessarle... Ma lei è socia, io no: è giovane, ed io son vecchio... e poi oggi mi pare una cattiva giornata... aspetterò a domani... ma domani sarò più vecchio d'oggi, e poi già ella non ama che la tragedia... su coraggio. (s'accosta) Studi la parte eh?

ADR. Sì.

MIC. A proposito di parte, io da tanto tempo faccio i confidenti, ed ora avrei qualche cosa...

ADR. (s'alza) Da confidarmi?

MIC. Ti ricordi il mio zio droghiere in strada Ferrou?

ADR. Sì.

MIC. È morto.

ADR. Tanto peggio.

MIC. Ma mi ha lasciato erede di diecimila lire /.../

ADR. Tanto meglio.

MIC. Ma io non ho avuto mai tanto danaro non so che farmene e mi tormenta.

ADR. (sorridendo) Allora tanto peggio.

MIC. Non tanto peggio, perché m'è venuta l'idea di maritarmi.

---

## PAGINA 27

ADR. Avete ragione. (sospirando) Se potessi anch'io.

MIC. (con gioia) Ci pensi a maritarti tu?

ADR. Ma non hai rimarcato che da qualche tempo, io sono molto cangiata?

MIC. È vero; diventi sempre più brava. Non hai mai recitato Fedra come l'altra sera.

ADR. Davvero! Quella sera soffriva tanto, ero tanto infelice (sorridendo) non si ha sempre questa fortuna.

MIC. E perché?

ADR. Perché si parlava di un combattimento ed io non ne avevo nuove... era forse ferito, e fors'anco morto. Oh! interpretavo bene l'autore perché ero nel caso del personaggio, ed ora posso recitar meglio perché l'ho riveduto.

MIC. (fuori di sé) Che! Ami qualcuno?

ADR. Come potrei negarvelo?

MIC. (cerca di rimettersi) Come è stato che?...

ADR. All'uscire dal ballo dell'opera alcuni volevano impedirmi di montare in carrozza, quando un giovane che io non conoscevo gridò "Signori questa è Madamigella Lecouvreur, lasciatela passare" essi si misero a ridere; egli si slanciò fra loro, ne gettò due per terra, poi prendendomi fra le braccia mi portò nella mia carrozza nel mentre che riavutisi, correvano dietro di lui gridando... mi darette soddisfazione volentieri... quale scegliete? tutti... rispose il mio liberatore. Allora io gettai un grido, ed egli mi disse: questa volta farete

---

## PAGINA 28

da pubblico, Madamigella, e noi da attori. Che ti dirò? Se tu lo avessi veduto schermirsi delle quattro lame degl'avversari, l'avresti detto come me, un eroe. Invece di indietreggiare, li sfidava. Pareva di sentir dire:

"Di Castiglia, Navarra e di Morea

E quanti ha Spagna valorosi, eserciti

Ma alle grida della folla sopraggiunse la guardia

E la pugna finì senza pugnanti".

MIC. E l'hai riveduto?

ADR. L'indomani venne a chieder nuove di mia salute e mi disse essere un forastiere, semplice ufficiale senza titoli, se non quelli che avrebbe acquistato col suo coraggio, e ciò lo fece caro a miei occhi.

MIC. Oh Cielo!

ADR. Da tre mesi era partito per cercare fortuna col suo compatriota il Conte di Sassonia, ritornò stamane, e la prima visita fu per me; il suo generale ed il ministro lo aspettavano a Versailles, cosicché si trattenne pochi momenti meco, ma stasera verrà in teatro, me lo ha promesso.

MIC. Verrà?

ADR. A sentirmi recitare.

MIC. Ma in questo stato non potrai avere enfasi...

ADR. Cosa importa?

MIC. Importa sì, perché questa è la prima sera che recita colla Duclos.

---

## PAGINA 29

ADR. (non badando) Siate di buon animo.

MIC. Tu hai bisogno di calma, di sangue freddo per essere ispirata... e tu non vedrai che lui...

ADR. Ah! Sì, e se lo vedrò...

MIC. Via pensa alla tua parte: l'amore passa, ma una bella parte, una creazione, un trionfo stanno sempre... Andiamo, via, non sarà possibile il non farti pensare a lui?

ADR. Ah! no.

MIC. Almeno per stasera. Adriana, figliuola mia, sii **sublime**, te ne supplico, sii **sublime**, se non per me... per lui... l'amore degli uomini non viene che d'amor proprio... se la Duclos piacesse più di te, se non fossi tu la più bella.

ADR. (con un grido) Lo sarò.

MIC. Oh! Brava, grazie.

ADR. (con emozione tenendogli la mano) Grazie a voi eccellente amico.

MIC. (Dì piuttosto imbecille!) Bada, che c'è una situazione che trascuri sempre "Tutto farei se una rivale avessi". Perché vedi, Adriana, quella povera donna siccome sente, capisci?... che una rivale... e allora dice... non mi spiego bene, ma già tu mi capisci.

ADR. (declamando) "Tutto farei se una rivale avessi".

---

## PAGINA 30

MIC. (con gioja) Così.

ADR. Starò attenta sì... una cosa volevate dirmi dianzi... un matrimonio.

MIC. Non è più affare. Studia. (Ho un bel fare io, ma sarò sempre confidente; e l'eredità di mio zio, ed i miei progetti... (s'asciuga una lagrima) Non voglio pensare più a nulla... a nulla. (per partire poi torna indietro) Bevi un bicchiere di acqua prima d'entrare in scena... e non ti dimenticare il "Tutto farei..." sai che... come hai detto. (parte)

► **Sinistra** Scena VI

● Maurizio viene in fretta dalla porta e sinistra osservando gl'oggetti.

**Sinistra** Adriana è in piedi a sinistra studiando la parte e volgendogli il tergo. ●

ADR. (studiando) "[Congiure e] brighe, e tradimenti infami, Tutto farei se una rivale avessi".

MAU. È molto bello questo luogo.

ADR. Maurizio!

MAU. Adriana!

ADR. Voi qui?

MAU. Sono venuto in teatro dei primi per vedervi.

ADR. V'avranno preso per un scrivano.

MAU. Poco mi preme; ma all'alzar del sipario non vidi che il Visir ed il confidente.

ADR. Pazienza.

MAU. Mi passa la pazienza quando vi sono tanto

---

## PAGINA 31

vicino, e nello stesso tempo tanto lontano. Ho visto una porticina dalla quale era passato una specie di gentiluomo... se c'è entrato lui, posso entrare anch'io, ho detto fra me e me. Non si passa... chi desidera? La Signora Lecouvreur, ho da parlarle, mi aspetta.

ADR. Imprudente!

MAU. E perché? Dovevo e potevo aspettare fino a dopo teatro a dirvi, Adriana ti amo?

ADR. Zitto (mostra l'abito) Rossane vi ascolta. Ma prima d'andarvene ditemi presto, perché stamane vi ho appena veduto... avete fatto belle cose nella vostra assenza?

MAU. Se avessi badato a me solo.

ADR. Il Conte di Sassonia nostro Generale è contento di voi?

MAU. Credo di sì, sono sempre stato con lui e fui ferito.

ADR. Vicino a lui?

MAU. Vicinissimo.

ADR. La sola idea di sapervi ferito mi fa fremere, appena mi sembra che sfidando i pericoli seguiate la vostra via... vi ho già visto una volta colla spada alla mano, ed ho il presentimento che dobbiate divenire un'eroe.

MAU. Siete troppo buona.

ADR. Me ne intendo veh io; sono sempre in mezzo agli eroi di tutti i tempi, e di tutti i paesi... voi avete nel portamento, nello sguardo un che di Rodrigo di Nicodemo... oh! diverrete grande.

MAU. Lo credete?

---

## PAGINA 32

ADR. Ed io vi aiuterò perché lo diventiate.

MAU. Come?

ADR. Col porvi sott'occhio le gesta del Conte di Sassonia, col farvi essere geloso di lui.

MAU. Sono certo di non esserlo mai.

ADR. Presuntuoso! Avete visto il Ministro?

MAU. Non ancora: gli scriverò.

ADR. Oh! Non gli scrivete.

MAU. Perché?

ADR. Perché l'ortografia non è il vostro forte.

MAU. Non mi curo d'esser fatto Ministro dell'Accademia

ADR. ● Per questo ● potreste esserlo ● senza poter scrivere. ● Ma sapete che mi sono incaricata d'insegnarvi io.

MAU. Ed io non scordai le mie promesse, e tanto è vero che ho imparato delle scene di Corneille.

ADR. (con ammirazione) Pensavate a Corneille?

MAU. No, a voi che l'interpretate sì bene.

ADR. E quel libricino di Lafontaine che v'ho donato prima che partiste?



MAU. Lo tenni sempre con me.

ADR. E l'avete letto?

MAU. No, per dire la verità.

ADR. Nemmeno la favola dei due colombi? Eppure ve l'avevo tanto raccomandato.

MAU. Avete ragione, ma già non è che una favola.

ADR. (con rimprovero) Ah! Sì, una favola? Non vi pare che una favola:

“S'amavan due colombi ardentemente” (●guardando con espressione●)

---

## PAGINA 33

MAU. Come noi.

ADR. “Ma stanco l'un del suo modesto tetto

Volle sciogliere il volo ad altri lidi”.

MAU. Come me?

ADR. “L'altro gli disse, oh! non partir diletto,

La lontananza è di dolor cagione,

Resta, deh resta alla nostra magione”.

MAU. Lo diceste voi.

ADR. Sì. “Ma nulla valse il suo parlar, che il volo

Spiccava l'altro per estraneo suolo”.

MAU. (vivace) E poi?

ADR. Adesso v'interessa eh? Vorreste sapere i disagi che soffrì il viaggiatore, le pense del

**no il finale**

poverino che restò da per sé, quanto ha pianto... (vivace) no, no: sentite [la morale] invece:

“Oh voi felici, cui d'amor la face

Aveva in casa intemerato affetto,

Se volete gustar la vera pace

Di noi soli prendetevi diletto

A vostri occhi sia un nulla il mondo intero

Nella gioia del cor sta il piacer vero”.

MAU. Oh! Adriana, la vostra voce m'inebria, la mia intelligenza si eleva, tutto mi divien facile.

ADR. (sorridendo) Anche l'ortografia.

**Quando ci rivedremo?**

MAU. [Quando mi darete la mia prima lezione?]

ADR. Stasera dopo il teatro verrete qui a prendermi.

MAU. Addio.

ADR. Andate in teatro. (con tenerezza) Mi ascolterete? Mi guarderai?

---

## PAGINA 34

MAU. Sono nel primo ordine a dritta.

ADR. Parlerò a voi solo, a voi solo dirò i miei versi.

**Sinistra** Scena VII

Michonet e detti.

MIC. Rossane, sei di battuta.

MAU. A questa sera. (parte a sinistra)

ADR. Addio.

MIC. Farai scena vuota.

ADR. Eccomi. (parte a sinistra con Mic.)

**dritta**     Scena VIII     **con biglietto**

Jouvenot ed il Principe dalla seconda porta a dritta.

IL PRIN. (agitato) Grazie Signora, non scorderò mai il servizio che mi avete reso.

JOU. Era dunque vero?

IL PRIN. Appunto.

JOU. Guardate che caso! Ho piacere d'avervi reso servizio.

IL PRIN. Ah! dite servizio il... anzi sì... perché cercavo da un pezzo il modo di romperla con lei.

JOU. Perché non dirlo prima? (parte a dritta)

(Sig. entra agitato dalla seconda porta a sinistra, e guarda dietro di sé)

Scena IX

► **Sinistra**     (●Il Principe correndo verso il Signor e sforzandosi di ridere.●)

IL PRIN. Amico mio l'avventura più piccante per noi due.

**no sorella!**

SIG. (Che si tratti di sua [moglie]).

IL PRIN. Hai bello e perduta la scommessa... il Conte di Sassonia...

---

PAGINA 35

SIG. L'ho incontrato naso a naso; deve esser stato qui.

IL PRIN. Ho scoperto chi è l'amante.

SIG. Ne avete delle prove?

IL PRIN. Prima di tutto leggi questo bigliettino cortino, ma chiaro.

SIG. (legge) "Per motivi che meglio d'ogni altro conoscete, siete aspettato questa sera alle 10  
**casa**

nella mia cas[etta] Strada Grange Battelier... amore e discrezione... firmato Costanza".

IL PRIN. (con collera) La firma della perfida Duclos.

SIG. Da chi l'avete avuto questo biglietto?

IL PRIN. Da Penelope la cameriera dell'iniqua, e l'ho pagato caro.

Scena X

**Sinistra**     Avvisatore e detti.

AVV. Si dimenticano sempre qualche cosa... Eccolo qua. (●prende un fazzoletto sopra una sedia e sta per partire●)

IL PRIN. (trattenendolo) Fatemi il favore di far avere questo biglietto al N. 3 prima fila.

AVV. Sarà servito Eccellenza. (parte)

IL PRIN. Mi vendicherò stasera, intanto manderò in pezzi tutta la mobilia, conto anche su di te.

SIG. Non è roba per me, e per uno scienziato.

IL PRIN. Ma quando la scienza è tradita.

SIG. Deve tacere. Lo schiamazzare è lecito ai giovinotti ma voi uomo [ammogliato]. **provetto**

IL PRIN. E così mi toccherà essere lo zimbello di tutti, perché quest'affare si saprà da per tutto.

SIG. E voi siete il primo a divulgarlo, e poi... meglio

---

PAGINA 36



MAU. Quando finisce?

MIC. Alla fine dell'atto.

MAU. (Un altro contratempo.) Signore potreste...

MIC. Scusi ma ho da fare. (leva dal cassetto la pergamena e la lascia sul tavolo) Eccola qua (va alla porta) La lettera per Rossane.

---

PAGINA 38

MAU. Come fare?

no fischiattarci

no bestia

MIC. Va in scena la Duclos... canta... strilla... cara [aprite il petto] figliuola; sei una [cagna].

MAU. (seduto al tavolo svolge la pergamena) Non vi è scritto nulla! Ah! a me. (leva il lapis e vi scrive sopra)

MIC. Ritocca ad Adriana, (sempre ascoltando) parla a Bajazet... oh! Cara quella vocina... oh! Se fossi socio farei anch'io l'amoroso... non s'invecchia mai ad esser soci... lo direbbe a me. "Oh Bajazet, d'immenso amore io t'amo".

2a Sinistra

Sinistra Scena XIII

Jouvenot dalla dritta in fretta e detti.

JOU. Michonet la lettera.

MIC. È là sul tavolo.

MAU. (gliela presenta) Eccola.

JOU. Mille grazie. (È compitissimo quell'ufficiale).

MIC. Badate che tocca a voi.

JOU. Ah! (parte in fretta)

MAU. Riceverà le mie due righe dalle mani della confidente... saprà che stasera non posso ma domani... andiamo alla Strada Grange Battelier. (parte)

MIC. (sempre osservando) Fatima entra in scena. Brava! Dove ha la lettera?... sta a vedere che non l'ha... sì... l'ha consegnata a Rossane... trasalisce... si regge a stento... le casca fino il

sublime

rossetto...oh è [immensa]. (grand'applausi) Sì, sì... battete le mani. Brava... Sublime...

no

[immensa]... incomparabile!

---

PAGINA 39

Scena XIV

Sinistra D'Angeville, Poisson, Principe, Signor, Quinault, Jouvenot, entrano dalle due porte a dritta. Attori e Signori vanno e vengono.

JOU. Sono tutti matti stasera; applaudiscono per cose da nulla.

no proprio egregiamente

SIG. Recita [[come un angiolo.]]

POI. Mi fa ridere.

QUI. E a me fa schifo.

IL PRIN. Non ho mai sentito dir meglio.

Scena XV

Adriana agitata dalla dritta e detti.

ADR. (Dopo due mesi d'assenza!... Or via coraggio.)  
IL PRIN. Siete de' nostri?  
SIG. Ero dietro ad invitarla.  
ADR. A che?  
SIG. Alla cena a cui interverranno tutti gli attori della Commedia Francese.  
ADR. Grazie, non posso.  
JOU. Lo fa per superbia.  
ADR. (con bontà) No, ma perché sono melanconica.  
SIG. Ragione di più per divertirvi, sarà una bella tavolata. Vi offriamo quanto vi ha di meglio nell'arte.  
SIG. e IL PRINP. Vi offro la mia mano.  
ADR. Grazie.  
IL PRIN. Dunque venite sola. La cena è in casa della Duclos.

---

PAGINA 40

ADR. Sta vicino a me... ha un bel giardino.  
IL PRIN. Il cui muro è di facciata al vostro... Ecco la chiave della piccola strada, non vi sono che due passi.  
ADR. Troppo gentile.  
SIG. Accettate?  
ADR. Non so dirvelo per ora.  
IL PRIN. Anche il Signor Michonet sarà dei nostri.  
MIC. Signor Principe mille grazie. (Starle vicino tutta la sera.)  
ADR. (Sì, mi occuperò di lui: ingrato! Mi vendicherò così.)  
Scena XVI  
● Avvisatore e detti. ●  
AVV. Chi è di scena Signori per il quinto atto. (parte)  
ADR. A rivederci Signori. (parte a dritta)  
MIC. Presto Signori, Signore.  
JOU. Signore posso condur meco una persona?  
SIG. Anche due.  
D'AN. Signore posso condurre mia madre?  
SIG. Anche vostro padre piccina.  
QUI. Signore, e le carrozze?  
SIG. Sono pronte.  
POI. Si mangerà bene. (gli attori fanno per uscire) #  
SIG. Benone, e vi prometto una sorpresa. (gli attori ritornano)  
TUTTI. Che cosa?  
SIG. Non ve la posso dire.

---

PAGINA 41

MIC. Signori tirano su il sipario. Presto chi è di scena. (si pone fra gli attori e dice in tuono tragico) "Uscite tosto: e questo harem sia chiuso  
E l'ordin regni come sempre regna".  
(Tutti ridono e cade il Sipario)

► 1mo

► 2do

Finestra e porta alla sinistra = Due porte alla dritta  
Segrete alla dritta

Atto terzo

Sala elegante: alla prima quinta a sinistra porta: porta in fondo da chiudersi. Un balcone grande con tavolo con candelabro acceso.

Scena I

Principessa sola.

PRIN. Quanto è penoso l'aspettare. La Duclos ha fatto dire che gli fu recapitato il biglietto, ed egli non viene ancora. Sono le undici. Signor Conte l'anno scorso eravate sempre il primo agl'appuntamenti ed ora... avesse qualche altra?... Oh! Guai ad entrambi... guai a chi osa rapirmelo... guai a lui. (lo vede entrare) Ah finalmente...

Sinistra      Scena II

Maurizio e detta.

MAU. Mille perdoni Principessa.

PRIN. Non vi rimprovero, se non che d'avermi fatto perdere del tempo senza vedermi. A mezzanotte bisogna che io sia di ritorno al mio palazzo.

MAU. Mi pareva d'essere spiato. Due uomini intabarrati mi seguivano da un pezzo, mi volsi a loro, e li richiesi del motivo che li

---

PAGINA 42

faceva seguire i miei passi: non mi risposero che fuggendo, l'inseguii e li avrei raggiunti se non avessi pensato che mi aspettavate Principessa.

PRIN. Vi ringrazio; quest'avventura coincide con quanto ho da dirvi... fui a Versailles.

MAU. Buona e generosa Principessa!... Ebbene?

Ministro

PRIN. Il [[Cardinale]] è un po' sul /niego/.

MAU. Cosa conta dunque fare?

PRIN. Non lo sa nemmeno lui... ma per non compromettersi, ed esservi utile, vi accorda due reggimenti a vostre spese.

MAU. Allora sono a cavallo.

PRIN. Non mi pare. Avete denaro?

MAU. No.

PRIN. E come volete fare a pagare i due reggimenti?

MAU. Li pagherò dopo la vittoria.

PRIN. Benissimo. Ma v'ha un'altra cosa, siete debitore di 70,00 lire al conte Kalkreutz Svedese, che ha l'ordine di arresto contro di voi.

MAU. Mio buon padrone.

sono                      incaricati

PRIN. Vi minaccia un gran pericolo. [L'ambasciatore russo ha] incaricat[o] gli agenti di commercio di tenervi d'occhio.

MAU. Ecco perché mi pedinavano stasera; mi rincresce di non aver loro mozzate le orecchie.

PRIN. Poveretti! mozzar loro le orecchie! [gli strumenti del loro mestiere.]

MAU. Ma che debbo fare?

---

PAGINA 43

PRIN. Mi ha promesso di farmi sapere dove sta il Signor Kalkreutz, ed io lo dirò a voi.

MAU. Ed andrò da lui a sfidarlo.

PRIN. No, a pagarlo.

MAU. È presto detto. Ma non ho 70,00 lire disponibili.

PRIN. Ed io? (con affezione)

MAU. Grazie, non posso accettare. Non vi è che un mezzo al caso mio.

PRIN. Quale?

MAU. Partir domani.

PRIN. Partire?

MAU. Non ne avevo voglia; ma è necessario partire.

PRIN. Non avete senso comune.

MAU. Scusate, se si trattasse del come mettere in piedi una festa, un ballo, chiederei consiglio a voi Principessa.

PRIN. No, non partirete; appena giunto colla vostra presenza, e col vostro affetto mi dovete remunerare di quanto feci per voi, [[e dei giorni che vi consacro.]] no

MAU. Parliamoci chiaro, Principessa. Non fui mai ingrato io. A non parlare francamente, ora che vi sono debitore di tanto, sarebbe ingratitudine. Da questa mattina volevo dirvi tutto, e confessarvi...

PRIN. Che amate un'altra donna?...

MAU. Molto da meno di voi.

PRIN. E chi è d'essa?... Chi è? Rispondete perché non sapete di che sia capace.

---

#### PAGINA 44

MAU. Gli è perciò che non ne faccio il nome: (con tuono conciliatorio) Ma perché invece di adirarvi non parliamo amichevolmente? Perché non ci diciamo la verità? Non vidi mai

no

donna più amabile, [più seducente] di voi, e perché? Perché la vostra catena mi pareva intrecciata di fiori, perché di me faceva un uomo felice, e non uno schiavo.

PRIN. Maurizio!

MAU. Giurai di dirvi tutto. [Sotto un tale impero il piacere mi sorrise, perché nessuno di noi aveva preso sul serio un tale sentimento; e i nostri legami durarono lungo tempo; perché ognuno di noi si era riserbato il diritto di sciogliergli,] è quindi ingiusto il rimprovero: dove non ebbe luogo alcun giuramento non esiste spergiuro, (●con dolore●) esisterebbe se io mancassi all'amicizia, e alla riconoscenza che vi consacrai; del resto sono libero.

PRIN. Non però di tradirmi.

MAU. Badate Principessa, che io sono uso di emanciparmi quando mi si nega.

PRIN. Lo vedremo, e dovessi perder voi e quella che mi preferite, dovessi per conoscerla sacrificar tutto. # (rumore di carrozza)

MAU. Odo rumore nella corte.

PRIN. È una carrozza.

MAU. Aspettate qualcuno?

PRIN. Io no.

---

#### PAGINA 45

MAU. (va alla finestra) Guardate.

Fratello!

PRIN. Cielo! mio [marito]! no

MAU. Che vuol dir ciò?

PRIN. Non è solo.

MAU. Salgono le scale.

PRIN. Sono perduta.

MAU. No, finché vi sarò vicino.

PRIN. Se il Principe, o chiunque sospettasse che io misi piede in questa casa sarei perduta di reputazione.

MAU. Vengono.

dritta

PRIN. (mostrando la porta a sinistra) Da questa parte.

MAU. Dove?

PRIN. In un piccolo gabinetto. (vi si slancia)

sinistra      Scena III

/sinistra/

● Principe, Signor [dal fondo], ● e detto.

IL PRIN. (vede la porta che si chiude) Ah! Vi ci ho colto!

MAU. (turbato) Voi qui Signori?

IL PRIN. (ridendo) L'ho vista la Signora.

MAU. Scherzate.

IL PRIN. No caro, ho visto la gonnella.

SIG. Sappiamo tutto, caro Conte.

IL PRIN. E non passerà così quieta la cosa, vogliamo del chiasso, [[dello scandalo]] [(batte sulle spalle al Sig.)] Non siamo qui per niente noi, non è vero?

MAU. (al Principe) Credevo anzi fosse stato meglio per voi evitare lo schiamazzo; ma giacché lo volete, giacché sapete tutto...

IL PRIN. (allegro) Ne abbiamo le prove.

---

PAGINA 46

MAU. Sono ai vostri ordini Signor Principe. Il Signore spero vorrà servirci da testimonia. (si pone il cappello) Possiamo scendere in giardino.

IL PRIN. (ridendo) A quest'ora?

MAU. Qualunque ora è buona per battersi.

SIG. Siete in errore caro Conte, anzi il Principe vi cede la vostra conquista.

MAU. Scherzate?

SIG. A patto che il trattato di pace sia firmato qui a cena al chiaror dei doppiieri.

IL PRIN. Al rumore dei bicchieri della Sciampagna.

MAU. Volete prendermi a gabbo, Signori?

IL PRIN. Non la capite che non me ne importa più della Duclos?

MAU. La Duclos?

IL PRIN. E per la sua virtù...

SIG. (ride) La sarebbe una cosa imperdonabile.

IL PRIN. (ride) Ah! Ah! È buffa non è vero? Ma mi avete l'aria di venire dall'altro mondo voi, invece di ridere.

MAU. Per dire la verità la è proprio una storiella ridicola.

IL PRIN. Mi involate la Duclos col mio permesso, mi fate proprio un servizio da amico.

SIG. E in segno d'alleanza stringetemi la mano.

MAU. Ecco la mia.

IL PRIN. (declamando) "Dammi la destra o Cinna, io stesso il voglio".



SIG. (ridendo) E per stipulare il contratto vado a cercare il notaio della Commedia Francese, ed i testimoni. (parte) dal mezzo

---

PAGINA 47

MAU. (sorpreso) Che dice?

IL PRIN. Non vi potete immaginare la brillante compagnia che avrete in questa mia piccola casa; o piuttosto in questa vostra, perché stasera siete voi il padrone, il Re della festa.

MAU. (imbarazzato) È troppo Principe.

IL PRIN. E vi prepariamo anche una nuova sorpresa, una bella e giovane Signora che desidera conoscervi, e che il Signore [[come Maestro di Cerimonie]] è andato a prenderla per presentarvela prima di cena.

MAU. In tal caso vi prego condurmi da lei. (Potessi frattanto liberare la mia prigioniera) (si accosta alla finestra, e guarda in giardino)

Scena IV chiave

Mezzo Signor conducendo a mano Adriana, Il Principe va loro incontro, e Maurizio alla finestra.

IL PRIN. Il Conte vi attende con impazienza.

SIG. Tremate?

ADR. La presenza d'un uomo illustre mi commuove mio malgrado.

IL PRIN. (s'accosta a Maurizio) La Signora Lecouvreur.

MAU. (si volge) Cielo!

ADR. (vede Maurizio) Ah! (il Principe chiude la finestra, il Sig. va a posare il cappello ed i guanti sul tavolo a dritta)

MAU. (Dèssa!)

ADR. Il Conte... quell'eroe... è impossibile!

MAU. (piano presentandole la mano) Taci.

ADR. (dà un grido di gioia e pone la mano sul cuore) Lui?

IL PRIN. (torna di mezzo) Che avete?

---

PAGINA 48

ADR. Una sorpresa naturalissima... credevo non aver mai visto il Signor Conte, ed invece lo conosco molto.

SIG. (allegro) Di vista.

ADR. Gli ho anche parlato.

IL PRIN. Dove?

MAU. Al ballo dell'Opera.

IL PRIN. Da incognito forse?

ADR. Piace molto l'incognito al Sig. Conte.

MAU. Quando vi sono dei motivi giudicatene voi stessa, Signorina.

SIG. Il dialogo comincia benone. Anche Adriana ha da chiedervi una grazia.

MAU. A me?

IL PRIN. E venne qui non per altro... una petizione in favore di un luogotenente.

SIG. Di cui vuol fare un Capitano.

MAU. (con emozione) Davvero Signora volevate...

ADR. Sì, ma non ho più coraggio.

MAU. E perché?

ADR. Credevo che quel povero ufficiale non avesse per se che la sua spada.

MAU. Chiunque egli sia, la vostra protezione deve portargli fortuna.

servite

IL PRIN. A tavola ne parlerete a bell'agio, sarete vicini. Signore sta attento alla cena.

mezzo

SIG. È affar mio. (parte di fondo a dritta)

IL PRIN. Io poi m'incarico di cosa più interessante... temo che qualche fuggitiva voglia scapparmi prima di cena.

ADR. Io no; di certo.



---

## PAGINA 49

IL PRIN. Vado a dar ordine che si chiudano tutte le porte sino a giorno. (parte) sinistra

MAU. (Che fare?) (Adriana osserva se sono partiti)

ADR. Voi il Conte? (si pone la mano sulla fronte) Replicatemelo che possa esser certa che lo siete!

MAU. Adriana mia!

ADR. Maurizio! Mio eroe!

destino

MAU. Zitta! (Che [peccato] che l'altra sia là.) (piano) È necessario il mistero.

ADR. Ah non temete: l'orgoglio non può accrescere il mio amore. Capisco che in mezzo ai grandi interessi che si agitano, l'amore di una povera donna vi fa torto.

MAU. No, no, mai. (vivace)

ADR. Tacerò, chiuderò qui dentro la mia ebbrezza, il mio orgoglio, non mi vanterò del vostro amore, e della vostra gloria vi ammirerò come gli altri: essi celebreranno le vostre gesta, ma voi poi me le racconterete, essi diranno i vostri titoli, e voi mi confiderete le vostre pene, ed io vi dirò: coraggio, arrivate alla meta che v'aspetta; per me non chiedo che il tuo amore.

no

no

MAU. [[abbracciandola]] Oh mia protettrice! [[mio angelo! ]] (guarda intorno) Difendimi sempre.

ADR. Sì, sempre ed anche stasera dolente di non potervi aver vicino, pensando a voi, volevo

no per ottenermi un avanzamento

parlare in favor vostro al Conte. Sì civettuola per amore veniva qui, [[per invaghirlo, per sedurlo]]... ci riuscirò!

---

## PAGINA 50

pregare per me

MAU. Come resistervi? Ah! volevate [[sedurre il Conte?]]

ADR. E vedete quanto siete fortunato! [ché siete il solo uomo per cui vi avrei tradito.]

MAU. E voi la sola [che non tradirò mai.]

ADR. Lo spero. Credo alla fede degli Eroi io. Silenzio vien gente.

### Scena V

Mezzo ●Signor● con cestino di fiori, e Michonet dalla laterale a dritta, detti.

SIG. (pone il cesto sulla tavola e fa mazzetti) Mi rincresce per voi caro Michonet, ma una volta entrato non si può sortir più.

MIC. Ho bisogno andarmene per un momento e se potessi...

SIG. La mia ingerenza è far mazzi per le Signore. [Il Comandante del forte] è il Principe di Bouillon ha chiuso lui stesso le porte della Cittadella e ne custodisce le chiavi.

MIC. Ma si tratta di un'affare urgente, bisogna cambiare la commedia di domani, e devo andare dalla Signora Duclos a sentire se potrà recitare Cleopatra.

SIG. In tal caso non occorre vi disturbiate. La Duclos cena con noi.

MIC. Allora resto.

SIG. È la regina della serata. Chiedetelo al Conte.

MIC. (guarda Maurizio con sorpresa e rispetto) Possibile!

ADR. (presenta Michonet al Conte) Il Signor Michonet

---

## PAGINA 51

nostro Direttore del palco, e mio ottimo amico.

MIC. Se non m'inganno ebbi l'onore di vedere il Signore questa sera nel foyer del teatro, (●ad Adriana●) in cerca di te.

ADR. Non si tratta di me ora, ma di Cleopatra, e della Duclos.

MIC. Ah! Sì; ed ora che mi assicurate che è qui...

SIG. (lascia la tavola e viene loro in mezzo ponendo un nastro ad un mazzo di fiori) Siamo in casa sua dove aveva dato appuntamento al Signor Conte.

ADR. Che dite?

MAU. (per farlo tacere) Signor Chazeuil...

SIG. Capisco che la storiella dovea dirsi a cena, ma fra noi posso ora raccontarla.

MAU. Tacete.

SIG. Il Signor Conte però può raccontarvelo da sé.

MAU. (●furioso●) Signore...

SIG. È lui l'eroe dell'avventura. (●ad Adriana●) Melpomene, accettate questo mazzo. Che faccia tragica mi fate; guardatela Signor Conte. (●torna al tavolo●)

MIC. (●spaventato●) Che hai Adriana?

ADR. Nulla... mi rincresce aver interrotto l'avventura che il Signor Conte dovea narrarci.

MAU. (●le si accosta●) Avventura che non ha nulla di vero.

SIG. Scusate, ma ho visto co' miei occhi.

ADR. Avete veduto?...

---

## PAGINA 52

SIG. Quando entrammo in questa stanza la Duclos fuggiva in quella in cui è tuttavia.

MIC. È là?

SIG. Potete accertarvene da voi.

ADR. Sì! (si slancia verso la porta)

MAU. (la trattiene a la porta sul davanti) Una parola.

MIC. Vado a parlare della commedia di domani. (●entra piano nella camera a sinistra●) via  
dalla dritta

no un colloquio che dovevo avere e che ti racconterò poi

MAU. (presto a bassa voce) [[Un intrigo che nessuno conosce mi ha condotto qui sta notte.]]

ADR. (con disprezzo) E la Duclos?

no

MAU. Non è qui, [lo giuro sull'amor mio], lo credi?

ADR. (lo guarda fisso indi dice) Sì.

MAU. (●stringendole la mano●) Grazie, ma non è qui tutto; bisogna fare in modo che Chazeuil non entri là dentro, e non veda la persona che vi è, mentre io vado a cercare il mezzo per farla uscire da questa casa.

ADR. Andate, veglierò io su lei.

via dalla sinistra

MAU. Grazie Adriana. (●con trasporto parte dal fondo●)

aver detto una falsità

ADR. [Ha giurato sul suo amore.] Maurizio non può [mancare ad un tal giuramento.]

Scena VI

► **Dritta** Michonet in punta di piedi, e detti.

MIC. (a voce bassa ad Adriana) Non è la Duclos.

ADR. (con gioja) (Me l'aveva detto!)

MIC. (forte ridendo)

SIG. (alzandosi) Non è lei?

MIC. Zitto è un segreto.

---

PAGINA 53

SIG. Ma chi è dunque?

MIC. Non lo so, ma non è lei.

SIG. L'avete veduta?

MIC. No, la stanza era scura, come se il lampadario, e la ribalta fossero stati spenti; ma

rumore

nell'entrar ho sentito il [fruscio] di una gonnella, credendo che fosse la Duclos, come mi avete detto, gli ho chiesto se domani sera voleva recitare Cleopatra, allora una voce incognita mi ha detto: "Per chi mi prendete?" "Per la Duclos rispondo io" e lei "sono in casa sua per interessi che non posso dirvi".

SIG. Possibile!

MIC. Ma chiunque voi siate, continuò la voce incognita se mi fate sortir subito da questa casa, senza esser veduta, la vostra fortuna è fatta. Io le ho risposto che mi bastava esser nominato socio.

ADR. E poi?

MIC. E poi sono qui: cosa ho da fare?

SIG. Sapere prima di tutto chi è. (per entrare)

ADR. (facendo barriera alla porta) No, Signor Chazeuil.

SIG. Ma vedete, non posso dirvi quanto interesse io abbia a conoscerla.

ADR. Ragione di più...

SIG. Ho promesso alla Principessa... a qualunque costo...

ADR. Signor Chazeuil.

SIG. Farò con giudizio...

---

PAGINA 54

ADR. Anziché permetterlo chiamerò il Principe.

SIG. Avete ragione vado a dirlo a lui; sarà contento sapendo che non è la Duclos. (●parte dal fondo●)

ADR. (l'accompagna) Se ne va?

MIC. Che vuoi fare?

ADR. Liberare quella donna o chiunque elle sia e salvarla.

MIC. Non te ne impicciare.

ADR. Lo voglio.

MIC. Allora è un altro affare, e se posso ajutarti...

ADR. No, egli mi ha detto che nessuno deve vederla, (spegne i lumi) e nemmeno io.

MIC. Brava, come vuoi fare adesso?

ADR. Lasciate fare a me; guardate soltanto che nessuno venga a sorprenderci.

MIC. Questa è una baggianata. (in collera poi dolce) Vado vado. (parte dal fondo e chiude la porta) via dal mezzo

ADR. (va verso la porta e picchia) Non risponde... Aprite Signora in nome di Maurizio. (la porta si apre) (Sapevo che si sarebbe aperta a questo nome.)

Scena VII

**Dritta** Principessa e detta.

PRIN. Che si vuole da me?

ADR. Darvi i mezzi di uscir di qui!

PRIN. Tutte le porte sono chiuse.

ADR. Ho la chiave del giardino.

PRIN. (vivace) Datemela, datemela.

ADR. Ma non so come farvi scendere nel giardino, non sono pratica della casa.

PRIN. Rassicuratevi. (si dirige a dritta mentre Adriana va ad ascoltare in fondo) Quivi è una porta segreta.

---

PAGINA 55

► **riapre**

(cerca nel muro, e la porta si apre) Eccola. (va verso Adriana) Ma chi siete che mi rendete tanto servizio?

ADR. Non importa lo sappiate.

PRIN. Non posso distinguere il vostro volto.

ADR. Nemmeno io il vostro.

PRIN. Ma la vostra voce non mi è nuova; siete la Duchessa di Mirpois.

ADR. No, ma spicciatevi a fuggire i pericoli che vi minacciano.

PRIN. Li conoscete voi?

ADR. Fidatevi di me e non temete.

PRIN. Ma chi vi ha confidati questi segreti e questi pericoli?

ADR. Un tale che mi dice tutto.

PRIN. (Oh Cielo!) E chi ha dato a Maurizio il diritto di dirvi tutto?

ADR. (la prende per mano) E chi ha dato a voi il diritto di chiamarlo Maurizio? Chi vi ha dato il diritto d'interrogarmi, di tremare, di fremere? Perché la vostra mano trema? L'amate?

**no** **immensamente**

PRIN. [[Con tutta l'anima.]]

ADR. Ed io pure.

PRIN. Ah! Siete quella che io cerco.

ADR. Chi siete?

PRIN. Da più di voi.

ADR. Come provarlo?

PRIN. Col perdervi.

**no**

ADR. (con orgoglio) Ed io vi salvo: ●chi è più nobile di noi?●

---

PAGINA 56

PRIN. Saprò chi siete.

ADR. Io pure chi siete voi. ► mezzo entra

►

IL PRIN. (di dentro) Ah! Ah! Sapremo la verità.

Cielo fratello

PRIN. ([[Dio]] mio [marito]!)

ADR. Ecco dei lumi, restate.

PRIN. Sì resto... no, non posso... (parte dalla porta segreta mentre Adriana apre la porta di fondo)

ADR. (alla Principessa) Venite. (guarda) Non c'è più.

Scena VIII

► mezzo Principe, Signor, Jouvenot, D'Angeville.

Servi con lumi e detti.

IL PRIN. Sei proprio certo che non è la Duclos?

SIG. Certissimo.

IL PRIN. Oh felicità!

SIG. (indica a sinistra) Entriamo qua! (entrano a sinistra e compariscono le due donne)

D'AN.

{ (in punta di piedi) Andiamo loro dietro. (partono)

JOU.

che non c'era.

ADR. Aveva detto [sul suo onore.]

Scena IX

► Michonet e detti.

MIC. (in punta di piedi dalla dritta) L'hai falsata?

ADR. Sì.

MIC. Dunque era lei che traversava il giardino col Conte.

ADR. Ne siete certo?

MIC. Altro... M'è passata davanti e gli è caduto un braccialetto.

---

PAGINA 57

ADR. Datemelo... (lo prende) E il Conte?

MIC. Se n'è ito con lei.

ADR. Con lei!

MIC. Adesso sta quieta che l'ha in custodia lui.

ADR. (cade sulla poltrona vicina alla tavola a dritta) Tutto è finito.

Scena X

► dritta Principe, Signor e le due donne e detti.

IL PRIN.

{ Nessuno!

SIG.

D'AN.

{ Nessuno!

JOU.

IL PRIN. Chiunque ella fosse non me ne preme: non era la Duclos; io trionfo. (ad Adriana)  
Ora permettete che vi si offra la mano.

ADR. (accettandola) (Il dolore mi uccide!) (lo segue sbalordito)

SIG. A cena. A cena. (seguendoli)

MIC. Vicino ad Adriana, ai fianchi del Principe... non mi manca che divenir socio per essere compiutamente felice. (parte)

*/Aria # 8/*

Atto quarto    **Lumi**

Salone di ricevimento elegantissimo. Lumiera, lumi, porta in fondo, e laterali. Orologio.

*dritta*    Scena I    **portafoglio**

Michonet facendo inchini dalla porta a dritta.

MIC. Mille grazie, Signor Principe di Buillon discendente del Gran Goffredo Buglione  
accompagnarmi sino alla porta del suo gabinetto: accompagnar

---

PAGINA 58

me semplice Direttore di palco! Figuriamoci poi se fossi... Ah! Ecco fatta la mia  
commissione e con successo; posso andarmene. (guarda la pendola) È la prima volta in 20  
anni che manco alla prova; ma Adriana ha voluto così.

*mezzo*    Scena II

Un Cameriere, Adriana di fondo e detto.

CAM. Sì Signora, è ancora qui. (parte)

MIC. Oh! Eccola!

ADR. Vi aspetto da due ore: credeva vi fosse successa qualche disgrazia, un ostacolo.

MIC. È andato tutto benone: al tuo nome si sono spalancate tutte le porte, perché bisogna dire  
la verità, questi Signori stimano noi! Ho detto al Principe: Signor Principe più volte aveste la  
bontà di dire alla Signora Adriana, che quando Ella volesse le daresti 60,000 lire dei diamanti  
donati dalla regina. Sì, mi ha risposto... Ella quindi mi manda in segreto da voi, e conta sulla  
vostra segretezza chiedendovi questo favore.

ADR. E poi?

MIC. Se n'è un poco sorpreso, e mi ha chiesto perché ami disfarti di quei diamanti. Non gli  
ho potuto rispondere perché non lo so. Allora si è messo a scrivere un buono e le lo ha

---

PAGINA 59

consegnato dicendomi: dite alla Signora Lecouvreur che tengo questo scrignetto in deposito.

ADR. E le 60,000 Lire?

MIC. Son qui.

ADR. Respiro. Se sapeste quanto ho sofferto in queste due ore che v'aspetto... La giornata  
passa e avrete a fare altre ricerche.

MIC. Ci vogliono altre 10,000 lire, me l'hai detto, e sono qui.

ADR. Come?

MIC. Ho dovuto andare a cercare. Ecco perché ho tardato, e ti chiedo scusa.

ADR. E dove le cercaste?

MIC. Dal notaio dell'eredità di mio zio.

ADR. Che! Tutto quello che possedevate? Ah! Non posso accettare tanto sacrificio.

MIC. E perché?

ADR. Posso disporre delle mie sostanze, ma non di quelle d'un amico.

MIC. Lo fai per superbia eh?

ADR. Ma si tratta d'arrischiare tutto.

MIC. Arrischiare! Ma come?

ADR. Non posso dirvelo.

MIC. Ed io non te lo chieggo neanche. Prendi, lo voglio, questa è roba tua.

ADR. Bisognerà portar subito codesta fortuna all'Ambasciata di Russia. Gli consegnerete il danaro in pagamento d'una cambiale di 70,00 lire a favore del Conte di Kelkreutz.

---

PAGINA 60

MIC. (sorpreso) Come?

ADR. (con impazienza) Uno Svedese.

MIC. Non capisco.

ADR. Non occorre che intendiate... Zitto... il Signor di Chazeuil.

mezzo Scena III

**Sig. Chazeuil**

Signor dal fondo e detti.

SIG. Voi qui Signorina? Venite forse a dirci che non siete dei nostri questa sera?

ADR. No, Signore, vengo certo.

**disgrazia**

SIG. Respiro, vi sono molte dame impazienti di sentirvi, e vedervi; [**peccato**] che non vi potrà essere un vostro caldo ammiratore.

MIC. Chi?

SIG. Il povero Conte.

ADR. (Che sento!)

SIG. Gli è successa un'avventura veramente originale. Il mio mestiere è quello d'informarmi delle notizie che corrono e questa l'ho attinta da buona fonte... figuratevi che questa settimana il Conte doveva andare a conquistare la Curlandia, e sapete chi gli porta via la vittoria?

MIC. No.

SIG. (ridendo) Una cambiale di 70,00 lire.

MIC. (sorpreso) Come?

SIG. [**[[Che l'ambasciatore di Russia ha]]**] comprato di sotto mano per far prigioniero il Conte.

---

PAGINA 61

MIC. Possibile?

SIG. Possibile? Ve l'assicuro io; e il bello si è che codesta cambiale era prima nelle mani del Conte di Kelkreutz.

MIC. (vivace) Uno Svedese?

SIG. Lo conoscete?

MIC. (con collera guardando Adriana) Sì.

SIG. E pare che un'amante del Conte, una gran Dama...

ADR. (vivamente) Una gran Dama!

SIG. Che non conosco ma che conoscerò, in un trasporto di gelosia abbia denunciato questo fatto all'ambasciatore tartaro di modo che il Conte in questo momento è sotto catenaccio aspettando che la politica, o l'amore lo liberi... ecco come sta la storiella in natura... vado a



sinistra

confidare al Principe che come scienziato ha gusto trattare questi soggetti. ●(parte a [dritta])●

MIC. (Si accosta a Adr. e a bassa voce le dice) Ami dunque il Conte?

ADR. Sì.

MIC. E vuoi liberarlo?

ADR. Sì.

MIC. A costo della tua ricchezza?

ADR. A costo di tutto il mio sangue.

MIC. Ma non hai sentito che ne ama un'altra?

ADR. Lo so.

MIC. E non arrossisci?

ADR. Voi non potete capire che si ama anche senza volerlo, e ad onta di se stessi.

---

PAGINA 62

MIC. (vivamente) Oh! Lo capisco!

ADR. Si vuol nascondere il proprio amore a tutti, si arrossisce di vergogna; ma cotesta vergogna è amore.

MIC. Oh! lo so. Ma che spero?

ADR. (con amore) Salvarlo... E poi non avete sentito quella rivale, quella gran dama?

MIC. Quella del braccialetto, a cui ti pospone, e per cui ti ha tradita?...

ADR. (ponendosi una mano sul cuore) È vero, ma voglio conoscerla. (con energia) La conoscerò! Voglio dirle: per causa vostra fu prigioniero, mercé mia ha recuperato la libertà; chi di noi l'amava più, o Signora?

MIC. E a lui?

ADR. Vi rinuncio e per sempre.

MIC. Brava; ma perché vuoi sacrificar tutto ad un ingrato?

ADR. Perché? E me lo chiedete? Non sentiste poco fa? Egli dovrà a me, a colei che tradì ed abbandonò la sua fortuna. Oh! Non potrà dimenticarmi! Se non il suo amore, la sua gloria gli parlerà di me! Ora capite come mi vendico? "De' beneficj miei io vuo' colmarlo". Oh! mio vecchio Corneille, aiutami tu, sostieni il mio coraggio, riempi l'anima mia di generosi slanci, e dei sublimi sentimenti che tante volte ponesti sul mio labbro:

---

PAGINA 63

fa che io provi al mondo, che siamo degni d'interpretarti, e che l'anima dell'artista è [più]

come quella

e gli onori

nobile, di chi nasce grande e fra le dovizie [e gli onori]. Andate a liberarlo, vi aspetto in casa mia. (parte dal fondo)

MIC. Chi è più matto di noi due? Vorrei che il gran Corneille me lo dicesse... Ella spende il suo per un amante! Sta bene; ma io che sciupo il mio per un rivale... ma lei vuol così, e [così] così

sia... Le fa piacere, e anche a me. Vedo che viene la Principessa. Che bella Signora! Sarà la

da sinistra

padrona di casa. (s'inchina) Non mi vede... posso andare a portare i nostri soldi all'amico.

Dritta      Scena IV

Principessa.      con boccetta d'odore Ventaglio

PRIN. Corra ora a raggiungerla, spezzi le mie catene se può... la sola cosa che m'inquieta è il

no fratello

braccialetto datomi jeri da mio [marito], e smarrito nel fuggire... alla fin fine nessuno sa che sia mio... l'importante per me è di conoscere quella donna, che ha su di lui tanto impero...

sinistra

► (●vede il Sig. e in tuono grazioso gli dice●) Siete voi Signor Chazeuil?

Sinistra Scena V

Signor dalla dritta e detti.

SIG. Già abbigliata Signora? Quanto state bene!

PRIN. Volli prepararmi per tempo onde ricevere gli invitati... frattanto pensavo...

---

PAGINA 64

SIG. Non a me di certo.

PRIN. Chi sa...? Dovevate ajutarmi in certi miei progetti.

SIG. Lasciatemi stare che sono furioso, non so ancora nulla.

PRIN. Davvero! Mi tranquillate perché certa della vostra abilità, del vostro talento, cominciavo a spaventarmi della ricompensa promessavi.

SIG. Non mi parlate così, che mi farete andare in bestia. Per un istante credei conoscere la persona, tutto mi provava per la Duclos...

PRIN. La Duclos?

fratello

SIG. Vostro [marito] istesso me l'aveva ditto.

PRIN. Ragione di più per non crederlo. Io fui più fortunata di voi; per un caso singolare vidi la misteriosa bellezza; mi trovai assieme varii giorni fa... in campagna... in un viale oscuro... molto oscuro...

SIG. Davvero?

PRIN. E senza poter distinguere il suo volto le udii pronunciare qualche parola... questa frase di cui mi ricordo "Il vostro segreto mi è stato confidato da un tale che mi dice tutto". Non c'è nulla di particolare, capisco, ma lo strano si è che l'accento, il suono della sua voce mi sono cogniti perfettamente.

SIG. Credete?

PRIN. Ne sono certa, ma non posso ricordarmi

---

PAGINA 65

dove l'ho sentita. [Da bel principio credetti fosse la Duchessa di Mispois; sono corsa sta mane da Lei, per farle una visita amichevole: ha una voce aspra, non era quella; sono andata a far visita alla Signora Sauser Beuveau Vaudemont, stavo colle orecchie tese, mi trangugia un mucchio di sciocchezze, ma inutilmente; eppure quella voce è di qualcuno con cui mi trovo spesso.]

SIG. Un momento, avete visitato la Duchessa di Aumont?

PRIN. No, e perché?

no supposto

SIG. È una [ispirazione].

PRIN. Difatti l'interesse che suo malgrado pareva prender jeri per il Conte, tutti quei dettagli che sapeva sul conto suo, e che si era fatta dire da Florestano di Bellil...

SIG. (ridendo) Già già suo cugino...

PRIN. Credete voi ai cugini?

no

SIG. Oibò, [[servono per lo più di mantello contro la tempesta.]]

Scena VI

► mezzo Cameriera e detti.

CAM. La Signora Duchessa d' Aumont. (parte)

PRIN. (piano al Sig.) È il destino che me la manda.

Scena VII

► mezzo Atenaide e detti.

PRIN. (le va incontro) Quanto vi sono grata mia bellissima che siate venuta per tempo; parlavo col Signore di voi.

ATE. Davvero?

---

PAGINA 66

SIG. (vicino alla Pri.) È la medesima voce?

PRIN. Non si può giudicare da una sola parola, fatela parlare e la sentirò. (piano al Sig.)

SIG. (si accosta) La Signora Duchessa desiderava molto di sentire la Lecouvreur?

ATE. Sì.

SIG. È un talento... un talento...

ATE. Grande.

SIG. Mentre che la Duclos...

PRIN. (Non dice una frase intera.) Comincio a pensare come voi Duchessa. Per apprezzare il genio della Lecouvreur, e la sua maniera di dir naturale, bisogna aver recitato qualche cosa. La settimana ventura dobbiamo recitare una farsetta in casa del Duca di Noailles, faccio una parte anch'io.

ATE. Dovete recitar bene la commedia voi!

PRIN. Tutt'altro: mi riesce difficile parlare familiarmente. Per esempio nella prima scena ho a recitare una frase la più semplice del mondo, eppure non ci riesco a dirla bene.

ATE. Possibile?

PRIN. Ecco qui. "Il vostro segreto mi è stato confidato da un tale che mi dice tutto".

ATE. Mi pare facile.

PRIN. Provate un po' a dirla.

ATE. Io?

PRIN. Come la direste?

---

PAGINA 67

ATE. (ridendo) Non la direi..

PRIN. (piano al Sig.) È lei!

SIG. (c.s.) È lei!

# ►

mezzo

PRIN. (va incontro alle dame che entrano) Buona sera carissime.

Scena VIII

► mezzo Marchesa, Baronessa ed altre dame. Principe e varii Signori da sinistra.

Le Dame vanno a sedere sulle poltrone a dritta, ed i Signori in piedi avanti ad esse.

IL PRIN. Sì Signori, la notizia è autentica. (saluta) E posso io accertarvi che al momento in cui vi parlo è perfettamente libero.

ATE. Chi?

IL PRIN. Il Conte.

PRIN. (Maurizio!)

BAR. Diffatti stamane correva voce che il Conte era prigioniero per una somma vistosa, non era dunque vero?

MAR. Era verissimo.

ATE. Com'è dunque ora libero?

BAR. Un romanzo di certo, una qualche avventura al solito.

IL PRIN. Una cosa semplicissima: hanno pagato i suoi debiti.

BAR. E non la vi pare un'avventura straordinaria?

PRIN. Ma chi gli ha pagati?

ATE. Ebbene?

PRIN. Dite.

IL PRIN. Non ne so nulla; il che prova...

SIG. Che non è vero. Lo dovrei saper io, e siccome non

---

PAGINA 68

Io so io, non può esser vero.

IL PRIN. Me lo ha detto Florestano che fu con Maurizio a sfidare il Conte KalKreutz. (al nome di Florestano Atenaide fa un movimento che la Principessa rimarca)

SIG. È quello che ha ceduto il suo credito all'Ambasciatore Moscovita.

IL PRIN. Quello appunto.

ATE. Azione sleale, indegna d'un gentiluomo.

IL PRIN. E di cui il Conte gli chiese soddisfazione, e debbono essersi battuti.

PRIN. E si sa l'esito del duello?

IL PRIN. No, mi rincresce per Maurizio che doveva essere dei nostri questa sera.

ATE. Verrà. Verrà.

PRIN. (con gelosia) Lo credete Signora?

► mezzo    Scena IX

Cameriere con candelabri e lumi accesi, e detti.

CAM. La Signora Lecouvreur, ed il Signor Michonet. (parte)

SIG. Finalmente. (tutti vanno incontro)

MAR. Avremo della tragedia stasera. (alla Baronessa)

BAR. E della commedia.

► mezzo    Scena X

con braccialetto    Adriana, Michonet e detti.

IL PRIN. (prende per mano Adr.) Quanto vi sono tenuto dell'onore che ci fate, Signorina.

ATE. (alla Pri.) Presentatemi.

PRIN. (eseguisce) La Signora Duchessa d'Aumont.

---

PAGINA 69

(fa passare Adr. vicino ad Ate.: la Mar. e la Bar. la circondano, e va dritta dalle donne che sono sedute; il Prin. ed il Sig. l'accostano ad Adr., Mic. è sempre solo a sinistra)

ADR. Signore sono confusa per tanto onore.

MIC. (Sta meglio lei che tutte queste [nobilitone.]) altre

ADR. Avete voluto dare all'umile attrice l'occasione di studiare lo squisito buon gusto, ed i modi eleganti che voi sole possedete.

PRIN. (Che sento! Quella voce...)

ADR. Vi ringrazio al sommo della vostra bontà, e cercherò di copiare al meglio che sia possibile.

PRIN. (Più la sento e più mi pare... Oh! Non è possibile. E perché no? Ella ha per sé la gloria **no**

e la bellezza ed anche ora non l'ammirano e [[l'incensano]] tutti?... Questo dubbio m'è insopportabile.) (al Principe) Ebbene cominciamo?

IL PRIN. Bisogna aspettare il Conte perché dicono che verrà.

PRIN. (guardando Adr. sott'occhio) Credo che ci lusingiate invano, e che non verrà. (Ha trasalito!)

IL PRIN. E perché no? Se è libero, libero mercé le mani d'amore?

PRIN. (Ha trasalito ancora! l'abbia liberato essa!) Non volli finora dissipare le vostre speranze e rattristare queste Signore; ma sapete pure che si è battuto.

ADR. (Battuto!) (si alza)

PRIN. (Mi si accosta.) E il Signore sa tutto, mi ha detto

---

## PAGINA 70

che il Conte fu ferito mortalmente.

SIG. (sorpreso) Io!

PRIN. (piano al Sig.) Tacete. (Adr. sviene sulla poltrona) La Signora Lecouvreur sta male!

MIC. (correndo a Lei) Adriana!

BAR.

{Poverina!

MAR.

ADR. (rinviene) Non è nulla... il chiarore dei lumi, il caldo della sala... (La Pri. le fa odorare una boccetta) Grazie, Signora, troppa bontà! (Quale sguardo!)

► **mezzo** Scena XI

Cameriere e detti.

CAM. Il Sig. Conte Maurizio. (parte) (sorpresa generale)

ADR. (con gioja) Ah! (vorrebbe slanciarsi, Michonet la ferma; s'incontrano con lo sguardo Adr. e la Pri.)

MIC. (piano) Guarda quello che fai: la gioja tradisce più del dolore.

► **mezzo** Scena XII

Maurizio e detti.

IL PRIN. Che ci disse mai Chazeuil che eravate ferito?

SIG. Scusate, ma io...

IL PRIN. Il Conte Kalkreutz?

MAU. Fu disarmato alla seconda passata. (Il Prin. ed il Sig. e le altre donne rimontano la scena parlando fra loro. Maurizio sul davanti dice piano alla Prin.) Dicevate il vero Principessa che m'avevate ri-

---

## PAGINA 71

condotto a voi.

PRIN. (con gioja) Oh [Cielo]! **gioja**

MAU. (c.s.) Voleva partire senza vedervi, ma come farlo dopo il servizio che mi rendeste?

ADR. (a poca distanza sempre adocchiandoli) Le parla piano... Se fosse quella gran Dama, se fosse lei!

PRIN. (c.s.) Che volete dire?

MAU. Bisogna che vi parli.

PRIN. (c.s.) Questa sera quando tutti saranno partiti.

MAU. (c.s.) Sta bene. (la Pri. rimonta la scena a dritta. Mau. Si rivolta, e vede Adr., la saluta profondamente) La Signora Lecouvreur. (fa qualche passo verso di lei, il Pri. viene e lo prende per il braccio)

IL PRIN. A proposito v'ho a chiedere caro Conte. (se ne va per momenti parlando con Mau. Nelle altre sale; la Mar. e la Bar. s'accostano ad Adr.)

SIG. (a mezza voce alla Pri.) Mi fareste il favore di dirmi perché dianzi?...

PRIN. (forte) Perché?... Perché non sapete mai nulla. (si rivolge ridendo alle Signore) Figuratevi Signore che da jeri il povero Chazeuil è intento a scoprire un segreto una bella

**ama**  
incognita che [adora] il Conte. (volgesi ad Adr.) La Signorina potrebbe darci dei lumi su questo mistero.

ADR. Io Signore!

PRIN. Sì certo: si dice nel gran mondo che l'oggetto del suo amore sia una donna da teatro.

SIG. Scusate non...

---

## PAGINA 72

ADR. È una cosa strana, in teatro invece si dice che sia una donna del gran mondo.

SIG. (guardando Ate.) È più probabile.

PRIN. La mia cronaca parla anche di un incontro [notturno].

**colloquio** **casa**  
ADR. E la mia di un[a visita] in una cas[etta].

ATE. C'è dell'interessante.

PRIN. Si dice che la commediante sia stata sorpresa da una rivale gelosa.

**parente**  
ADR. E si assicura che la Gran Dama ne sia fuggita a causa di un [marito] indiscreto.

ATE. Siete ben informate tutte e due.

SIG. Più di me.

ATE. Ma per giudicare di chi dice la verità ci vogliono delle prove.

PRIN. La mia prova è un mazzetto di rose che la bella diede al suo vincitore: mazzetto legato con nastro di seta, e d'oro.

ADR. (Il mio mazzetto!)

ATE. E la vostra prova Signorina?

ADR. La mia! La mia è che la gran Dama lasciò cadere nel giardino, mentre fuggiva...

ATE. La sua pantofola di vetro, come Cenerentola.

ADR. Un braccialetto. (esce il Prin. con Mau.)

PRIN. (Il mio!)

SIG. Ehi! Favollette!

ADR. No, realtà, perché il braccialetto me lo hanno portato. Eccolo. (lo leva)

---

## PAGINA 73

SIG. (lo prende e lo mostra alle altre Dame) Magnifico, guardate Signore.

PRIN. (lo guarda con freddezza) Ben lavorato. (fa per prenderlo il Pri. la ferma)

IL PRIN. Cos'è, cos'è?

SIG. Un braccialetto.

IL PRIN. Fatemelo vedere...

SIG. A voi.

IL PRIN. Ah! È di mia [[moglie]]! sorella

TUTTI. Sua [[moglie]]! sorella

IL PRIN. (lo mostra a tutti) È di buon gusto non è vero?

ADR. (Era lei!)

PRIN. (si pone il braccialetto che le dà il marito) Ed ora se la Signora Lecouvreur vuole farci sentire qualche verso.

ADR. (fuori si sé) Versi... ora...

più bravi

MIC. (piano ad ADR.) Calmati e studia. Nel gran mondo ci sono dei comici [meglio] di noi.

MAU. Dunque Signorina ci degnate...

ADR. (fredda) Sì, Signor Conte.

PRIN. Che felicità... sediamo: Signor Conte qui vicino a me.

Cielo dammi

ADR. (Vederla là... assieme... sotto i miei occhi... come per sfidarmi. [[Mio Dio]], da[temi] la forza di contenermi.)

IL PRIN. Cosa declamerete?

ATE. Il Sogno di Paolina.

BAR. Camilla negli Orazi.

PRIN. O piuttosto il monologo di Arianna abbandonata.

ADR. (Questo è troppo!)

ATE. No, no. Fedra.

---

PAGINA 74

ADR. (vivamente) Sì, Fedra.

TUTTI. Sentiamo. (tutti siedono a sinistra, Mic. leva una parte per suggerire. ADR. è sola in piedi nel mezzo, recita con agitazione, con gli occhi fissi alla Pri. che parla piano e con affezione a Mau.)

/Tristi/ numi!

ADR. "Oh! [Giusti numi], che vi feci io mai?

Ver qui lo sposo col figliuol s'appressa

Il testimon della mia fiamma impura.

Or fia che osservi, come io parlo al padre,

Povero core sospirato indarno.

E voi miei occhi inutilmente pregni

D'amaro pianto, che l'ingrato abbia,

E non lo fissate più, che invan si cela

un riprovato

Sotto il sorriso [[inverecondo]] amore.

(la Pri. fa cadere il ventaglio che Mau. raccoglie. Ella segue verso la Pri. fuori di sé)

InFelice me se di coloro fossi

dissipata

Che vivendo la vita [dissoluta]

traditi

Tronfie sen vanno d' [ingiudichi] amori,

E la cui fronte non arrossa mai".

(●avrà indicato col dito la Pri. s'arresta in posizione: tutti si alzano sbigottiti.●)

PRIN. (con calore) Bravissima! Ammirabile!

TUTTI. Ammirabile!

MIC. (piano ad Adr.) Disgraziata che hai fatto?!

ADR. Mi sono vendicata.

PRIN. (Mi pagherà caro quest'affronto.)

ADR. (al Principe che le fa i complimenti) Permettetemi ora di ritirarmi.

---

PAGINA 75

PRIN. (a Mau. che si muove verso Adr.) Restate.

IL PRIN. (alla porta) La carrozza della Signora Lecouvreur.

ADR. (piano a Mau.) Seguitemi.

MAU. È impossibile... saprete poi...

ADR. Basta così. (il Pri. offre la mano ad Adr.: tutti l'accompagnano, ella getta uno sguardo su Mau., e la Pri. lo guarda minacciosa. Cala il Sipario)

Atto Quinto

Candelabro con due lumi soli

che arde

Camera: a dritta un caminetto, e vicino una poltrona ed un tavolo; porta in fondo, e laterali, sofà, sedie e finestra, lumi.

Campanello

mezzo    Scena I

Michonet di fondo parlando ad una cameriera.

MIC. Lo so che sono le 11 ma se non è del tutto spogliata, ditele che sono io Michonet.

Scena II

Dritta    Adriana e detto.

ADR. Vi aspettano; quanto ho sofferto.

MIC. Ed io non ho potuto andarmene a casa senza prima sapere come stavi, non avrei dormito!

ADR. Dacché mi siete vicino sto meglio.

MIC. Anch'io; dopo averti accompagnato qui andai al teatro.

ADR. È finito lo spettacolo?

MIC. Durerà un'ora.

ADR. Tanto meglio; mi sento male, e volevo mandare a dire che non potrò recitare domani sera.

---

PAGINA 76

MIC. Ci anderò io e verrò a darti la risposta.

ADR. Quanta bontà!

MIC. Gran cosa!... Se te l'ho a dir schietta mi mette in pensiero la scena di stasera in casa di  
fratello

quella gran Dama; credi tu che essa e tutti, fuorché suo [[marito]] non abbiano capito l'allusione?

ADR. Lo spero. L'ho ferita /.../ non è vero? È il solo momento di gioja che abbia provato in mezzo a tante torture. Ad ogni parola degli ultimi versi mi pareva piantarle un coltello nel



seno. Non avete veduto il terrore di tutti i volti? Avete sentito quale silenzio? Ad onta della sua audacia impallidì sotto i miei sguardi. Con quanta anima dissi “e la cui fronte non arrossa mai”.

Essa è vendicativa vedi!

MIC. È appunto perché l’hai detto troppo bene che mi spaventa. [Codeste Signorone sono vendicative vedi! A loro è permesso tutto, osano tutto; quella lì in ispecie.] Ci aveva azzeccato io nel chiederle se voleva recitare la Cleopatra... sarebbe fatta apposta. Coi non si farà scrupolo di niente per vendicarsi, per sbarazzarsi di una rivale.

ADR. E che me ne preme? Qual male può ormai farmi, che uguagli i tormenti che mi dà questo pensiero, ella è amata... le ferite

---

## PAGINA 77

da me fallite, gliele sanerà egli colle sue parole di amore... [le sue lacrime, se pure le versa egli le asciugherà con i suoi baci...] ed ora... ora che il cuore mi si spezza ella è felice accanto a lui. Ma non sapete che l’ho supplicato di seguirmi mentre ella gli ordinava di rimanere?

MIC. Ebbene!

ADR. Egli è rimasto con lei... Ah! Non resisto più a lungo... (p. partire)

MIC. Dove vai?

ADR. A gettarmi fra loro... ucciderli... e poi accada che puoi.

MIC. Sciagurata!

ADR. (si getta su d’una poltrona a sinistra) E non val meglio che a rimanermene qui a morire di disperazione e di gelosia, perché lo sento che morirò.

MIC. Oh no, non si muore, si soffre: una febbre non vi lascia mai, un dolore acuto, intollerabile... ma non si muore... lo so ben io.

ADR. (sorpresa) Voi!

MIC. Ti sorprende non è vero? Ma credi tu che sotto questa vecchia corteccia non batta un cuore che soffre come il tuo... che ama... che getta sangue come il tuo?

ADR. Che! Li provaste voi pure questi tormenti?

MIC. Sì... molto tempo fa... credimi, ci si abitua a tutto, perfino ad essere infelici.

ADR. Codesta forza di cui non vi credeva capace, il coraggio che ammiro in voi io l’imiterò, lo

---

## PAGINA 78

eguaglierò se mi sarà possibile... trionferò di una passione insensata di cui ora arrossisco.

MIC. (con gioja) Dici il vero?

ADR. Vedete bene che parlo di lui senz’odio e senza collera, che la rimembranza de’ suoi oltraggi mi lascia calma, e tranquilla, che al suo nome stesso non mi commuovo più. (●va vicino al camino●)

mezzo ►

Cofanetto con mazzetto    Scena III    mezzo

Cameriere e dette.

CAM. Hanno portato questo cofanetto per la Signora.

ADR. E chi l’ha portato?

CAM. Un servo [senza livrea] che ha detto soltanto da parte del Conte.

Cielo

ADR. (con grido) Di lui! (lo prende) Lasciateci, lasciateci (Cam. parte) Che sarà mai [[mio Dio]]! La mano mi trema.

MIC. (E dice che non l'ama più.)

ADR. Vediamo, vediamo. (getta un grido di dolore) Ah!

no

[MIC. Che c'è?

ADR. Aprendo questa scatola ho sentito una sensazione dolorosa... ho sentito un soffio glaciale percorrere le mie vene, come fosse un presagio del colpo che m'aspettava.]

MIC. Che cosa contiene quella scatola?

ADR. Il mio mazzetto! (lo prende) Lo riconosco... l'avevo jeri quando arrivò, me lo chiese, glielo donai come pegno d'amore, poteva obbliarlo, ma rimandarmelo... unire l'affronto al disprezzo.

---

PAGINA 79

MIC. L'avrà voluto quella donna.

ADR. Non doveva obbedire. (●s'alza con sdegno●) Per quanto ne sia schiavo non dovea sentir ribrezzo alla sola idea d'insultare colei che amò? (rimane sulla poltrona tenendo sempre il mazzo che guarda in silenzio) Fiori... d'un giorno, jeri sì freschi, oggi appassiti duraste pure più delle sue promesse! Poveri fiori! ricevuti da lui con tanta gioja, non potevate posare più a lungo sul suo cuore... su quel cuore da cui un'altra mi ha bandita! Esiliati, sprezzati con me, invano cerco sulle vostre foglie le tracce dei baci ch'egli v'imprimeva. Sia questo l'ultimo che ricevete, quello d'un eterno addio. (li bacia con ardore) Sì sì, mi sembra che sia il bacio di morte! Ed ora non resta più traccia di voi e del mio amore. (getta il mazzo nel fuoco)

MIC. Adriana, Adriana.

ADR. (s'alza e si appoggia al camino) Sto meglio ora..

► mezzo Scena IV

Maurizio e detti.

MAU. (correndo) Adriana!

ADR. (●gli si getta involontariamente fra le braccia●) Maurizio! ●(svincolandosi) Lasciatemi!●

MAU. ●No●, vengo a cadere ai tuoi piedi, ad implorar perdono. Se non ti seguì quando me l'ordinasti è perché era ritenuto dal dovere, dall'amore; perché volevo dire alla Principessa, non posso accettare il vostro oro perché non

---

PAGINA 80

vi amo, perché il mio cuore è di un'altra. Ma giudica della mia sorpresa quando alle mie prime parole mi si getta ai piedi, e mi confessa piangendo esser ella stata la causa della mia prigionia, lo confessò a me, che credevo esserle debitore della mia liberazione.

ADR. Oh Cielo!

MAU. A me che vergognando de' suoi beneficij, volea chiederle qualche giorno [per saldarli], per esser [poi libero], padrone di disprezzarla... libero di cadere ai tuoi piedi, mia protettrice, [[mio angioio.]] no

ADR. Posso crederti?

MAU. Sul mio onore ho detto la verità. Potessi sapere qual fu la mano che mi liberò dal carcere, che mi rese la mia spada, ed un glorioso avvenire! Lo sai tu?

ADR. (abbassando gli occhi) No.

MIC. È stata lei.

ADR. (vivamente) Tacete, tacete.

MIC. Sì lei che impegnò per voi i suoi diamanti, quanto possedeva, e più ancora.

ADR. Non è vero.

MIC. È vero... potete... dovete crederlo a me... a me che voglio il suo riposo, la sua felicità... A me che l'amo come un padre... Oh sì, come un padre!

ADR. Piangete?

---

## PAGINA 81

MIC. Di gioja, di emozione... addio mi aspettano al teatro, addio. (parte)

MAU. Adriana, fosti tu?

ADR. E lui. Ma non parliamo più di ciò: tu accettasti.

MAU. Ad una condizione, e non me la ricuserai. Non so quale avvenire mi attenda, ma qualunque egli siasi devi dividerlo meco.

ADR. Tua moglie, io!!

MAU. Sì tu, regina del cuore e degna d'imperare su tutti. Chi soffiò nel mio seno il genio

**sublimò**

degli uomini grandi di cui sei l'interprete? Chi **[[purificò]]** l'anima mia? Tu, tu sola! ma impallidisci!

ADR. Tanta felicità annienta le mie forze.

MAU. Ti reggi a stento. (la fa sedere)

ADR. È vero un dolore sordo sconosciuto, si è impossessato di me da poco in qua... dacché baciai quel mazzo.

MAU. Quale?

ADR. Ingrato! lo credevo un addio di partenza ed era un messaggio di ritorno.

MAU. Che vuoi dire?

ADR. Quei fiori che mi mandasti in quel cofanetto.

MAU. Ma io non ti ho mandato nulla... dove sono?

ADR. Li ho bruciati. Credevo che tu li avessi sprezzati come me, e come me non potevano più vivere.

MAU. La tua mano trema... tu soffri molto.

ADR. No, no, il mio cuore è felice, ma la testa... mille oggetti fantastici posano davanti a me... Dove siamo?... Che diceva?... Non so... pare che la ragione mi abbandoni (vivamente) ed io non

---

## PAGINA 82

voglio; perdendola, perderei la felicità... non voglio... per il mio Maurizio... e poi per stasera... il teatro è pieno... lo capisco... da un pezzo si doveva dar la Psiche di Corneille... o sì, da un pezzo... dai primi giorni che vidi Maurizio... non volevano metterla in scena perché dicevano che è troppo vecchia, ma a me premeva... Maurizio, non m'aveva ancora detto io t'amo, e nemmeno io a lui.

MAU. Mia cara ritorna in te.

ADR. Taci, devo entrare in scena... quanta gente... tutti gli sguardi sono in me rivolti... Ah!

È nel suo palco... mi sorride... (mormora fra le labbra) Buon dì Maurizio. Tocca a te... Psiche.

“Oh! Fissa in me quel sorridente sguardo,  
Che l’alma mi confonde e m’inamora,  
In me rivolgi le pupille nere,  
Che i miei occhi contemplan stupiditi;  
Ma perché mai ti parlo or io, siccome  
Labbro di donna ad uomo parlar non debbe.  
Oh! T’amo, sì, questo mio cuor mel dice  
Che al tuo soffrire il mio soffrir risponde!  
Così parlar non ti dovrei; ma pure  
M’è forza il dirlo, immensamente io t’amo”.

MAU. Adriana! Adriana! Non mi vede!... non mi capisce, mio Dio! Che fare? [(●suona un  
▶# no campanello esce un cameriere) La vostra padrona è in pericolo, correte. ●(il cam.  
esce)] Ascoltatemi per pietà.

---

#### PAGINA 83

ADR. Osserva! Chi entra nel suo palco, che gli siede vicino. Lo riconosco quantunque celi il volto. – È lei. – Le parla? (disperata) Maurizio, non mi guarda più!... Maurizio!

MAU. Ti sono vicino.

ADR. I loro sguardi si incontrano... le loro mani si stringono... Ma gli dice, restate, e si dimentica di me, di me che muojo.

MAU. Adriana per pietà

ADR. (con furore) Pietà?...

MAU. La mia voce non scende più al tuo cuore?

ADR. Che volete da me?

MAU. Che m’ascolti un istante... Che guardi me... Maurizio!

ADR. (lo guarda) Maurizio!... è vicino a lei... mi ha dimenticata...vattene.

“Valle a giurar la fé che a me giurasti,

Venne dei Numi a profanar il tempio.

Ma i Sommi Dei non scorderanno, o infido,

Che a me pur festi que’ medesimi giuri.

Porta all’altar quel cor che m’abbandona,

Ma trema ancor”. (●getta un grido, riconosce Maurizio e ● [gli si getta nelle braccia]) Ah!

Maurizio! (●pausa●)

Aiuto! Soccorso! /.../!

MAU. [[Dio mio]]! E non poterla soccorrere...

▶ mezzo Scena ultima

Michonet correndo e detti.

MIC. Adriana in pericolo!

MAU. Adriana muore!

---

#### PAGINA 84

MIC. (pone una poltrona in mezzo al palco, vi posano Adr. quasi svenuta) No, vi è ancora speranza.

MAU. Apre gli occhi.

ADR. Quanto male! (con gioja) Maurizio. (vede Michonet) Voi pure... Ah! il mio petto mi abbrucia.

MIC. (a Mau.) È [[avvelenata.]] una vendetta

MAU. Che! Puoi sospettare?

MIC. (con furore) Sospetto di tutti io... quella rivale... [quella gran Dama]...

MAU. (con grido) Taci, taci.

ADR. Il male raddoppia... la forza... la vita mi sfuggono... fra poco i miei occhi non vedranno più... la mia mano non potrà più stringere la tua.

MAU. Adriana!

ADR. Oh! trionfi del teatro, il mio cuore non pulserà più delle vostre ardenti emozioni!... Lunghi studj di un'arte che amai tanto, nulla resterà di noi... fuorché la rimembranza. Addio. Maurizio, miei soli due amici addio. (muore)

MAU. (disperato cade ai suoi piedi) Morta! morta!

MIC. Sì! ●Morta! E per avervi troppo amato. (quadro e cala la tela) Fine●

Fine<sup>1227</sup>

Bologna, 20 settembre 1852

Oss. te le corr.ni ed ommesso tutto

l'interlineato, si permette<sup>1228</sup>

Bologna, 24 settembre 1852

Oss.to si permette

Ferrara 12 ottobre 1852

Omesse rigorosamente le parti cancellate e veramente interlineate ed operate le correzioni, si permette la recita. Per la Revisione teatrale

---

PAGINA 85

Roma, 9 maggio 1853

Osserv. le correz.i, tolto il venificio, e cambiata la Principessa da moglie in sorella si permette

Roma, 10 maggio 1853

Osservate le correzioni si permette

Venezia, 17 settembre 854

Veduto dalla Revisione teatrale, e si permette la recita, osservate le correzioni

---

<sup>1227</sup> Alla fine del testo ci sono i visti della censura.

<sup>1228</sup> Ai permessi seguono firme sostanzialmente illeggibili che abbiamo ommesso.

## **E. Elenco delle rappresentazioni di *Adriana Lecouvreur* della Compagnia Drammatica Italiana<sup>1229</sup>**

**[1852<sup>1230</sup>**

6 luglio 1852, Venezia – Teatro Apollo<sup>1231</sup> (Compagnia Alberto Nota)

21 agosto 1852, Trieste – Teatro Grande<sup>1232</sup> (Compagnia Alberto Nota)

4 ottobre 1852, Bologna – Teatro del Corso<sup>1233</sup> (Compagnia Alberto Nota)

23 novembre 1852, Ferrara – Teatro Comunale<sup>1234</sup> (Compagnia Alberto Nota)

2 dicembre 1852, Firenze – Teatro degli Infuocati o di via del Cocomero<sup>1235</sup> (Compagnia Alberto Nota)]

**[1853<sup>1236</sup>**

Maggio 1853, Roma (Compagnia Reale Sarda)]

**[1854**

Settembre 1854, Venezia (Compagnia Reale Sarda)]

**1857**

12 ottobre 1857, Madrid

14 ottobre 1857, Madrid

31 ottobre 1857, Valenza

---

<sup>1229</sup> La base dell'elenco qui proposto è trascritto direttamente dal REP e dunque ha inizio dal 1855. L'elenco-base è poi stato integrato con ulteriori date dello spettacolo – che indichiamo con le parentesi quadre – rinvenute mediante la consultazione di altri documenti ed il loro controllo incrociato: articoli, locandine, programmi, borderò. Quando se ne ha notizia, riportiamo anche il teatro della rappresentazione: questa informazione, salvo i casi segnalati, è desunta da EB.

<sup>1230</sup> Si è cercato di ritrovare, laddove ve ne sia traccia, anche qualche notizia circa gli allestimenti a cui Adelaide Ristori ha partecipato con compagnie diverse dalla Compagnia Drammatica Italiana: mi riferisco, ovviamente, alle date precedenti al 1857, per le quali è indicata la presunta compagnia di riferimento e gli eventuali documenti di rinvenimento dell'informazione.

<sup>1231</sup> Cfr. EB.

<sup>1232</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>1233</sup> Cfr. *Ibidem*. Il visto della censura che si trova su AL cms 1852 è datato 20 settembre 1852 e dunque rappresenta un'ulteriore conferma di queste rappresentazioni bolognesi.

<sup>1234</sup> Cfr. EB. A riprova della data ferrarese su AL ms 1852 vi è il visto della censura, apposto il 12 ottobre 1852.

<sup>1235</sup> Cfr. EB. Alcuni articoli informano che si tratti di uno spettacolo con Adelaide Ristori e la Compagnia Alberto Nota: cfr. *La drammatica compagnia Alberto Nota al Teatro del Cocomero*, in «Il Buon Gusto», 5 dicembre 1852, cit.; *La drammatica compagnia Alberto Nota al Teatro del Cocomero*, in «Il Buon Gusto», 12 dicembre 1852, cit.

<sup>1236</sup> Le notizie sulle rappresentazioni del 1853 e del 1854 derivano dalla presenza dei rispettivi visti di censura: cfr. AL cms 1852, pp. 84-85. Considerando la data, possiamo ipotizzare che Adelaide Ristori, in questo periodo, reciti *Adriana Lecouvreur* con la Compagnia Reale Sarda.

20 novembre 1857, Barcellona

### **1858**

8 febbraio 1858, Amburgo

3 marzo 1858, Vienna

27 marzo 1858, Varsavia

23 giugno 1858, Londra – St. James's Theatre

30 giugno 1858, Londra

7 luglio 1858, Londra

12 luglio 1858, Londra

13 settembre 1858, Venezia – Teatro Complay

6 ottobre 1858, Bologna – Teatro del Corso

23 ottobre 1858, Parma – Teatro Reale

3 dicembre 1858, Firenze – Teatro del Cocomero

### **1859**

6 febbraio 1859, Napoli

1 settembre 1859, Cadice

17 settembre 1859, Malaga – Teatro di Malaga

[29 settembre 1859, Siviglia – Teatro S. Fernando]<sup>1237</sup>

1 ottobre 1859, Siviglia – Teatro S. Fernando

5 novembre 1859, Lisbona – Real Teatro de S. Carlos

### **1860**

8 gennaio 1860, Madrid – Théâtre Français

12 febbraio 1860, Porto

21 giugno 1860, Amsterdam

2 luglio 1860, L'Aia – Théâtre Royal Français

10 luglio 1860, Amsterdam

4 agosto 1860, Wiesbaden – Theater zu Wiesbaden

[5 agosto 1860, Wiesbaden – Theater zu Wiesbaden]<sup>1238</sup>

---

<sup>1237</sup> Cfr. EB. Sul REP, a questa data, è indicata la rappresentazione di *Fedra*. Il borderò dovrebbe avere maggiore credibilità, trattandosi di un atto burocratico.

<sup>1238</sup> Cfr. EB.

## **1861**

2 febbraio 1861, Pietroburgo

5 febbraio 1861, Pietroburgo

6 novembre 1861, Riga

## **1862**

11 febbraio 1862, Mosca

## **1863**

3 luglio 1863, Londra

22 ottobre 1863, Malaga

## **1865**

9 gennaio 1865, Costantinopoli

7 maggio 1865, Venezia – Teatro Gallo<sup>1239</sup>

6 giugno 1865, Pistoia – Arena Matteini<sup>1240</sup>

27 ottobre 1865, Varsavia – Wielki Teatr

## **1866**

8 novembre 1866, Boston – Boston Theatre

12 novembre 1866, New York – Théâtre Français

14 novembre 1866, New York – Théâtre Français

15 novembre 1866, New York – Brooklyn Academy of Music<sup>1241</sup>

9 marzo 1867, New Orleans

## **1868**

22 aprile 1868 L'Avana – Gran Teatro de Tacon

---

<sup>1239</sup> Stando al REP, si tratta di una replica della Compagnia Drammatica Italiana a cui non partecipa la Ristori. Essa è infatti collocata nel periodo in cui l'attrice si separa dalla compagnia per recarsi a Parigi per una serie di rappresentazioni di *Béatrix*. Alla data di questa replica Adelaide non sta ancora recitando nella capitale francese, ma, dalla modalità con cui è riportato il dato sul REP, si desume che la replica sia avvenuta senza di lei.

<sup>1240</sup> Anche per questa data il REP segnala l'assenza della Ristori, comprovata dall'effettivo impegno dell'attrice nelle rappresentazioni parigine.

<sup>1241</sup> Si tratta di una *matinée*, come emerge dagli avvisi delle due date precedenti conservate al Fondo Ristori nella raccolta dei ritagli stampa: cfr. *Avviso del Théâtre Français per Adriana Lecouvreur con Adelaide Ristori*, 12 novembre 1866, vol. 24, FR, MBA; *Avviso del Théâtre Français per Adriana Lecouvreur con Adelaide Ristori*, 14 novembre 1866, vol. 24, FR, MBA.



## **F. *Béatrix ou La Madone de l'Art*, Comédie en cinq actes en prose, par Ernest Legouvé de l'Académie française<sup>1242</sup>**

### **1. Personaggi, spazio e tempo: indicazioni iniziali**

- Personaggi:

- Béatrix<sup>1243</sup>
- La Granduchessa
- La Marchesa
- Il Principe Frédéric
- Kœrner
- Oldenbourg
- Kingston
- Smits
- Signore e signori della corte

- Luogo e tempo: La vicenda si svolge in Germania, in un'epoca non definita ma chiaramente contemporanea.

### **2. Plot e struttura della *pièce*: schemi riassuntivi<sup>1244</sup>**

Atto	Numero di scene	Personaggi coinvolti	Luogo dell'azione scenica
<b>I</b>	9	7 + un gruppo di comparse	Salone in un padiglione del palazzo della Granduchessa.
<b>II</b>	9	6 + due gruppi di comparse	Stesso salone del I atto.
<b>III</b>	12	6 + un gruppo di comparse	Il giardino d'inverno del palazzo della Granduchessa.
<b>IV</b>	1	6 + un gruppo di comparse	Nel giardino d'inverno.
<b>V</b>	12	5 + una comparsa	Un salone del palazzo.

<sup>1242</sup> Il testo a cui si fa riferimento è B, ovvero la versione a stampa della *pièce* conservata nel Fondo Ristori: Ernest Legouvé, *Béatrix ou La Madone de l'Art. Comédie en cinq actes en prose*, Paris, Michel Lévy Frères, 1861.

<sup>1243</sup> Il nome della protagonista in traduzione italiana sarebbe ovviamente Beatrice; nonostante il personaggio sia di origini italiane Legouvé decide però di tradurre il suo nome in francese: per questo, esso viene qui mantenuto nella sua forma originale.

<sup>1244</sup> Si utilizzeranno qui i medesimi criteri di sintesi e restituzione dei dati usati per la sinossi di *Adriana Lecouvreur*: cfr. Appendice C.

## 2.1. *Béatrix*, atto primo

Scena	Personaggi	Luogo e tempo della scena	Sinossi
1	La Granduchessa, Oldenbourg, Kœrner, signori della corte.	Un piccolo salone elegante in un padiglione del palazzo della Granduchessa; l'edificio è indipendente e si trova nel giardino del palazzo. È mattina.	La Granduchessa annuncia alla corte l'imminente ritorno del principe Guillaume, suo figlio e legittimo sovrano, dopo due anni di assenza. Terminerà così la reggenza del principe Frédéric. La donna si informa poi dell'avanzamento dei lavori nella capitale, affermando l'importanza delle scienze e delle arti per tutti i membri della famiglia regnante. Congeda poi la corte, tranne il Conte Oldenbourg e il cugino Kœrner.
2	La Granduchessa, Oldenbourg, Kœrner.		La Granduchessa rimprovera Kœrner per aver partecipato ad un duello per una donna, nonostante i precedenti divieti. Egli cerca di giustificarsi facendo appello alla sua passione bruciante, al fuoco dei sentimenti; la dama disapprova, affermando di credere solo nel valore dell'amore coniugale. Kœrner se ne va, sussurrando a Oldenbourg che l'amata si trova proprio a palazzo.
3	La Granduchessa, Oldenbourg.		La Granduchessa domanda a Oldenbourg notizie circa l'arrivo di una misteriosa ospite, una sorpresa per i suoi figli. L'uomo le conferma che la donna attesa è arrivata nella notte e che ora sta riposando. I due ispezionano il padiglione, considerandolo adatto a riceverla. Il Conte rivela poi alla Granduchessa che proprio l'ospite è colei per la quale si è battuto Kœrner. La Granduchessa, sorpresa, confessa al ciambellano di essere molto attratta e incuriosita da questa fanciulla, che è una donna di teatro. Conosce l'intrigante storia della sua vita, delle sue origini italiane e della sua carriera; ma ciò che più la colpisce è che la giovane pare essere emblema vivente di arte e santità, teatro e virtù. La Granduchessa si informa anche sulla capacità di Béatrix – questo è il suo nome – di parlare la loro lingua. Oldenbourg la rassicura ma dice di non averla ancora vista di persona, di aver incontrato solo il suo impresario, Kingston, che la accompagna e che ha costruito, grazie al talento della fanciulla, un'ingente fortuna. La Granduchessa, al sopraggiungere del Principe Frédéric, congeda il Conte. Prima di uscire, l'uomo domanda se si è giunti all'accordo definitivo per il matrimonio di Frédéric con la Principessa Marguerite. La Granduchessa assicura che si giungerà a breve ad un patto definitivo, certa che il figlio darà il suo consenso.
4	La Granduchessa,		Madre e figlio discutono circa alcuni provvedimenti economici e culturali presi dal Principe durante la

	Frédéric.		reggenza. La Granduchessa ricorda che gli esempi per il governo del loro piccolo Stato devono essere le corti rinascimentali italiane, asilo e patria per poeti e artisti, piccoli territori votati alla grandezza e all'immortalità mediante il mecenatismo e le arti. Ciò che invece la donna rifiuta di prendere ad esempio da quel lontano passato sono gli scandali e gli intrighi di corte. Vorrebbe che il suo regno continuasse ad essere in mano ad un sovrano capace di governare con virtù e nobiltà, come potrebbe fare Frédéric. Il giovane ringrazia la madre ma le ricorda che la corona è del fratello. La Granduchessa allora allude alla possibilità che il regno si ingrandisca grazie all'annessione di un territorio vicino e che la corona giunga così nelle mani di Frédéric mediante il matrimonio con la Principessa Marguerite, che tre mesi fa il Principe sembrava disposto ad accettare. La Granduchessa chiede al figlio che cosa sia accaduto nel frattempo, cosa l'abbia spinto a temporeggiare, se i motivi siano da cercare nel suo viaggio a Vienna. Frédéric confessa alla madre di essere innamorato: un amore dirompente, sin dal primo sguardo, per una donna incontrata a Vienna. Da quell'amore il giovane era poi fuggito, proprio per non distruggere i piani della madre. Il tempo stava guarendo le ferite e tramutando il ricordo vivo in un sogno. Il Principe acconsente che si comincino i preparativi per il matrimonio ma chiede alla madre di attendere ancora per il suo compimento, nella speranza che presto il suo cuore sarà completamente libero.
5	La Granduchessa, Frédéric, Oldenbourg.		Oldenbourg torna annunciando che la carrozza della Granduchessa è pronta e che sta arrivando Kingston. Madre e figlio si allontanano insieme.
6	Oldenbourg, Kingston, Smits.		Kingston e Smits stanno discutendo circa la necessità che Smits non permetta a nessuno, e soprattutto a un certo Kœrner, di avvicinarsi a Béatrix. L'impresario domanda a Oldenbourg spiegazioni sulle vie di accesso al padiglione e sembra sollevato dalle rassicurazioni sulla sicurezza del luogo. Spiega, infatti, al Conte l'importanza di preservare la virtù di Béatrix, poiché proprio su di essa si basa la loro fortuna. Kingston conosce la purezza della donna ma, proprio per questo, sa anche che quando una passione d'amore la catturerà sarà intensissima, devastante, e potrebbe avere effetti nocivi sulla sua arte. Il pubblico, infatti, se ne accorgerebbe e non approverebbe: sarebbe geloso come un marito tradito. Per queste ragioni l'impresario, da quattro anni, tiene l'attrice isolata e sotto controllo. Oldenbourg è turbato dal fatto che la donna sia, per la sua arte, condannata alla solitudine. Il discorso si interrompe poiché Béatrix sta arrivando: è pensierosa e sta leggendo una rivista.
7	Oldenbourg, Kingston,		Oldenbourg si mette in disparte e Béatrix non lo vede. Kingston elogia la gloria dell'attrice, che sta leggendo

	Béatrix.		sul giornale una storia di amore e morte. La gloria, fa notare Béatrix, non può competere con un sentimento forte come l'amore e nemmeno l'onore può eguagliare l'amore. Oldenbourg si palesa: ringraziandola per le parole sagge appena pronunciate, la invita ad incontrare la Granduchessa quel giorno stesso. Kingston ha con sé le lettere degli ammiratori di Béatrix. La giovane propone al Conte di leggerle con lei per constatare quante banalità scrivano gli uomini e con quanta insolenza dichiarino il loro presunto interesse. Allude anche alle cattive intenzioni di alcuni che si proclamano drammaturghi e in realtà sono solo alla ricerca di avventure sentimentali.
8	Oldenbourg, Kingston, Béatrix, Køerner.		Køerner li interrompe irrompendo dal balcone. Sussurra a Oldenbourg di fingere di non conoscerlo e dichiara di voler vedere Béatrix. Si presenta come un poeta, da lei ispirato. L'attrice, che non crede alla storiella e vuole smascherare l'ospite indesiderato, lo prega di leggere subito davanti a lei e ai suoi amici una sua <i>pièce</i> , o almeno di raccontarne la trama, di rivelarne il titolo. Béatrix lo incalza con domande alle quali l'impostore tenta di rispondere fino a che è obbligato a dichiarare l'imbroglio, la sua vera identità e il suo amore. Béatrix, con forza, rifiuta Køerner, che la minaccia: le impedirà di amare un altro uomo e chiunque oserà amarla verrà ucciso. Ella lo congeda con fermezza e si allontana accompagnata da Kingston.
9	Oldenbourg, Køerner, Kingston, Frédéric.		Oldenbourg prende in giro il cugino per la brutta figura, quando Kingston torna per congratularsi con lui dell'ottima idea di cacciare ogni uomo interessato a Béatrix. Improvvisamente sopraggiunge Frédéric desideroso di sapere chi è l'artista giunta a corte. Il Conte rivela che si tratta di Béatrix. Il Principe reagisce freddamente e se ne va. Oldenbourg rimane sorpreso dalla strana reazione, mentre Kingston si allontana con Køerner, suo nuovo alleato.

## 2.2. Béatrix, atto secondo

Scena	Personaggi	Luogo e tempo della scena	Sinossi
1	Smits, Frédéric.	Nello stesso salone. Circa due ore dopo.	Frédéric vorrebbe incontrare Béatrix. Smits lo informa che la donna è da circa due ore con la Granduchessa a visitare il parco del palazzo. Il Principe lo sa perché le ha viste e ha percepito un'unione particolare fra le due donne. La gioia della visione e l'emozione si mescolano all'ansia dell'attesa, al timore per i sentimenti dell'amata.

2	Frédéric, Kingston, Smits.		Kingston è felicissimo per la notizia appena arrivata: il Principe dell'Olanda ha conferito a Béatrix la medaglia di merito, la decorazione più illustre del regno. Frédéric si congratula e promette che seguirà l'esempio del sovrano olandese e conferirà un riconoscimento al merito della grande attrice.
3	Kingston, Smits.		L'impresario, contento per le due medaglie che attribuisce non al merito artistico bensì alla virtù di Béatrix, vorrebbe averne anche una per sé, poiché considerevole è il loro valore economico. Smits sostiene che se la meriterebbe poiché è lui ad avere creato "Béatrix la Madonna dell'Arte". Kingston è d'accordo: anche lui dovrebbe avere gloria e riconoscimenti. Smits gli promette di acclamare il suo nome, insieme a tutto il pubblico di un teatro. I due si immaginano la scena.
4	Kingston, Smits, Oldenbourg.		Oldenbourg annuncia l'arrivo imminente della Granduchessa. Kingston continua a fantasticare sul modo per ricevere una medaglia da qualche sovrano. Il Conte si stupisce poiché pensa che un americano quale è Kingston dovrebbe essere votato soprattutto all'uguaglianza, ma l'impresario si difende dichiarando che si tratterebbe di un gesto per Béatrix e non per sé, che l'accrescere della sua autorità sarebbe una maggiore garanzia di difesa della virtù della giovane. Oldenbourg assicura che penserà alla possibilità di fargli avere un riconoscimento.
5	Kingston, Smits, Oldenbourg, Béatrix, La Granduchessa.		La Granduchessa è con Béatrix e domanda a Oldenbourg di andare a chiamare Frédéric, poi congeda Smits e Kingston.
6	Béatrix, La Granduchessa.		La Granduchessa chiede a Béatrix quale sia stato il momento più emozionante della sua carriera, quale la più commovente manifestazione d'affetto da parte del pubblico. Béatrix risponde che quel momento è quello appena vissuto: l'incontro con una Granduchessa che le ha dimostrato la sua stima. La dama spiega a Béatrix la ragione più profonda del suo rispetto: l'attrice rappresenta per lei la vivente incarnazione di un ideale femminile sempre apprezzato e perseguito, l'unione dell'arte e della virtù. La sovrana chiede poi alla giovane di aiutarla a concretizzare il suo progetto di riforma: la creazione di uno Stato in cui il culto del bello sia legge. L'attrice promette di aiutarla. La sovrana è curiosa di conoscere la storia della vita della sua ospite. Béatrix rievoca la sua prima esperienza teatrale: da bambina aveva visto <i>Antigone</i> e l'aveva colta una strana sensazione, di concentrazione profonda, di tensione, di ricerca. Subito dopo non aveva saputo pronunciare parola, desiderando solo di trovarsi sola, all'ora di dormire, per poter ripercorrere con la mente tutto quello che aveva visto e poi recitarlo: aveva così interpretato tutti i personaggi e

			<p>miracolosamente ricostruito frammenti dello spettacolo. Li aveva poi recitati davanti ad amici e parenti stupiti ed incantati, che l'avevano spinta a muovere i primi passi sul palcoscenico. Poi c'era stato l'incontro con un uomo influente, un direttore intelligente, e così la sua carriera si era avviata verso la fama. La Granduchessa rivolge poi a Béatrix un'altra domanda, che le sta molto a cuore: come sia possibile rappresentare con una tale forza tutte le passioni d'amore dei suoi personaggi senza esserne travolta e come ci si possa difendere da quella violenza emotiva. Con il sogno, risponde Béatrix. L'amore che lei desidera è profondo, ideale, è un sentimento che non ha mai incontrato nella realtà. Di conseguenza tutto il resto è troppo banale, piccolo, e la lascia indifferente. Il sogno protegge dalla disillusione e preserva i desideri. La Granduchessa vuole però sapere come l'attrice riesca ad immedesimarsi così bene nelle scene d'amore, senza provare né aver mai provato quelle sensazioni. Béatrix esita a rispondere, poi spiega che certamente la verità molto spesso è frutto dell'arte, del mestiere, ma confessa che ultimamente riesce a rappresentare ancora meglio le scene d'amore perché è innamorata. Non sa ancora se il suo ideale di amore stia per trovare compimento, perché ha visto l'amato una sola volta e non sa se lo rivedrà. L'attrice racconta di un soggiorno a Vienna, durante il quale aveva cantato per gli ospiti di un ricovero per ciechi. Fra tutti quegli occhi chiusi, aveva incrociato quelli di un uomo che la stava guardando. Dopo il concerto, si erano incontrati, ma solo per un attimo e per non rivedersi mai più. Béatrix aggiunge di temere la forza del sentimento provato. La Granduchessa rammenta che anche suo figlio era a Vienna nello stesso periodo, ma Béatrix dice di non averlo mai incontrato durante quel soggiorno. Frédéric comunque sta arrivando, annuncia sua madre.</p>
7	<p>La Granduchessa, Béatrix, Frédéric, Oldenbourg, Seguito del Principe.</p>		<p>Immediatamente Béatrix riconosce in Frédéric lo sconosciuto di cui si era innamorata a prima vista. La Granduchessa svela la natura dell'aiuto che aveva intenzione di chiedere all'artista, ovvero di fermarsi per due mesi presso di loro. L'attrice rifiuta ma la dama cerca di convincerla e la implora di restare e di recitare quella sera stessa. Béatrix, turbata dalla presenza del Principe, accetta l'invito. La Granduchessa, trionfante, ordina a Oldenbourg di far preparare il giardino d'inverno per lo spettacolo e si dirige con il figlio da Kingston per decidere il programma della serata.</p>
8	<p>Béatrix.</p>		<p>Béatrix è lacerata: da una parte rivedere l'amato le fa capire che il suo sogno, il suo ideale; dall'altra, sa che la differenza di rango è un evidente ostacolo al loro amore e teme che quel sentimento porterà solo sofferenza. Ma si sente pronta a correre incontro ad ogni rischio.</p>

<b>9</b>	Béatrix, Kingston.		Béatrix accoglie Kingston dichiarandosi piena di ispirazione, affermando che per lei è arrivato il momento di una nuova illuminazione artistica e che, quella sera stessa, reciterà Schiller e Shakespeare. Kingston sospetta dell'innamoramento di Béatrix. Quest'ultima insiste per discutere del programma della serata, ma Kingston vuole parlare del "programma" di un altro importante evento: l'imminente fidanzamento del Principe con la Principessa Marguerite. Béatrix sviene. Kingston intuisce che l'uomo di cui è innamorata è proprio Frédéric.
----------	-----------------------	--	--

### 2.3. *Béatrix*, atto terzo

<b>Scena</b>	<b>Personaggi</b>	<b>Luogo e tempo della scena</b>	<b>Sinossi</b>
<b>1</b>	Frédéric, Oldenbourg, Servi.	Il giardino d'inverno del palazzo della Granduchessa. Nel giardino vi sono una serra e lo studio del Principe. È pomeriggio.	Frédéric, turbato dall'incontro con l'amata, sta seguendo con Oldenbourg i preparativi per la serata: viene predisposta l'orchestra nel giardino e creato il "teatro" per l'occasione. A tal proposito Frédéric va a liberare il suo studio. Béatrix dovrebbe arrivare di lì a poco.
<b>2</b>	Oldenbourg, Servi, Kingston.		Kingston sopraggiunge in preda alla preoccupazione, affermando di aver scoperto che Béatrix è innamorata del Conte. Oldenbourg è sorpreso. Kingston, che sta costruendo una strategia che giochi a suo favore, lo vuole convincere dell'infatuazione, ma lo prega di non corteggiare la donna, di non tentarla. Oldenbourg, apparentemente lusingato e suggestionato dalle parole di Kingston, afferma di essersi anche lui innamorato dell'attrice al primo sguardo e di avere sentito fra loro un'improvvisa attrazione. Kingston propone al Conte una ricompensa economica in cambio del suo aiuto. Béatrix si sta avvicinando. Kingston li lascia soli.
<b>3</b>	Béatrix, Frédéric.		Béatrix e Frédéric si incontrano nuovamente per caso. Il Principe la trattiene a sé raccontandole di un suo caro amico innamorato di una donna di teatro. Frédéric parla dell'incantesimo che può generare un'attrice sulla mente e il cuore di un uomo. Quell'uomo, infatti, amerà lei ma anche tutti i personaggi interpretati. Proverà inoltre una gelosia devastante ad ascoltare parole d'amore dette ad un altro sul palcoscenico, ad osservare sguardi rivolti ad altri. Avrà paura di non potersi fidare di un'attrice, che quei fallaci moti d'amore possano nascondere un

			<p>principio di verità. Béatrix lo interrompe offesa, ma Frédéric la trattiene: tutti questi elementi contrastanti, particolari, generano un sentimento ancora più forte, più profondo. L'amico di cui le vuole raccontare, come lui giovane e sovrano, rimane incantato di fronte alle locandine degli spettacoli e va a teatro ogni sera per contemplare l'artista e per amarla in un modo diverso, nuovo: dalla platea alla scena. Va a teatro per catturare i suoi sguardi, le sue parole, come se fossero rivolte a lui. E poi vi è un'altra forma d'amare che lo cattura: l'orgoglio per l'arte dell'attrice e la gratitudine nei confronti del pubblico che la acclama. E dopo lo spettacolo quell'uomo innamorato la attende, nascosto da qualche parte, accanto all'uscita degli artisti, senza sapere cosa fare, senza avere il coraggio di parlarle, solo per poterla contemplare ancora per un attimo. A questo punto il racconto di Frédéric dalla terza persona passa alla prima: è lui il giovane innamorato di cui sta narrando. Béatrix non riesce a trattenere le lacrime, ma dissimula fingendo di non aver capito, ridendo e mascherandosi dietro alla propria abilità recitativa. Frédéric infuriato si ritira nel suo studio.</p>
<b>4</b>	Béatrix.		Béatrix rimane sola. È disperata. Non ha mai usato nella vita la propria arte per fingere. E sa di piangere per vero amore.
<b>5</b>	Béatrix, Kingston.		Kingston trova Béatrix molto agitata, ma quest'ultima se ne va senza dare spiegazioni.
<b>6</b>	Kingston, Oldenbourg.		L'impresario teme che Béatrix abbia incontrato il Principe; con Oldenbourg continua a sostenere la parte del messaggero d'amore.
<b>7</b>	Oldenbourg.		Ma Oldenbourg non crede all'inganno di Kingston e sa dell'amore del Principe per la donna. Dalla serra lo vede nel suo studio scrivere una lettera e poi farla recapitare a Béatrix.
<b>8</b>	Oldenbourg, Køerner.		Køerner sopraggiunge dichiarando di doversi battere di nuovo, ma di non sapere con chi. Sa però che c'è un uomo innamorato della sua amata.
<b>9</b>	Oldenbourg, Køerner, Kingston.		Torna Kingston che avrebbe detto a Køerner di domandare al Conte il nome dell'innamorato per poi ucciderlo. In cambio Kingston pagherà i debiti di Køerner.
<b>10</b>	Oldenbourg, Køerner, Kingston, Smits.		Smits accorre con un biglietto: una lettera d'amore che qualcuno aveva tentato di far giungere a Béatrix. Oldenbourg intercetta la lettera e dichiara di esserne lui l'autore. Il cugino vuole vedere la lettera, ma il Conte si rifiuta. Køerner minaccia di ucciderlo in duello.
<b>11</b>	Oldenbourg, Kingston, Køerner, Smits, Frédéric.		Frédéric, richiamato dal litigio, chiede di leggere la lettera che Oldenbourg ha fra le mani. Il Principe ordina a Køerner di rinunciare al duello e chiede anche a tutti di allontanarsi per restare da solo con il Conte.
<b>12</b>	Oldenbourg,		Frédéric vuole sapere dal Conte perché avesse così



	Frédéric.		strenuamente difeso la sua lettera. Oldenbourg gli rivela di aver compreso il suo segreto, che poteggerà a qualunque costo. Il Principe lo ringrazia e lo invia a portare un messaggio a sua madre: i preparativi per il matrimonio con la Principessa Marguerite possono cominciare. Oldenbourg, felice, si dirige dalla Granduchessa. Il Principe constata che il suo amore è finito.
--	-----------	--	---

## 2.4. *Béatrix*, atto quarto

Scena	Personaggi	Luogo e tempo della scena	Sinossi
1	Frédéric, Oldenbourg, La Granduchessa, Béatrix, La Marchesa, Kingston, Signore e signori della corte.	Il giardino d'inverno del palazzo della Granduchessa. La sera.	La Granduchessa annuncia che Béatrix reciterà un pezzo di Shiller e uno di Shakespeare. I musicisti sono pronti nella serra. Béatrix chiede un elmo per il primo brano. Gli spettatori si sistemano. La sovrana vuole il figlio accanto. Béatrix recita Giovanna d'Arco con profonda intensità. Il pubblico applaude: l'immedesimazione è stata tale da provocare una profonda commozione. Anche Béatrix percepisce questa emozione. L'unico che non esprime entusiasmo è Frédéric. La Granduchessa chiede poi all'attrice di recitare Giulietta. Béatrix accetta ma manca un Romeo. La dama gli propone come compagno di scena il figlio, attore dilettante e appassionato. La scena che Frédéric conosce è quella della tomba. La Granduchessa vuole così mettere il figlio alla prova. Il Principe si ritira nel suo studio in attesa di iniziare. Intanto si appronta la scena. Un canapé sarà la tomba. Béatrix ripassa la parte, terrorizzata dal confondersi dei veri sentimenti con quelli dei personaggi. La scena viene recitata. Alla fine la Granduchessa si stupisce della passione con cui i due attori l'hanno interpretata. Si avvicina al canapé e vede Béatrix sconvolta dalle lacrime mentre il Principe le stringe una mano. Oldenbourg invita la giovane a riprendersi affinché la Granduchessa non si accorga di nulla. Ma Béatrix non riesce a controllare le proprie emozioni: si giustifica parlando della fatica emotiva della recitazione e chiede il permesso di ritirarsi. Oldenbourg nel frattempo annuncia pubblicamente l'inizio dei preparativi del matrimonio del Principe con la principessa Marguerite. Béatrix si allontana lasciando la Granduchessa tormentata dai dubbi. Frédéric è pallido e silenzioso.

## 2.5. Béatrix, atto quinto.

Scena	Personaggi	Luogo e tempo della scena	Sinossi
1	Oldenbourg, Kingston.	Un salone del palazzo. Il giorno dopo.	Oldenbourg chiama a sé Kingston per parlare della situazione, pregarlo di dimenticare gli scherzi e i piani del giorno precedente. L'impresario è preoccupato per l'agitazione di Béatrix e soprattutto per il timore che ella non reciterà mai più con il trasporto di quella sera. Ipotizza addirittura di ingaggiare il Principe come attore. Oldenbourg cerca di calmare Kingston promettendo che risolverà la situazione. Lo manda ad annunciare a Béatrix la sua visita.
2	Oldenbourg, La Granduchessa.		La Granduchessa, turbata da sentimenti contrastanti, confessa a Oldenbourg di aver intuito, attraverso la recita, che Béatrix e suo figlio sono innamorati. Il Conte cerca di smentire appellandosi allo sconvolgimento dell'arte: quella sensazione così forte è stata generata dalla scena recitata. Oldenbourg ricorda poi alla donna che i due si erano visti solo ieri per la prima volta, che Frédéric era ancora in preda all'amore per una sconosciuta incontrata a Vienna. La Granduchessa espone all'amico i suoi sospetti: la donna misteriosa forse è proprio Béatrix. Gli rivela anche la ragione della sua felicità: il ducato diventerà un regno grazie all'incoronazione del figlio Guillaume, che però teme non sia in grado di governare secondo nobili valori.
3	Oldenbourg, La Granduchessa, Un ufficiale di palazzo.		Viene annunciato l'arrivo di un messaggio da Guillaume per sua madre. Chiede al Conte di andare a cercare Béatrix, vuole parlare con lei, vuole che sia felice.
4	Oldenbourg, Frédéric.		Oldenbourg si sta avviando a cercare Béatrix quando incontra il principe Frédéric che lo ferma poiché vuole andare lui a parlare con la donna: desidera raccontarle tutta la verità e sapere così che cosa gli riserverà il futuro. I due vengono interrotti dal sopraggiungere di Béatrix e Kingston.
5	Oldenbourg, Frédéric, Béatrix, Kingston.		Béatrix è in abito da viaggio. Chiede a Kingston di lasciarle il tempo per scrivere una lettera alla Granduchessa. Frédéric vuole parlare all'amata, prima della sua partenza.
6	Frédéric, Béatrix.		Béatrix confessa al Principe il motivo della scelta: l'amore che prova per lui. Frédéric le chiede di restare e promette che annullerà il matrimonio combinato. Ma Béatrix si rifiuta di accettare un sacrificio che andrebbe ad intaccare anche la sua purezza, la sua nobiltà. La vita potrebbe distruggere l'arte, l'amore potrebbe causare in lei un cambiamento tale da condurla a perdere la sua virtù; inoltre l'amore del Principe potrebbe spegnersi e a lei non resterebbe che la desolazione. Frédéric la provoca ordinandole di

			gettarsi ai suoi piedi per dimostrare la sua convinzione. Béatrix si inginocchia e piangendo lo prega di lasciarla andare, anche in nome dell'affetto dimostratole dalla sovrana. Il giovane, confuso, le propone di fuggire con lui, di abbandonare i doveri dello Stato, dalla famiglia. Ma lei rifiuta, per la Granduchessa e per se stessa: macchiare il suo onore con una tale gesto sarebbe inaccettabile. La purezza del suo cuore di donna è la garanzia della sua arte, la fonte della sua sincerità artistica, e questa purezza lei desidera, più di ogni altra cosa, proteggere: se non sarà capace di farlo, sarà un'artista finita. A questo punto Frédéric le chiede di diventare sua moglie. Ma Béatrix inorridisce dinnanzi alla possibilità che lui, un principe, sposi una commediante. Frédéric la tranquillizza: quel giorno stesso lascerà la reggenza e se ci saranno doveri politici da sostenere potranno farlo insieme.
<b>7</b>	Frédéric, Béatrix, La Granduchessa, Oldenbourg.		Irrompe la Granduchessa, piangendo di gioia e dando una notizia: il figlio Guillaume rinuncerà ad una parte del regno per affidarne la corona al fratello Frédéric che diventerà così legittimo sovrano. Con Oldenbourg si avvia poi a dare inizio ai preparativi per i festeggiamenti.
<b>8</b>	Frédéric, Béatrix.		Béatrix crolla su una sedia. Frédéric le chiede di sposarlo subito e in segreto. Corre a cercare il cappellano del palazzo.
<b>9</b>	Béatrix.		Béatrix rimane sola ad attendere l'amato, in preda ai dubbi.
<b>10</b>	Béatrix, La Granduchessa.		Béatrix confessa alla Granduchessa il progetto di Frédéric. La implora di salvarlo e di salvare anche lei da quell'amore. La Granduchessa è sconcertata; Béatrix la prega di aiutarla a partire immediatamente.
<b>11</b>	Béatrix, La Granduchessa, Frédéric.		Frédéric ritorna e si trova di fronte le due donne. La madre, ormai a conoscenza degli eventi, afferma di non poter decidere per loro. Dovrà essere Béatrix a prendersi la responsabilità della scelta finale. La fanciulla dice addio all'amato.
<b>12</b>	Béatrix, La Granduchessa, Frédéric, Oldenbourg, Kingston.		Kingston annuncia che tutto è pronto per la partenza. Béatrix, prima di andarsene, devolve una somma di denaro per le nobili opere che la Granduchessa e il Principe hanno intenzione di realizzare, per sancire così un legame duraturo e simbolico fra loro. La Granduchessa le dona una collana, simbolo della sua amicizia e riconoscenza. Le due donne si abbracciano. Béatrix parte lasciando madre e figlio nella desolazione.

## G. Elenco delle rappresentazioni di *Béatrix ou La Madone de l'Art* con Adelaide Ristori

**1861**<sup>1245</sup>

25 marzo 1861, Parigi – Théâtre de l'Odéon<sup>1246</sup>

26 marzo 1861, Parigi – Théâtre de l'Odéon

27 marzo 1861, Parigi – Théâtre de l'Odéon

1 aprile 1861, Parigi – Théâtre de l'Odéon

2 aprile 1861, Parigi – Théâtre de l'Odéon

4 aprile 1861, Parigi – Théâtre de l'Odéon

6 aprile 1861, Parigi – Théâtre de l'Odéon

8 aprile 1861, Parigi – Théâtre de l'Odéon

9 aprile 1861, Parigi – Théâtre de l'Odéon

11 aprile 1861, Parigi – Théâtre de l'Odéon

12 aprile 1861, Parigi – Théâtre de l'Odéon

13 aprile 1861, Parigi – Théâtre de l'Odéon

15 aprile 1861, Parigi – Théâtre de l'Odéon

16 aprile 1861, Parigi – Théâtre de l'Odéon

18 aprile 1861, Parigi – Théâtre de l'Odéon

19 aprile 1861, Parigi – Théâtre de l'Odéon

20 aprile 1861, Parigi – Théâtre de l'Odéon

22 aprile 1861, Parigi – Théâtre de l'Odéon

23 aprile 1861, Parigi – Théâtre de l'Odéon

25 aprile 1861, Parigi – Théâtre de l'Odéon

27 aprile 1861, Parigi – Théâtre de l'Odéon

29 aprile 1861, Parigi – Théâtre de l'Odéon

30 aprile 1861, Parigi – Théâtre de l'Odéon

2 maggio 1861, Parigi – Théâtre de l'Odéon

4 maggio 1861, Parigi – Théâtre de l'Odéon

6 maggio 1861, Parigi – Théâtre de l'Odéon

---

<sup>1245</sup> L'elenco delle repliche è desunta dal REP e integrata, laddove necessario, mediante il ricorso ad altre fonti.

<sup>1246</sup> Per le compagnie con cui Adelaide Ristori recita la *pièce* di Ernest Legouvé: cfr. *supra*, 5.4. *Dall'Odéon al Vaudeville: la troupe e lo spettacolo*.

7 maggio 1861, Parigi – Théâtre de l’Odéon  
9 maggio 1861, Parigi – Théâtre de l’Odéon  
11 maggio 1861, Parigi – Théâtre de l’Odéon  
13 maggio 1861, Parigi – Théâtre de l’Odéon  
14 maggio 1861, Parigi – Théâtre de l’Odéon  
16 maggio 1861, Parigi – Théâtre de l’Odéon  
18 maggio 1861, Parigi – Théâtre de l’Odéon  
20 maggio 1861, Parigi – Théâtre de l’Odéon  
21 maggio 1861, Parigi – Théâtre de l’Odéon  
23 maggio 1861, Parigi – Théâtre de l’Odéon  
25 maggio 1861, Parigi – Théâtre de l’Odéon  
27 maggio 1861, Parigi – Théâtre de l’Odéon  
28 maggio 1861, Parigi – Théâtre de l’Odéon  
30 maggio 1861, Parigi – Théâtre de l’Odéon  
31 maggio 1861, Parigi – Théâtre de l’Odéon  
8 giugno 1861, Parigi – Théâtre Impérial Italien  
[10 giugno 1861, Parigi – Théâtre Impérial Italien]<sup>1247</sup>  
20 giugno 1861, Amsterdam  
21 giugno 1861, Leida  
24 giugno 1861, Utrecht  
[25 giugno 1861 – Amsterdam  
25 giugno 1861 – Utrecht]<sup>1248</sup>  
26 giugno 1861, Amsterdam  
27 giugno 1861, Amsterdam  
28 giugno 1861, Utrecht  
5 luglio 1861, Rotterdam  
[6 luglio 1861 – Dordrecht]<sup>1249</sup>  
8 luglio 1861, L’Aia  
13 luglio 1861, Leeuwarden  
16 luglio 1861, Groningen  
19 luglio 1861, Zwolle

---

<sup>1247</sup> Cfr. EB.

<sup>1248</sup> Assente dal REP, EB riporta entrambi i dati del 25 giugno 1861: potrebbe essersi forse trattato di due repliche nel medesimo giorno, una al mattino e una la sera.

<sup>1249</sup> Cfr. EB.

22 luglio 1861, Arnhem  
27 luglio 1861, Ginevra  
28 luglio 1861, Lione – Grand Théâtre  
29 luglio 1861, Lione  
31 luglio 1861, Lione – Grand Théâtre  
1 agosto 1861, Grenoble – Théâtre du Grenoble  
4 agosto 1861, Strasburgo – Théâtre de Strasborug  
[5 agosto 1861 Strasbourg – Théâtre de Strasborug]<sup>1250</sup>  
6 agosto 1861, Nancy  
[7 agosto 1861, Metz]<sup>1251</sup>  
8 agosto 1861, Metz  
11 agosto 1861, Colmar – Théâtre de Colmar  
12 agosto 1861, Besançon – Théâtre de Besancon  
13 agosto 1861, Digione – Théâtre de Dijon  
14 agosto 1861, Marsiglia – Grand Théâtre  
16 agosto 1861, Marsiglia – Grand Théâtre  
18 agosto 1861, Avignone – Grand Théâtre  
19 agosto 1861, Montpellier – Théâtre de Montpellier  
20 agosto 1861, Carcassonne – Théâtre de Carcassonne  
21 agosto 1861, Tolosa – Théâtre du Capitole  
22 agosto 1861, Montauban  
25 agosto 1861, Caen  
26 agosto 1861, Tours  
27 agosto 1861, Orleans  
29 agosto 1861, Rouen  
30 agosto 1861, Dieppe  
31 agosto 1861, Elbeuf

## **1862**

16 gennaio 1862, Pietroburgo  
18 gennaio 1862, Pietroburgo  
21 gennaio 1862, Pietroburgo

---

<sup>1250</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>1251</sup> Cfr. *Ibidem*.

29 gennaio 1862, Pietroburgo – Michajlovski Teatr  
2 giugno 1862, Versailles – Théâtre de Versailles  
29 ottobre 1862, Genova<sup>1252</sup>  
3 dicembre 1862, Milano – Teatro Carcano<sup>1253</sup>  
15 dicembre 1862, Torino

### **1863**

22 gennaio 1863, Napoli – Real Teatro del Fondo  
25 gennaio 1863, Napoli – Real Teatro del Fondo  
12 febbraio 1863, Napoli – Real Teatro del Fondo  
6 marzo 1863, Genova – Teatro Paganini  
30 maggio 1863, Donai<sup>1254</sup>  
8 giugno 1863, Amiens  
19 dicembre 1863, Milano – Teatro Carcano

### **1864**

4 settembre 1864, Catania – Teatro Comunale  
16 ottobre 1864, Alessandria d'Egitto

### **1865**

20 maggio 1865, Parigi – Théâtre de Vaudeville  
22 maggio 1865, Parigi – Théâtre de Vaudeville  
24 maggio 1865, Parigi – Théâtre de Vaudeville  
25 maggio 1865, Parigi – Théâtre de Vaudeville  
27 maggio 1865, Parigi – Théâtre de Vaudeville  
29 maggio 1865, Parigi – Théâtre de Vaudeville  
31 maggio 1865, Parigi – Théâtre de Vaudeville  
1 giugno 1865, Parigi – Théâtre de Vaudeville  
3 giugno 1865, Parigi – Théâtre de Vaudeville

---

<sup>1252</sup> Il REP riporta l'indicazione, poi cancellata, del fatto che lo spettacolo sia in italiano; analogamente avviene per le successive date in piazze della penisola.

<sup>1253</sup> Cfr. Il Menestrello, *Teatro Carcano. Adelaide Ristori*, in «Il Trovatore», 5 dicembre 1862, cit.

<sup>1254</sup> Il REP, per segnalare la differenza con le precedenti rappresentazioni, indica che lo spettacolo è in francese, sia per questa che per la replica successiva. Poi per la data di Milano viene nuovamente appuntato che la lingua della rappresentazione è l'italiano.

5 giugno 1865, Parigi – Théâtre de Vaudeville  
6 giugno 1865, Parigi – Théâtre de Vaudeville  
8 giugno 1865, Parigi – Théâtre de Vaudeville  
10 giugno 1865, Parigi – Théâtre de Vaudeville  
11 giugno 1865, Parigi – Théâtre de Vaudeville  
13 giugno 1865, Parigi – Théâtre de Vaudeville  
14 giugno 1865, Parigi – Théâtre de Vaudeville  
16 giugno 1865, Parigi – Théâtre de Vaudeville  
18 giugno 1865, Parigi – Théâtre de Vaudeville  
21 giugno 1865, Parigi – Théâtre de Vaudeville  
23 giugno 1865, Parigi – Théâtre de Vaudeville  
25 giugno 1865, Parigi – Théâtre de Vaudeville  
27 giugno 1865, Parigi – Théâtre de Vaudeville (III atto)<sup>1255</sup>

## 1866<sup>1256</sup>

14 gennaio 1866, Roma

[17 aprile 1866 Nizza – Théâtre Impérial (IV atto)<sup>1257</sup>]

---

<sup>1255</sup> Il REP e una locandina della serata conservata tra i ritagli stampa del Fondo Ristori (cfr. *Représentation extraordinaire au bénéfice de Mme Ristori*, 27 giugno 1865, vol. 21, FR, MBA) informano che si è trattato di una beneficiata per Adelaide Ristori in cui, nel programma, è inserito anche il III atto di *Béatrix*, recitato dall'attrice con M. Parade, M. Jouanni, Mme Alexis, Mme Lebreton, M. Ocatve Lami, M. Bastien. Oltre a *Béatrix*, il programma prevede l'intervento della Ristori nell'episodio di Francesca da Rimini dal V canto dell'*Inferno*, nel IV atto della *Fedra* di Racine e nella *Scena del sonnambulismo* di Lady Macbeth.

<sup>1256</sup> Questo è l'ultimo anno per cui si ha notizia dell'andata in scena di *Béatrix*. Nelle locandine che annunciano l'arrivo della Ristori in America nel 1867 vi è, fra i titoli in previsione, anche il testo di Ernest Legouvé. La stessa notizia compare in un articolo dell'agosto dello stesso anno: cfr. *The Drama. Ristori*, in «New York Tribune», 5 agosto 1867, cit. Nonostante questo, non si ha poi alcun dato che confermi la rappresentazione dello spettacolo dopo il 1866, verosimilmente sostituito con un'altra *pièce* durante la *tournee* americana.

<sup>1257</sup> Cfr. EB. In questa occasione – una beneficiata o una serata a programma – viene recitato solo il IV atto.



# BIBLIOGRAFIA

Si è scelto di suddividere la bibliografia qui proposta, e ritenuta rilevante per questo lavoro, in due parti, la prima dedicata ai documenti d'archivio – classificati per tipologia –, la seconda ai materiali di natura non archivistica.

Per quanto concerne la seconda parte, le voci sono organizzate per aree tematiche all'interno delle quali i riferimenti sono suddivisi a seconda della natura del contributo.

Per ciò che riguarda i documenti d'archivio si trovano qui elencati esclusivamente i materiali menzionati direttamente all'interno del lavoro nel caso dei *Manoscritti di Adelaide Ristori*, dei copioni, delle lettere, delle fotografie e della sezione *Locandine, programmi, avvisi*, scegliendo di non includere quanto, pur consultato, si è dimostrato di poca utilità o scarsa pertinenza.

Si è invece deciso di ampliare l'elenco del materiale qui riportato per i raggruppamenti denominati *Libretti* e *Ritagli stampa*, inserendo ulteriori documenti d'archivio che hanno costituito riferimenti importanti per determinare il contesto di riferimento, anche se non inseriti all'interno delle note.

Si è seguito l'ordine alfabetico, ad eccezione delle lettere e dei ritagli stampa che si è ritenuto essere più utile, ai fini della fruizione, ordinare cronologicamente.

## ***Prima parte: Documenti d'archivio***

### **Manoscritti di Adelaide Ristori**

- AR ms, *Adelaide Ristori ad anonimo*, fasc. 17C, FR, MBA.
- AR ms, *Appunti manoscritti sparsi*, RA, BTB.
- AR ms, *Articolo di Adelaide Ristori sui teatri stabili*, fasc. 18C, FR, MBA.
- AR ms, *Giudizi di Adelaide Ristori su persone e articoli*, fasc. 24C, FR, MBA.
- AR ms, *Mie teorie e precetti sull'arte drammatica*, fasc. 11C, FR, MBA.
- AR ms, *N. 2 Articoli di Adelaide Ristori. a) Precetti, b) Parte seconda*, fasc. 14C, FR, MBA.

- AR ms, *Osservazioni e note autografe di Adelaide Ristori alla risposta di Leone Fortis, presidente della Commissione Drammatica permanente, al Ministro dell'Istruzione Ferdinando Martini*, fasc. 28C, FR, MBA.
- AR ms, *Pensieri su l'arte e diversi con firma di Adelaide Ristori*, fasc. 27C, FR, MBA.
- AR ms, *Studi ed articoli. a) Sull'arte mia, b) Interpretazione dei caratteri goldoniani*, fasc. 4B, FR, MBA.
- AR ms, *Studi fatti con Legouvé nel 1861 per la parte di Béatrix*, fasc. 32D, FR, MBA.
- AR ms, *Sull'arte mia*, RA, BTB.
- AR ms, *Teorie sull'arte*, fasc. 16C, FR, MBA.

## **Lettere**

- Adelaide Ristori a Francesco Righetti, Castel Gandolfo 12 settembre 1847, RA, BTB.
- Carlotta Marchionni ad Adelaide Ristori, Torino 19 giugno 1852, FR, MBA.
- Carlotta Marchionni ad Adelaide Ristori, Val Pino Torinese 10 ottobre 1855, FR, MBA.
- Carlotta Marchionni ad Adelaide Ristori, Torino 24 maggio 1858, FR, MBA.
- Paolo Ferrari ad Adelaide Ristori, [1859], FR, MBA.
- Carlotta Marchionni ad Adelaide Ristori, Torino 9 aprile 1859 FR, MBA.
- Antonio Ristori ad Adelaide Ristori, Firenze 23 maggio 1859, FR, MBA
- Adelaide Ristori e Panfilo Ballanti a Carlo Balboni, Parigi 29 maggio 1859, FR, MBA.
- Cristina Trivulzio di Belgiojoso al Comitato Italiano, 9 giugno 1859, FR, MBA.
- Van del Hoop a Giuliano Capranica, Rotterdam 29 giugno 1859, FR, MBA.
- François Soubiranne a Giuliano Caparnica, Lisbona 26 settembre 1859, FR, MBA.
- Adelaide Ristori a Carlo Balboni, Valencia 10 dicembre 1859, FR, MBA.
- Adelaide Ristori a Carlo Balboni, Parigi 22 aprile 1860, FR, MBA.
- Ernest Legouvé ad Adelaide Ristori, [Parigi 16 giugno 1860], FR, MBA.
- Ernest Legouvé ad Adelaide Ristori, [Parigi] 24 luglio 1860, FR, MBA.
- Antonio Somma ad Adelaide Ristori, Perugia 18 agosto 1860, FR, MBA.
- Ernest Legouvé ad Adelaide Ristori, [Parigi] 25 agosto 1860, FR, MBA.
- Ernest Legouvé ad Adelaide Ristori, [Parigi] 6 settembre 1860, FR, MBA.
- Antonio Somma ad Adelaide Ristori, 9 settembre 1860, FR, MBA.
- Adelaide Ristori ad Ernest Legouvé, Livorno 10 settembre 1860, RA, BTB.
- Antonio Somma ad Adelaide Ristori, Perugia 19 settembre 1860, FR, MBA.
- Ernest Legouvé ad Adelaide Ristori, Parigi 28 gennaio 1861, FR, MBA.
- Ernest Legouvé ad Adelaide Ristori, [Parigi] 30 gennaio 1861, FR, MBA.

- Ernest Legouvé ad Adelaide Ristori, Parigi 15 febbraio 1861, FR, MBA.
- Carolina Malfatti ad Adelaide Ristori, Torino 12 marzo 1861, FR, MBA.
- Adelaide Ristori a Carlo Balboni, Parigi 28 marzo 1861, FR, MBA.
- Adelaide Ristori a Carlo Balboni, Parigi 11 aprile 1861, FR, MBA.
- Adelaide Ristori a Carlo Balboni, Parigi 23 maggio 1861, FR, MBA.
- Luigi Bellotti-Bon ad Adelaide Ristori, Roma 13 giugno 1861, FR, MBA.
- Adelaide Ristori a Carlo Balboni, Parigi 25 giugno 1861, FR, MBA.
- Adelaide Ristori a Carlo Balboni, Amsterdam 2 luglio 1861, FR, MBA.
- Adelaide Ristori a Carlo Balboni, Dieppe 30 agosto 1861, FR, MBA.
- Adelaide Ristori a Carlo Balboni, Dunabourg 11 novembre 1861, FR, MBA.
- Adelaide Ristori a Carlo Balboni, Pietroburgo 23 novembre 1861, FR, MBA.
- Carolina Malfatti ad Adelaide Ristori, 30 novembre 1861, FR, MBA.
- Adelaide Ristori a Francesco Righetti, Parigi 2 giugno 1863, RA, BTB
- Adelaide Ristori a Francesco Righetti, Londra 23 giugno 1863, RA, BTB.
- Adelaide Ristori a Giovan Maria Borghi, Parigi 22 giugno 1864, RA, BTB.
- Adelaide Ristori a Francesco Righetti, Trieste 5 gennaio 1869, RA, BTB.

### **Copioni manoscritti e parti levate**

- Vittorio Alfieri, *Antigone*, pl, fasc. 1, FR, MBA.
- Ernesto Rossi, *Adele. Dramma in tre atti*, cms, fasc. 1286, Fondo Ernesto Rossi, MBA.
- Eugène Scribe ed Ernest Legouvé, *Adriana Lecouvreur*, cms, fasc. 140, FR, MBA.
- Eugène Scribe ed Ernest Legouvé, *Adriana Lecouvreur*, cms, fasc. 140A, FR, MBA.
- Eugène Scribe ed Ernest Legouvé, *Adriana Lecouvreur*, pl, fasc. 153, [1852], FR, MBA.
- Eugène Scribe ed Ernest Legouvé, *Adriana Lecouvreur*, pl, fasc. 153, [1858], FR, MBA.
- Eugène Scribe ed Ernest Legouvé, *Adriana Lecouvreur*, pl [in francese], fasc. 153, FR, MBA.
- William Shakespeare, *Lady Macbeth*, pl, [senza numerazione d'archivio], FR, MBA.

### **Copioni a stampa**

- Ernest Legouvé, *Béatrix ou La Madone de l'Art. Comédie en cinq actes en prose*, Paris, Michel Lévy Frères, 1861, cs, fasc. 93, FR, MBA.
- Ernest Legouvé, *Béatrix ou La Madone de l'Art. Comédie en cinq actes en prose*, Paris, Michel Lévy Frères, 1861, cs, fasc. 94, FR, MBA.

- Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, *Le false confidenze. Commedia in tre atti*, traduzione italiana, Milano, Placido Maria Visaj, 1833, cs, fasc. 102, FR, MBA.
- Eugène Scribe ed Ernest Legouvé, *Adriana Lecouvreur*, [Parigi], Vialat et Cie, cs [frammento in francese], fasc. 140B, FR, MBA.
- William Shakespeare, *Hamlet. A tragedy in five acts*, the Italian version as performed by signor Salvini and his Italian company during the American tour under the management of Mr. Maurice Grau, New York, George F. Nebitt & Co. Printers, 1873, cs, fasc. 53, Fondo Salvini, MBA.

### **Libretti**

- Paolo Giacometti, *Elizabeth Queen of England. An historical play in fives acts*, translated from the Italian by Thomas Williams, Paris, Morris and Co., 1863.
- Paolo Giacometti, *Giuditta. Tragedia en cinco actos*, traducida al español por Don José d'Araujo, Paris, Morris padre y hijo, 1874.
- Paolo Giacometti, *Marie Antoinette. A drama in a prologue, five acts and epilogue*, written expressly for Madame Adelaide Ristori, as originally produced in New York City by Madame Adelaide Ristori and her dramatic company, under the management of Jacob Grau, the English translation by Isaac C. Pray, Paris, Morris and Son, 1873.
- Friedrich Schiller, *Mary Stuart*, adapted expressly for Madame Ristori and her Italian dramatic company, under the direction of Jacob Grau, translated from the Italian version of Andrea Maffei by Thomas Williams, New York, Jhon A. Gray & Green Printers, 1866.
- Eugène Scribe, Ernest Legouvé, *Adriana Lecouvreur. Damma in cinque atti*, traduzione italiana, Hamburgo, 1858.
- Eugène Scribe, Ernest Legouvé, *Adrienne Lecouvreur. A drama in five acts*, translated into Italian by M. Guilier and into English by Thomas Williams, London, W.J. Golbourn, 1863.
- Eugène Scribe, Ernest Legouvé, *Adrienne Lecouvreur. A drama in five acts*, adapted expressly for Madame Ristori and her dramatic company, under the management of Jacob Grau, the Italian translation by M. Guilier, New York, Baker & Godwin, 1866.

### **Locandine, programmi, avvisi**

- *Avviso del Théâtre Français per Adriana Lecouvreur con Adelaide Ristori*, 12 novembre 1866, vol. 24, FR, MBA.
- *Avviso del Théâtre Français per Adriana Lecouvreur con Adelaide Ristori*, 14 novembre 1866, vol. 24, FR, MBA.

- *Avviso del Théâtre Français per Marie Antoinette*, 14-19 ottobre 1867, vol. 28, FR, MBA.
- *Avviso per Elizabeth Queen of England*, 28 ottobre 1867, vol. 28, FR, MBA.
- *Elenco della Drammatica Compagnia diretta e Condotta dall'Artista e Capo-Comico Cesare Dondini che agirà nell'I. e R. Teatro degli Illustrissimi Signori Accademici Infuocati posto nella Via del Cocomero*, collocazione 34-081, RL, BTB.
- *Elenco del personale artistico della Compagnia Drammatica Italiana per l'anno 1859 e successivi. Repertorio della Signora Adelaide Ristori*, 1859, vol. 12, FR, MBA.
- *Elenco del personale artistico della Compagnia Drammatica Italiana per l'anno 1864. Repertorio della Signora Ristori*, 1864, vol. 20, FR, MBA.
- *Farewell in America. Madame Adelaide Ristori. Great Tragedienne*, programma del Music Hall di New Haven, 1869, FR, MBA.
- *La Drammatica Compagnia Italiana di cui fa parte la Signora Adelaide Ristori esporrà Beatrice ovvero la Madonna dell'Arte*, locandina del Teatro Comunale di Catania, 4 settembre 1864, vol. 20, FR, MBA.
- *Registro del repertorio di Adelaide Ristori e della Compagnia Drammatica Italiana*, FR, MBA.
- *Repertorio della signora Adelaide Ristori*, Madrid, 1857, collocazione 24-045, RL, BTB.
- *Repertorio delle produzioni drammatiche rappresentate nei Teatri di Padova dal 1845 al 1906*, busta 310, Archivio Teatro Verdi, Archivio di Stato di Padova.
- *Représentation extraordinaire au bénéfice de Mme Ristori*, 27 giugno 1875, vol. 21, FR, MBA.
- *Ristori*, programma del Teatro Lyrico Fluminense, Rio de Janeiro, 29 maggio 1869, vol. 33, FR, MBA.
- *Teatro de la Alegria*, programma del Teatro de la Alegria, Buenos Aires, vol. 41, FR, MBA.

## **Fotografie**

- Adelaide Ristori in *Béatrix ou La Madone de l'Art*, fotografia 9, album 12, FR, MBA.
- Adelaide Ristori in *Cassandra*, fotografia 6, album 10, FR, MBA.
- Adelaide Ristori in *Elisabetta Regina d'Inghilterra*, 1879, fotografia 8, album 3, FR, MBA.
- Adelaide Ristori in *Lucrezia Borgia*, 1875, fotografia 19, album 11, FR, MBA.
- Adelaide Ristori in *Medea*, fotografia 14, album 12, FR, MBA.
- Adelaide Ristori in *Mirra*, fotografia 9, album 10, FR, MBA.
- Adelaide Ristori nell'Epilogo di *Maria Antonietta*, 1867, fotografia 14, album 6, FR, MBA.
- Adelaide Ristori nel Prologo di *Maria Antonietta*, 1867, fotografia 17, album 4, FR, MBA.

- Adelaide Ristori nella *Scena del sonnambulismo di Macbeth*, fotografia 7, album 8, FR, MBA.
- Adelaide Ristori nella scena finale di *Elisabetta Regina d'Inghilterra*, 1879, fotografia 16, album 3, FR, MBA.
- Adelaide Ristori nell'atto IV di *Maria Antonietta*, 1867, fotografia 14, album 5, FR, MBA.
- Adelaide Ristori nell'ultimo atto di *Maria Stuarda*, fotografia 6, album 7, FR, MBA.
- Ritratto di Adelaide Ristori dopo il ritiro dalle scene, fotografia 22, album 29, FR, MBA.
- Ritratto di Adelaide Ristori artista matura, fotografia 5, album 29, FR, MBA.

### **Ritagli stampa**

- *La drammatica compagnia Alberto Nota al Teatro del Cocomero*, in «Il Buon Gusto», 5 dicembre 1852, vol. 1, FR, MBA.
- *La drammatica compagnia Alberto Nota al Teatro del Cocomero*, in «Il Buon Gusto», 12 dicembre 1852, vol. 1, FR, MBA.
- *Teatro Carignano. Drammatica Compagnia al servizio di S. M. Adelaide Ristori*, in «Gazzetta Piemontese», 12 dicembre 1855, vol. 3, FR, MBA.
- Angelo Gattinelli, *Adelaide Ristori*, in «Il Vessillo della Libertà», 21 gennaio 1856, vol. 3, FR, MBA.
- *Biografia. Adelaide Ristori*, in «Il Diavoletto», 7 febbraio 1856, vol. 3, FR, MBA.
- *La Ristori all'Università di Torino*, in «Gazzetta Ufficiale di Venezia», 18 febbraio 1856, vol. 3, FR, MBA.
- Alexandre Dumas, *Médée*, in «Le Mosquetaire», [aprile 1856], vol. 4, FR, MBA.
- Théophile Gautier, *Théâtre-Italien: Médée, tragédie en trois actes et en vers, de M. E. Legouvé, traduction italienne de M. Montanelli*, in «Le Moniteur Universel», 14 aprile 1856, vol 4, FR, MBA.
- Articolo senza titolo in «Il Messaggiere di Parigi», 25 gennaio 1857, vol. 5, FR, MBA.
- [Vincenzo] Prinzivalli, *Adelaide Ristori*, in «L'Eptacordo», 23 febbraio 1857, vol. 5, FR, MBA.
- *La Ristori e l'arte*, in «La Fama del 1857», 12 marzo 1857, vol. 5, FR, MBA.
- *Ristori*, in «National Magazine», [giugno 1857], vol. 7, FR, MBA.
- Diodati, *La Ristori in Londra*, 10 giugno 1857, vol. 7, FR, MBA.
- [*Ristori e Rachel*], 11 giugno 1857, vol. 7, FR, MBA.
- *The Lyceum Theatre*, in «The Morning Post», 16 giugno 1857, vol. 7, FR, MBA.

- [Gaetano] Pasqualini, *La Signora Ristori al Lyceum Theatre di Londra. Medea – Rosmunda*, in «Rassegna del Teatro Italiano Contemporaneo», 30 giugno 1857, vol. 7, FR, MBA.
- Manuel Fernandez y Gonzales, *Folletin. Teatros. Estudio critico sobre la actriz italiana Adelaida Ristori*, 18 ottobre 1857, vol. 8, FR, MBA.
- L. Nobile, *Zarzueta*, 18 ottobre 1857, vol. 8, FR, MBA.
- Eduardo Velaz de Medrano, in «La España», 18 ottobre 1857, vol. 8, FR, MBA.
- Adolphe Heard, *Théâtre Italien. Médée – Mme Ristori – Mlle Rachel – La tragédie*, in «Courrier Français», 15 aprile 1858, vol. 9, FR, MBA.
- Théophile Gautier, *Adelaide Ristori a Parigi nella Medea*, in «Il Trovatore», 17 aprile 1858, vol. 9, FR, MBA.
- Articolo senza titolo in [«Il Trovatore»], [giugno 1858], vol. 10, FR, MBA.
- *Adelaide Ristori giudicata dalla stampa inglese*, [in «Il Trovatore»], [giugno] 1858, RRS, BTB.
- Enrico Montazio, *Théâtre de Saint James. La troupe dramatique de Madame Ristori – Adriana Lecouvreur*, in «La Presse de Londres», [giugno 1858], vol. 10, FR, MBA.
- *St. James's Theatre. Madame Ristori's performances*, [in «The Era»], 24 giugno 1858, vol. 10, FR, MBA.
- *St. James's*, 25 giugno 1858, vol. 10, FR, MBA.
- *St. James's Theatre*, in «The Morning Chronicle», 25 giugno 1858, vol. 10, FR, MBA.
- Articolo in «The Musical World», 26 giugno 1858, vol. 10, FR, MBA.
- *St. James Theater. Madame Ristori*, in «The Examiner», 26 giugno 1858, vol. 10, FR, MBA.
- Articolo senza titolo in «The Era», 27 giugno 1858, vol. 10, FR, MBA.
- *Adelaide Ristori*, in «La Liguria Artistica», 9 luglio 1858, vol. 11, FR, MBA.
- Gustavo Sangiorgi, *Adelaide Ristori*, in «Cosmorama Pittorico», 19 ottobre 1858, vol. 11, FR, MBA.
- *Appendice. Teatro Reale*, in «Gazzetta di Parma», 26 ottobre 1858, Vol. 11, FR, MBA.
- D., *Teatro del Cocomero. Di alcune produzioni rappresentate. Dalla compagnia diretta da Luigi Bellotti-Bon nell'Avvento*, in «Carlo Goldoni», 26 dicembre 1858, vol. 12, FR, MBA.
- Luigi Alberti, *Estetica Drammatica. (Le due scuole) Carolina Internari e Adelaide Ristori*, in «Carlo Goldoni», 19 dicembre 1858, vol. 12, FR, MBA.
- *Programma del repertorio e personale artistico per l'anno 1859 e successivi della Compagnia Drammatica Italiana*, in «L'Arte», 30 marzo 1859, vol. 12, FR, MBA.
- *Folletin. Teatro principal. La señora Ristori y su compañía. Adriana Lecouvreur – Francesca da Rimini*, in «El Comercio», 4 settembre 1859, vol. 13, FR, MBA.

- Manuel Niète y Maria, *Folletin. La Señora Ristori*, in «El Guia del Comercio», 4 settembre 1859, vol. 13, FR, MBA.
- *Folethim. Revista de Lisboa*, in «A Revolução de Setembro», 8 novembre 1859, vol. 14, FR, MBA.
- Mendes Leal, *Adelaide Ristori. La companhia drammatica italiana e o neu repertorio*, in «Revista de Lisboa», 23 novembre 1859, vol. 14, FR, MBA.
- Articolo senza titolo in «Amsterdamsche Courant», 23 giugno 1860, vol. 16, FR, MBA.
- Articolo senza titolo in «Algemeen Handelsblad», 25 giugno 1860, vol. 16, FR, MBA.
- Articolo senza titolo in «Handels- en Effectenblad», 25 giugno 1860, vol. 16, FR, MBA.
- F.M., *Appendice. Teatro Carcano. Adelaide Ristori*, in «Gazzetta di Milano», 26 ottobre 1860, RRS, BTB.
- Articolo senza titolo in «L'Indépendance», 23 marzo 1861, vol. 17, FR, MBA.
- Le Chevalier Dorante, in «Courrier de Paris», 27 marzo 1861, vol. 17, FR, MBA.
- [Richard] Listener, *Théâtre Impérial de l'Odéon*, in «Revue et Gazette des Théâtres», 28 marzo 1861, vol. 17, FR, MBA.
- [Alfred] Tranchant, *Béatrix. Mme Ristori*, in «La Patrie», 28 marzo 1861, vol. 17, FR, MBA.
- Charles Desolme, *Théâtre de l'Odéon. Béatrix*, in «L'Europe Artiste», 30 marzo 1861, vol. 17, FR, MBA.
- Francisque Sarcey, *Chronique Théâtrale*, in «Feuilleton de l'Opinion National», 30 marzo 1861, vol. 17, FR, MBA.
- *Feuilleton du Nord*, in «Le Nord», 31 marzo 1861, vol. 17, FR, MBA.
- Paul Filly, *Théâtre Impérial de l'Odéon. Béatrix, drame en cinq actes, de M. Ernest Legouvé. Début de Mme Ristori*, in «Messager des Théâtres et des Arts», 31 marzo 1861, vol. 17, FR, MBA.
- Jules Janin, *Mme Ristori en français*, in «Journal des Débats», 31 marzo 1861, vol. 17, FR, MBA.
- Denis de Rivoire, *Revue des théâtres. Odéon. Béatrix, drame en 5 actes de M. Legouvé. Mme Ristori*, in «Le Courrier du Dimanche», 31 marzo 1861, vol. 17, FR, MBA.
- Jules Flamand, *Odéon*, in «Le Théâtre», [aprile 1861], vol. 17, FR, MBA.
- *Théâtres*, in «Revue Européenne», 1 aprile 1861, vol. 17, FR, MBA.
- H.H. Bramtot, *Premières représentations. Odéon*, in «Le Monde Dramatique», 1 aprile 1861, vol. 17, FR, MBA.
- Pierre Véron, *Les théâtres*, in «Le Charivari», 1-2 aprile 1861, vol. 17, FR, MBA.



- *Partie littéraire. Revue des Théâtres*, in «Le Siècle», 2 aprile 1861, vol. 17, FR, MBA.
- [Amable] Escande, *Théâtres. Feuilleton de l'Union*, in «L'Union», 2 aprile 1861, vol. 17, FR, MBA.
- Pier Angelo Fiorentino, *Feuilleton de Constitutionnel. Théâtres*, in «Le Constitutionnel», 2 aprile 1861, vol. 17, FR, MBA.
- Ch. de Charlat, *Revue des théâtres*, in «L'Avant-Scène», 3 aprile 1861, vol. 17, FR, MBA.
- [Paul] Conil, in «La Semaine Commerciale», 4 aprile 1861, vol. 17, FR, MBA.
- [Gaston] de Saint-Valry, in «Le Pays», 4 aprile 1861, vol. 17, FR, MBA.
- [Adolphe] De Bragelonne, in «Le Voleur», 5 aprile 1861, vol. 17, FR, MBA.
- *Causerie dramatiques*, in «L'Illustration», 6 aprile 1861, vol. 17, FR, MBA.
- Frédéric Voisin, in «Le Sans Gène», 7 aprile 1861, vol. 17, FR, MBA.
- *Revue Dramatique*, in «Le Moniteur Universel», 8 aprile 1861, vol. 17, FR, MBA.
- Jules Janin, *Feuilleton de Journal des Débats. La quinzaine dramatique*, in «Journal des Débats», 8 aprile 1861, vol. 17, FR, MBA.
- *La quinzaine dramatique*, in «L'Ami de la Religion», 9 aprile 1861, vol. 17, FR, MBA.
- *Théâtre Impérial de l'Odéon. Béatrix*, in «Revue Nationale et Étrangère», 10 aprile 1861, vol. 17, FR, MBA.
- *La stampa parigina e la Ristori all'Odéon*, in «Il Trovatore», 10 aprile 1861, vol. 17, FR, MBA.
- *Adelaide Ristori. Al teatro dell'Odéon di Parigi nella Beatrice di Legouvé*, in «Liguria Artistica», 11 aprile 1861, vol. 17, FR, MBA.
- *Opinion de la critique sur Mme Ristori dans Béatrix*, in «L'Entr'Acte», 13 aprile 1861, vol. 17, FR, MBA.
- Gustave Bertrand, *Théâtre Impérial de l'Odéon*, in «L'Entr'Acte», 13 aprile 1861, vol. 17, FR, MBA.
- [Jean Marie] Tiengou, *Revue dramatique*, in «La Gazette de France», 13 aprile 1861, vol. 17, FR, MBA.
- F. Cavenne, *Madame Ristori. Béatrix*, in «Moniteur du Puy-de-Dôme», 14 aprile 1861, vol. 17, FR, MBA.
- Alfred Sirven, *Adelaide Ristori*, in «Le Galois», 14 aprile 1861, vol. 17, FR, MBA.
- *La stampa parigina e la Ristori all'Odéon*, in «Il Trovatore», 15 aprile 1861, vol. 18, FR, MBA.
- J. de Noailly, *Chronique Théâtral*, in «Les Beaux Arts», 15 aprile 1861, vol. 18, FR, MBA.
- Émile Gaboriau, in «Le Roman et le Théâtre», 22 aprile 1861, vol. 18, FR, MBA.

- Paul d'Ivoi, in «Le Courrier de Paris», 23 aprile 1861, vol. 18, FR, MBA.
- Articolo senza titolo in «Middelburgsche Courant», 1 giugno 1861, vol. 18, FR, MBA.
- Théodore Anne, *Premières Représentations. Théâtre Italien. Béatrix. Mme Ristori*, in «Revue et Gazette des Théâtres», 13 giugno 1861, vol. 18, FR, MBA.
- *Adelaide Ristori*, in «Nieuwe Amsterdamsche Courant», 17 giugno 1861, vol. 18, FR, MBA.
- Articolo senza titolo in «Amsterdamsche Courant», 19 giugno 1861, vol. 18, FR, MBA.
- *Ristori als Béatrix*, in «Nederlandsch Magazijn», [20 giugno 1861], vol. 18, FR, MBA.
- Maisonneuve, *Grand-Théâtre Madame Adelaide Ristori*, in «Le Courrier de Lyon», 29 luglio 1861, vol. 18, FR, MBA.
- Armand Fraisse, *Théâtre. Madame Ristori*, in «Le Salut Public», 30 luglio 1861, vol. 18, FR, MBA.
- J.B.C., *Madame Ristori dans Béatrix*, in «Le Progrès», 30 luglio 1861, vol. 18, FR, MBA.
- *Béatrix, drame de M. Legouvé, membre de l'Académie Française*, in «Le Courrier du Bas-Rhine», 3 agosto 1861, vol. 18, FR, MBA.
- Ch. Laurent, *Théâtre de Metz*, in «Le Vœu National», 4 agosto 1861, vol. 18, FR, MBA.
- *Feuilleton de Vœu National du 8 aout 1861. Théâtre de Metz. Mme Ristori*, in «La Vœu National. Écho du Pays Messin», 9 agosto 1861, vol. 18, FR, MBA.
- A. Duballay, in «Revue et Gazzette de Théâtres», 11 agosto 1861, vol. 18, FR, MBA.
- A. Dupré, in «Revue et Gazette des Théâtres», 15 agosto 1861, vol. 18, FR, MBA.
- Dupin, *Dèrnières nouvelles. Adelaide Ristori*, «Le Midi Artiste», 18 agosto 1861, vol. 18, FR, MBA.
- *Feuilleton au Corrier. Mme Ristori a Montauban*, in «Courrier de Tarn-et-Garonne», 24 agosto 1861, vol. 18, FR, MBA.
- Jules Cauvain, *Causeries Dieppoises. Mme Ristori*, in «Journal des Baigneurs», 29 agosto 1861, vol. 18, FR, MBA.
- Edmond Renouard, in «Revue et Gazette des Théâtres», 29 agosto 1861, vol. 18, FR, MBA.
- Ludovic, *Théâtres. Théâtre des Arts*, in «Journal de Rouen», 30 agosto 1861, vol. 18, FR, MBA.
- Articolo senza titolo in «Revue et Gazzette de Théâtres », 1 settembre 1861, vol. 18, FR, MBA.
- Eliacim Jourdian, in «Messager des Théâtres», 5 settembre 1861, vol. 18, FR, MBA.
- Articolo senza titolo in «L'Europe Artiste», 15 settembre 1861, vol. 18, FR, MBA.
- Il Menestrello, *Teatro Carcano. Adelaide Ristori*, in «Il Trovatore», 5 dicembre 1862, RRS, BTB.

- [Pietro] Cominazzi, *Appendice. Adelaide Ristori al Teatro Carcano. Gli attori Pezzana e Ciotti*, in «La Fama del 1862», 9 dicembre 1862, vol. 19, FR, MBA.
- *Teatri*, in «La Patria», 8 gennaio 1863, vol. 19, FR, MBA.
- *Madame Ristori*, in «London Review», 4 luglio 1863, vol. 19, FR, MBA.
- *Madame Ristori's performances*, in «The Daily Telegraph», 6 luglio 1863, vol. 19, FR, MBA.
- *La Ristori al Teatro Lirico di Parigi*, in «Carlo Goldoni», 10 luglio 1864, vol. 20, FR, MBA.
- *Mes dimanches*, in «La France Musicale», maggio 1865, vol. 21, FR, MBA.
- *Revue des théâtres*, in «Le Moniteur Universel», maggio 1865, vol. 21, FR, MBA.
- *Feuilleton de Constitutionnel. Théâtres*, in «Le Constitutionnel», 22 maggio 1865, vol. 21, FR, MBA.
- Achille Denis, *Théâtre de Vaudeville*, in «L'Entr'Acte», 22 maggio 1865, vol. 21, FR, MBA.
- Jules Janin, *Feuilleton de Journal des Débats. La semaine dramatique*, in «Journal des Débats», 22 maggio 1865, vol. 21, FR, MBA.
- Articolo senza titolo in «L'Universe Illustré», 27 maggio 1865, vol. 21, FR, MBA.
- *Premières représentations*, in «Le Monde Artiste», 27 maggio 1865, vol. 21, FR, MBA.
- [Eugénie] Niboyet, *Théâtres*, in «Journal Pour Toutes», 27 maggio 1865, vol. 21, FR, MBA.
- Articolo senza titolo in «Tablettes de Pierrot», 28 maggio 1865, vol. 21, FR, MBA.
- Edouard Fournier, *Feuilleton de la Patrie*, in «La Patrie», 28 maggio 1865, vol. 21, FR, MBA.
- Bieville, *Partie littéraire. Revue des Théâtres*, in «Le Siècle», 29 maggio 1865, vol. 21, FR, MBA.
- Louis Ulbach, in «Revue Théâtral», 29 maggio 1865, vol. 21, FR, MBA.
- *Amusements. Madame Ristori as Adrienne*, in «The World», 13 novembre 1866, vol. 24, FR, MBA.
- *Ristori. Return of the queen of tragedy and comedy. Adrienne Lecouvreur. A new part, a brilliant audience and another triumph*, in «New York Herald», 13 novembre 1866, vol. 24, FR, MBA.
- *The drama. Ristori's Adrienne the actress*, in «New York Tribune», 13 novembre 1866, vol. 24, FR, MBA.
- *Rivista Teatrale. Adelaide Ristori. Adriana Lecouvreur*, in «L'Eco d'Italia», 14 novembre 1866, vol. 24, FR, MBA.

- *Ristori. Second Presentation of Adrienne Lecouvreur*, in «New York Herald», 15 novembre 1866, vol. 24, FR, MBA.
- *Ristori. First representation of Adrienne Lecouvreur in Brooklyn*, in «New York Herald», 16 novembre 1866, vol. 24, FR, MBA.
- Articolo senza titolo in «The New York Atlas», 17 novembre 1866, vol. 24, FR, MBA.
- *Drama*, in «The Albion», 17 novembre 1866, vol. 24, FR, MBA.
- *Dramatic*, in «New York Dispatch», 18 novembre 1866, vol. 24, FR, MBA.
- *Adelaide Ristori in America*, in «Il Trovatore», aprile 1867, RRS, BTB.
- *Dramatic and Musical. Ristori*, in «Boston Daily Advertiser», 27 aprile 1867, vol. 28, FR, MBA.
- *Drama*, in «The Albion», 25 maggio 1867, vol. 28, FR, MBA.
- *The Drama. Ristori*, in «New York Tribune», 5 agosto 1867, vol. 28, FR, MBA.
- *Noticias locales. La Compañia Ristori*, in «La República», 4 agosto 1869, vol. 33, FR, MBA.
- *Teatro Argentino. Ristori*, in «La Verdad», 7 agosto 1869, vol. 33, FR, MBA.
- *Teatro Argentino. Ristori*, in «Le Courier de la Plata», 7 agosto 1869, vol. 33, FR, MBA.
- *Teatros*, in «Intereses argentinos», 7 agosto 1869, vol. 33, FR, MBA.
- *Angelo tiranno di Padova per la Ristori*, in «La Nazione Italiana», 28 settembre 1869, vol. 34, FR, MBA.
- Eduardo Wilde, *Fisiologia de la Ristori. (De la Revista Argentina)*, in «La Verdad», 14 ottobre 1869, vol. 10, FR, MBA.
- *Crónica. Teatro*, in «El Mercurio», 13 agosto 1874, vol. 39, FR, MBA.
- *Teatro Nacional*, in «El Porvenir», 18 gennaio 1875, vol. 41, FR, MBA.
- Articolo senza titolo, in «The World», 10 marzo 1875, vol. 42, FR, MBA.
- *Dramatic. Ristori in Lucretia Borgia*, in «Evening Bulletin», 22 aprile 1875, vol. 43, FR, MBA.
- *Adelaide Ristori e la serata a beneficio del Liceo Italiano di Nova York (Dall'«Eco d'Italia»)*, in «Il Trovatore», 30 maggio 1875, RRS, BTB.
- Articolo senza titolo, in «Il Pungolo», 14 e 15 dicembre 1879, vol. 48, FR, MBA.
- *Adelaide Ristori*, in «Il Teatro Illustrato», marzo 1881, RRS, BTB.
- *La Rachel, la Ristori, la Robotti*, in «L'Arte Drammatica», 17 giugno 1882, RRS, BTB.
- *La Ristori al Teatro Drury Lane*, in «L'Arte Drammatica», 29 luglio 1882, RRS, BTB.
- Ernest Legouvé, *Il gatto grigio della Ristori*, in «L'Arte Drammatica», 19 agosto 1882, RRS, BTB.

- *Chez Mme Ristori. Sa rentrée sur une scène parisienne. 48, Boulevard Malesherbes – La Tragédienne chez Elle – Ce que va jouer Mme Ristori – Souvenir sur Rachel – Appréciation sur Sarah Bernhardt*, in «Le Matin», 6 ottobre 1884, vol. 52, FR, MBA.
- Alejandro Mastrovalerio, *La Ristori è fra noi*, in «Il Processo Italo-Americano», 31 ottobre 1884, vol. 52, FR, MBA.
- *The queen of the stage. Madame Ristori's brave reception of the interviewer*, in «The Philadelphia Press», 1 novembre 1884, vol. 52, FR, MBA.
- *A talk with Ristori*, in «The Times», 7 novembre 1884, vol. 52, FR, MBA.
- *General City News. Ristori views the crowd. Varying studies of the street with talks of her plays*, in «The Philadelphia Press», 7 novembre 1884, vol. 52, FR, MBA.
- *Un soffietto di Felice Romani per Adelaide Ristori*, in «L'Arte Drammatica», 29 agosto 1891, RRS, BTB.
- Tommaso Salvini, *Tommaso Salvini ad Adelaide Ristori*, in «L'Arte Drammatica», 1 febbraio 1902, RRS, BTB.
- Giuseppe Deabate, *I primi passi di Adelaide Ristori*, in «La Nuova Antologia», 1906, RRS, BTB.
- Edoardo Boutet, *La ribalta e le quinte. Note e ricordi di Edoardo Boutet (Caramba). Le onoranze alla Ristori. La marchesa Capranica del Grillo*, in «La Tribuna Mistrata», 23-30 agosto 1914, RRS, BTB.
- *Gli artisti italiani e l'epopea della patria*, in «Rivista dei Teatri», 5 luglio 1915, RRS, BTB.

## ***Seconda parte: materiali di natura non archivistica***

### **1. Adelaide Ristori**

#### **1a. Fonti**

##### **Opere**

- Adelaide Ristori, *Ricordi e studi artistici*, Torino-Napoli, L. Roux e C., 1887.
- Adelaide Ristori, *Ricordi e studi artistici*, a cura di Antonella Valoroso, Roma, Dino Audino Editore, 2005.

### **Carteggi pubblicati**

- Eugenio Buonaccorsi, *La "Maria Antonietta" di Paolo Giacometti, nelle lettere dell'autore ad Adelaide Ristori*, in «Bollettino del Museo-Biblioteca dell'Attore», 4, 1973, pp. 3-121.
- Rosetta Galli Pellegrini, *Lettere inedite di Ernest Legouvé ad Adelaide Ristori*, in «Teatro Archivio», 1, maggio 1979, pp. 4-23.
- Vincenzo Martini, *Tracce: corrispondenza inedita, 1845-1862. Vincenzo Martini, Adelaide Ristori*, a cura di Claudia Cappellini, Monsummano Terme, Comune di Monsummano Terme, 1994.
- Pedro II, *Una amizade revelada: correspondencia entre o Imperador dom Pedro II e Adelaidi Ristori, a maior atriz de seu tempo*, organizacao Alessandra Vannucci, Rio de Janeiro, Edicoes Biblioteca nacional, 2004.
- Teresa Viziano, *Adelaide Ristori, Giuseppe Garibaldi e la spedizione dei Mille*, Genova, Palazzo Ducale Fondazione per la cultura - Museo Biblioteca dell'Attore, 2010.

### **Testimonianze su Adelaide Ristori**

- *Biografia della tragica italiana Adelaide Ristori*, Firenze, Mariani, 1858.
- *La Ristori. Cenni critici biografici*, Milano, Volpato e C. editori, 1855.
- Edoardo Boutet, *Adelaide Ristori*, Roma, Tipografia Coop. Sociale, 1899.
- Pier Ambrogio Curti, *Adelaide Ristori*, Milano, Borroni e Scotti, 1855.
- Georges D'Heylli, *Rachel et la Ristori*, Paris, Davy, 1902.
- Kate Field, *Adelaide Ristori: a biography*, New York, J.A. Gray & Green Printers, 1867.
- Bartolomeo Galletti, *Il giro del mondo con la Ristori. Note di viaggio*, Roma, Tipografia del Popolo Romano, 1876.
- Pompeo Gherardi, *Biografia di Adelaide Ristori*, Perugia, Bartelli, 1860.
- Enrico Montazio, *Adelaide Ristori*, Parma, Tipografia Rossetti, 1858.
- Enrico Montazio, *La Ristori in America: impressioni, aneddoti, narrazioni di un touriste*, Tipografia e libreria teatrale Galletti Romei, 1869.
- Emma Perodi, *Adelaide Ristori marchesa Capranica del Grillo. Ricordi e aneddoti della sua vita*, Palermo, Salvatore Biondo, [s.d.].
- Vincenzo Rossi, *Brevi cenni biografici di Adelaide Ristori*, Faenza, Montanari e Marabini, 1845.
- Tommaso Salvini, *Discorso in commemorazione di Adelaide Ristori tenuto al Circolo Filologico di Firenze la sera del 17 dicembre 1906*, Firenze, Tipografia Barbera di Alfani e Venturi, 1906.

- Tommaso Salvini, *Discorso in commemorazione di Adelaide Ristori tenuto al Teatro Argentina di Roma*, Firenze, Tipografia Barbera di Alfani e Venturi, 1907.

## **1b. Studi storico-critici**

### **Studi critici**

- Roberto Alonge, *Parigi 1855: Ristori-Mirra, la vergine dell'incesto*, in «Il Castello di Elsinore», XVII, 49, 2004, pp. 57-88.
- Maria Grazia Bellone, *Adelaide Ristori nel ricordo del pittore Rudolf Lehmann*, in «Teatro Archivio», 13, febbraio 1990, pp. 86-94.
- Paola Bignami, *Alle origini dell'impresa teatrale. Dalle carte di Adelaide Ristori*, Bologna, Nuova Alfa, 1988.
- Bruno Brunelli, *ad vocem Adelaide Ristori* in Silvio D'Amico (fondata da), *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1961, vol. VIII, colonne 1015-1018.
- Eugenio Buonaccorsi, *Adelaide Ristori in America (1866-1867). Manipolazione dell'opinione pubblica e industria teatrale in una tournée dell'Ottocento*, in «Teatro Archivio», 5, settembre 1981, pp. 156-188.
- Maria Adelaide Capranica del Grillo, *La genealogia di Adelaide Ristori*, in «Teatro Archivio», 8, settembre 1984, pp. 120-122.
- Mirella Cassisa, Liliana Naldini, *Adelaide Ristori: la marchesa del Grillo, un'attrice del Risorgimento*, Pinerolo, Alzani, 2000.
- Angela Felice (a cura di), *L'attrice marchesa. Verso nuove visioni di Adelaide Ristori*, Venezia, Marsilio, 2006.
- Cristina Giorcelli, *Adelaide Ristori sulle scene britanniche e irlandesi*, in «Teatro Archivio», 5, settembre 1981, pp. 81-147.
- Laura Mariani, *Scritti di memoria e ri-velazioni sceniche: Adelaide Ristori, Eleonora Duse e le attrici dell'Odin Teatret* in Annamaria Cecconi e Roberta Gandolfi (a cura di), *Teatro e "gender": l'approccio biografico. Dossier*, in «Teatro e Storia», XXI, 28, 2007, pp. 364-381.
- Claudio Meldolesi, *Adelaide Ristori e Gustavo Modena*, in «Bollettino del Museo-Biblioteca dell'Attore», 1, 1970, pp. 5-14.
- Franco Perrelli, *Adelaide Ristori e il copione del «Grande Attore»*, in «Ariel», XXIV, 2-3, maggio-dicembre 2009, pp. 50-68.

- Aldo Pezzana Capranica del Grillo, *Il matrimonio di Giuliano Capranica del Grillo e di Adelaide Ristori*, in «Teatro Archivio», 10, settembre 1986, pp. 109-112.
- Maria Russo, *Una "Lady" in progress*, in «Biblioteca teatrale», 4, 1986, pp. 107-133.
- Mirella Schino, *La Duse e la Ristori*, in «Teatro Archivio», 8, settembre 1984, pp. 123-181.
- Antonella Valoroso, *Adelaide Ristori e la (ri)creazione scenica di (Lady) Macbeth*, in «Ariel», XXIV, 2-3, maggio-dicembre 2009, pp. 69-103.
- Teresa Viziano, *1855-Adelaide Ristori a Parigi: intronizzazione di una grande attrice*, in «Quaderni di teatro», 29, 1985, pp. 68-77.
- Teresa Viziano, *Adelaide Ristori e il contratto con la Domeniconi-Coltellini*, in «Teatro Archivio», 5, settembre 1981, pp. 72-80.
- Teresa Viziano, *Evviva Adelaide Ristori, Evviva l'Italia, Evviva Verdi*, San Miniato, La Conchiglia di Santiago, 2010.
- Teresa Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una compagnia drammatica dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2000
- Teresa Viziano, *La Ristori. Vita romanzesca di una primadonna dell'Ottocento*, San Miniato, La Conchiglia di Santiago, 2013.
- Teresa Viziano, *Le disavventure di una attrice e del suo capocomico durante il Risorgimento*, in «Teatro Archivio», 10, settembre 1986, pp. 113-148.

### **Cataloghi di mostre**

- Alessandro D'Amico (a cura di), *Mostra dei costumi di Adelaide Ristori. Catalogo ufficiale*, Venezia, Zinchi, 1967.
- Angela Felice (a cura di), *Adelaide Ristori: costumi di scena. Progetto, esposizione e catalogo*, Cividale del Friuli, Ufficio cultura - Civica biblioteca, 2006.
- Alessandro Tinterri, Teresa Viziano (a cura di), *La monarchia teatrale di Adelaide Ristori: 1855-1885. Mostra di manoscritti, documenti, costumi dal Fondo Adelaide Ristori (Donazione Giuliano Capranica del Grillo), Istituto Mazziniano – Genova (13 ottobre – 30 novembre 1979)*, Firenze, Arti grafiche C. Mori, 1979.
- Alessandro Tinterri, Teresa Viziano (a cura di), *La monarchia teatrale di Adelaide Ristori: 1855-1885. Mostra di manoscritti, documenti, costumi dal Fondo Adelaide Ristori (Donazione Giuliano Capranica del Grillo), Palazzo Strozzi – Firenze (4 novembre – 9 dicembre 1978)*, Firenze, Arti grafiche C. Mori, 1978.
- Teresa Viziano (a cura di), *Paolo Giacometti, Adelaide Ristori: diritto d'autore, diritto d'autrice. Catalogo della mostra*, Novi Ligure, Arti grafiche novaresi, 1982.



## 2. L'attore nell'Ottocento e il teatro del Grande Attore

### 2a. Fonti

#### Memorie e biografie

- *Poesie per la prima attrice italiana Carlotta Marchionni scelte fra le edite ed inedite con la giunta di altre scritte nell'occasione che abbandona il Teatro precedute dalla sua biografia*, Torino, Stamperia Baglione e C., 1840.
- Camillo Antona Traversi, *Le grandi attrici del tempo andato*, Torino, Formica, 1929.
- William Archer, *William Charles Macready*, New York, Longmans Green and Co., 1890
- Roberta Ascarelli, *ad vocem Luigi Domeniconi in Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XL, Roma, Treccani, 1991.
- Sarah Bernhardt, *La mia doppia vita*, Milano, Savelli, 1981.
- Antonio Colomberti, *Dizionario biografico degli attori italiani. Cenni artistici dei comici italiani dal 1550 al 1780, compilati dall'artista comico Francesco Bartoli e dall'attore Antonio Colomberti continuati fino al 1880*, a cura di Alberto Bentoglio, Roma, Bulzoni, 2009.
- Antonio Colomberti, *Memorie di un artista drammatico*, a cura di Alberto Bentoglio, Roma, Bulzoni, 2004.
- Giuseppe Deabate, *Il diario di un primo attore della Compagnia reale sarda*, Torino, Tipografia dell'archivio tipografico, 1899.
- Louis Arsène Delaunay, *Souvenirs de M. Delaunay, de la Comédie-Française*, Paris, C. Levy, 1901.
- Alexandre Dumas [père], *Souvenirs dramatiques*, Paris, Lévy Frères, 1868.
- Vittorio Ferrari, *Paolo Ferrari. La vita. Il teatro*, Milano, Baldini Castoldi & C., 1899.
- Jarro, *Vita aneddotica di Tommaso Salvini e ricordi degli attori del suo tempo*, Firenze, Bemporad, 1909.
- Ernest Legouvé, *Études et souvenirs de théâtre. Maria Malibran*, Paris, J. Hetzel et Cie, 1880.
- Ernest Legouvé, *Soixante ans de souvenirs*, Paris, Hetzel, 1886-1887.
- Henry Lyonnet, *Dictionnaire des comédiens français (ceux d'hier). Biographie, bibliographie, iconographie*, Genève, Bibliothèque de la Revue Universelle Internationale Illustrée, 1912.

- Henry Lyonnet, *Dictionnaire des comédiens français (ceux d'hier). Biographie, bibliographie, iconographie*, vol. II, Genève, Bibliothèque de la Revue Universelle Internationale Illustrée, [19..].
- Giuseppe Moncalvo, *Autobiografia del vecchio artista Giuseppe Moncalvo con alcuni cenni drammatici, sue osservazioni e testamento*, Milano, Coi tipi di Luigi Brambilla, 1858.
- Ermete Novelli, *Foglietti sparsi narranti la mia vita*, Roma, Mondadori, 1919.
- Giacinta Pezzana, *Carolina Gabusi-Malfatti. Cenni biografici*, Torino, Paravia, 1863.
- Giuseppe Pinelli, *I cinquantasette anni della vita drammatica di Luigi Domeniconi, ossia Cronaca teatrale dall'anno 1806 al 1863*, Narni, Tip. Gattamelata, 1864.
- Luigi Rasi, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Bocca, 1897.
- Luigi Rasi, *La Duse*, Firenze, Bemporad, 1901.
- Francesco Regli, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari, ecc. ecc. che fioriscono in Italia dal 1800 al 1860*, Torino, Enrico Dalmazzo, 1860.
- Ernesto Rossi, *Quarant'anni di vita artistica*, Niccolai, Firenze, 1887-1889.
- Celso Salvini, *Le ultime romantiche. Giacinta Pezzana. Virginia Marini. Adelaide Tessero*, Libreria del Teatro, Firenze, Libreria del Teatro, 1944.
- Celso Salvini, *Tommaso Salvini nella storia del teatro italiano e nella vita del suo tempo*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1955.
- Tommaso Salvini, *Ricordi, aneddoti ed impressioni*, Milano, Fratelli Dumolard, 1895.
- Olga Signorelli, *Vita di Eleonora Duse*, Bologna, Cappelli, 1962.
- Ermete Zacconi, *Ricordi e battaglie*, Milano, Garzanti, 1946.

### **Epistolari**

- Maria Ida Biggi (a cura di), *Ma pupa, Henriette. Le lettere di Eleonora Duse alla figlia*, Venezia, Masilio, 2010.
- Georges D'Heylli, *Rachel, d'après sa correspondance*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1882.
- Pietro Giordani, *Lettere inedite dirette a Carlotta Marchionni, celebre attrice drammatica*, Torino, Arnaldi, 1871.
- Terenzio Grandi (a cura di), *Epistolario di Gustavo Modena (1827-1861)*, Roma, Vittoriano, 1955.
- Laura Mariani (a cura di), *L'attrice del cuore: Giacinta Pezzana attraverso le lettere*, Le Lettere, Firenze 2005.

- Sandra Morganti (a cura di), *Un'attrice e il suo tempo. Lettere di Adriana Le Couvreur, 1720 - 1730*, Palermo, Sellerio, 1998.
- Marco Piazza, *Con Adelaide Ristori nel giro del mondo dal 1874 al 1875. Lettere di viaggio dell'attore Marco Piazza ai famigliari*, Italgéo, Milano 1948.
- Raul Radice (a cura di), *Eleonora Duse - Arrigo Boito. Lettere d'amore*, Milano, Il Saggiatore, 1979.

### **Opere sull'attore**

- Vincenzo Andrei, *Gli attori italiani da Gustavo Modena a Ermete Novelli: studio critico*, Firenze, Tipografia elzeviriana, 1899.
- William Archer, *Mask or Faces? A Study on Psychology of Acting*, Londra, Longman's, Green and Co., 1888.
- Raffaello Barbiera (a cura di), *Verso l'Ideale, profili di letteratura e d'arte. Con pagine inedite di Adelaide Ristori, D. Morelli, T. Cremona, G. Revere, M. Bianchi, G. Prati, G. Praga, A. Boito, G. Verga, A. Negri, E. Zola*, Milano, Libreria Editrice Nazionale - Lito. Tip. Lombarda, 1905.
- Gaetano Bazzi, *Primi rudimenti dell'arte drammatica per la recitazione e la mimica*, Torino, Tipografia Fodratti, 1845.
- Francesco Augusto Bon, *Principii d'Arte drammatica rappresentativa, dettati nell'Istituto Drammatico di Padova*, Milano, Sanvito, 1857.
- Luigi Bellotti-Bon, *Condizioni dell'Arte Drammatica in Italia. Studio*, Ancona, Commercio, 1875.
- Luigi Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, Città di Castello, S. Lapi, 1884.
- Giovanni A. Canova, *Lettere sopra l'arte di imitazione*, Torino, Mussano, 1839.
- Giovanni Emanuel (J. Weelman di Terranova), *Rossi o Salvini?*, Bologna, Società Editrice, 1880.
- Enrico Luigi Franceschi, *L'arte della parola nel discorso, nella drammatica, nel canto*, Milano, G. Agnelli, 1877.
- Enrico Luigi Franceschi, *Studii teorico pratici sull'arte di recitare e di declamare nelle sue corrispondenze coll'oratoria, colla drammatica e con la musica*, Milano, G. Silvestri, 1857.
- Gaetano Gattinelli, *Dell'Arte rappresentativa in Italia. Studi riformativi onde richiamare il teatro drammatico al primitivo suo scopo di educare il popolo*, Torino, Pomba, 1850.
- Terenzio Grandi (a cura di), *Scritti e discorsi di Gustavo Modena*, Roma, Istituto per la storia del Risorgimento italiano, 1957.

- Henry James, *Tommaso Salvini (1883–1884)*, in «Teatro e Storia», XVI, 23, 2001, pp. 173-191.
- Jules Janin, *Rachel et la Tragédie*, Paris, Amyot, 1858.
- Ernest Legouvé, *La lecture en action. L'art de la lecture. La Lecture en famille*, Paris, J. Hetzel et Cie., 1882.
- Ernest Legouvé, *L'art de la lecture. A l'usage de l'enseignement secondaire*, Paris, J. Hetzel et Cie., 1877.
- George Henry Lewes, *Gli attori e l'arte della recitazione. Scritti sulla scena dell'Ottocento da Kean a Salvini*, a cura di Edoardo Giovanni Carlotto, Genova, Costa & Nolan, 1999.
- Francesco Martuscelli, *Metodo facile per insegnare ed apprendere da se solo la Declamazione*, Napoli, Tip. degli Artigianelli, 1905.
- Francesco Martuscelli, *Saggio sulla scienza dell'espressione nelle sue relazioni all'arte rappresentativa*, Napoli, Gaetano Sautto, 1861.
- Alamanno Morelli, *Note sull'arte drammatica rappresentativa*, Milano, Gnocchi, 1862.
- Alamanno Morelli, *Manuale dell'artista drammatico. Cinque dialoghi*, Milano, Barbini, 1877.
- Alamanno Morelli, *Prontuario delle pose sceniche*, Milano, Borroni e Scotti, 1854.
- Antonio Morrocchesi, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Roma, Gremese Editore, 1991.
- Giuseppe Pinelli, *Intorno all'arte della declamazione italiana preliminare*, Roma, Sinisberghi, 1863.
- Luigi Rasi, *Il libro dei monologhi*, Milano, Paganini, 1888.
- Luigi Rasi, *L'arte del comico*, Milano, Paganini, 1890.
- Luigi Rasi, *La lettura ad alta voce*, Roma, G.B. Paravia & Comp., 1883.
- Cesare Ristori, *Manuale pratico di declamazione, ad uso degli studiosi. L'arte rappresentativa applicata pure al canto*, Torino, G. Tarizzo e Figlio, 1888.
- Ernesto Rossi, *Studi Drammatici e lettere autobiografiche*, Firenze, Le Monnier, 1885.
- Tommaso Salvini, *Una questione d'arte drammatica*, in «L'Illustrazione Italiana», 21, 24 maggio 1891, p. 330.
- Joseph Isidore Samson, *L'art théâtral*, Paris, Dentu, 1863.
- Francisque , *Quarante ans de théâtre. Feuilletons dramatiques*, vol IV, Paris, Bibliothèque des Annales politiques et littéraires, 1900.
- Giuseppe Soldatini, *Studii sulla declamazione. Manuale teorico-pratico per uso dell'artista e del dilettante*, Pisa, Nistri, 1874.

- Eugene Tompkins, *The history of the Boston Theatre, 1854 – 1901*, Boston, Houghton Mifflin, 1908.

## **2b. Studi storico-critici**

### **Studi critici**

- Carmelo Alberti, *Il fascino e la malinconia di Mirandolina. Le interpretazioni goldoniane di Eleonora Duse*, in «Ariel», IV, 1-2, gennaio-agosto 1989, pp. 61-78.

- Roberto Alonge, *Spettri/Duse. Questione di metodo*, in «Il castello di Elsinore», XXII, 59, 2009, pp. 63-73.

- Susan Bassnett, *Eleonora Duse in Inghilterra*, in «Ariel», IV, 1-2, gennaio-agosto 1989, pp. 55-60.

- Alberto Bentoglio, *L'arte del capocomico. Biografia critica di Salvatore Fabbrichesi (1772-1827)*, Roma, Bulzoni, 1994.

- Paola Bertolone, *I copioni di Eleonora Duse. Adriana Lecouvreur - Francesca da Rimini - Monna Vanna - Spettri*, Pisa, Giardini, 2000.

- Michael R. Booth, John Stokes, Susan Bassnett, *Three tragic actresses: Siddons, Rachel, Ristori*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

- Eugenio Buonaccorsi, *L'arte della recita e la bottega. Indagini sul grande attore dell'Ottocento*, Genova, Bozzi, 2001.

- Eugenio Buonaccorsi, *La recitazione del "grande attore" da Gustavo Modena a Tommaso Salvini*, Genova, Istituto di Storia dell'Arte - Università di Genova, 1974.

- Eugenio Buonaccorsi (a cura di), *Tommaso Salvini. Un attore patriota nel teatro italiano dell'Ottocento*, Bari, Edizioni di Pagina, 2011.

- Svetlana Kostantinovna Bušueva, *Ernesto Rossi e il teatro russo*, in «Teatro e Storia», III, 1, aprile 1988, pp. 101-135.

- Edoardo Giovanni Carlotti, *La natura reticente. La critica teatrale di G.H. Lewes attraverso i suoi studio psicofisiologici*, in «Acting Archive Review», II, 3, maggio 2012, pp. 41-66.

- Marvin Carlson, *The Italian Shakespearians. Performances by Ristori, Salvini, and Rossi in England and the United States*, Washington, Folger Books, 1985.

- Silvio D'Amico, *Tramonto del grande attore*, Firenze, La Casa Usher, 1985.

- Massimo Lenzi, *L'istrione iperboreo. Le figurazioni sceniche di Adelaide Ristori ed Ernesto Rossi nel prisma della critica russa contemporanea. 1860-1896*, Pisa, Ets, 1993.

- Stefano Geraci, *Carlotta Marchionni in effigie*, in «Teatro e Storia», XVIII, 25, 2004, pp. 347-376.
- Stefano Geraci, *Comici italiani: la “generazione alfieriana”*, in «Teatro e Storia», IV, 7, ottobre 1989, pp. 215-243.
- Stefano Geraci, *Notizia su alcuni fatti taciuti nelle memorie di Antonio Morrocchesi*, in «Teatro e Storia», VIII, 16, 1993, pp. 69-89.
- Stefano Geraci, *Scene dal “laboratorio invisibile” di Ermete Zacconi*, in «Teatro e Storia», VIII, 1, aprile 1993, pp. 67-90.
- Gerardo Guccini, *La drammaturgia dell'attore nella sintesi di Giuseppe Verdi*, in «Teatro e Storia», IV, 7, ottobre 1989, pp. 245-282.
- Gerardo Guerrieri (a cura di), *Eleonora Duse fra il tramonto del grande attore e la nascita della regia*, Treviso, Canova, 1974.
- Gerardo Guerrieri, *Eleonora Duse: nove saggi*, Roma, Bulzoni, 1993.
- Nicola Mangini, *Eleonora Duse nella storia del teatro europeo*, in «Ariel», IV, 1-2, gennaio-agosto 1989, pp. 23-40.
- Laura Mariani, *I mille volti del grande attore*, in «Hystrio», XXIII, 2, 2010, pp. 26-29.
- Claudio Meldolesi, *I nostri attori ottocenteschi come persone simili a persone, in particolare, sui rapporti fra quelli “romantici negativi”, “grandi” e “artisti”*, in «Teatro e Storia», XIX, 26, 2005, pp. 427-437.
- Claudio Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, Roma, Bulzoni, 1971.
- Cesare Molinari, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Roma, Bulzoni, 1985.
- László Nyerges, *Attori italiani a Budapest nella seconda metà dell'Ottocento*, in «Biblioteca Teatrale», 26-27, 1992, pp. 33-47.
- Donatella Orecchia, *Il sapore della menzogna. Rossi, Salvini e Stanislavskij: un aspetto del dibattito sul naturalismo*, Genova, Costa & Nolan, 1996.
- Donatella Orecchia, *La prima Duse. Nascita di un'attrice moderna*, Roma, Artemide, 2007.
- Silvia Ortolani, *Codificazione, emozione, commozione: note sull'attore italiano dell'Ottocento*, in «Biblioteca teatrale», 71-72, luglio-dicembre 2004, pp. 237-248.
- Silvia Ortolani, *Il corpo dell'attore e i sentimenti. La codificazione dell'espressione nei trattati italiani della seconda metà dell'Ottocento*, in «Biblioteca teatrale», 57-58, gennaio-giugno 2001, pp. 9-70.
- Vito Pandolfi, *Antologia del grande attore*, Bari, Laterza, 1954.

- Franco Perrelli, *Echi nordici di grandi attori italiani*, Firenze, Le Lettere, 2004.
- Armando Petrini, *Attori e scena nel teatro italiano di fine Ottocento. Studio critico su Giovanni Emanuel e Giacinta Pezzana*, Torino, Dams – Università degli Studi di Torino, 2002.
- Armando Petrini, *Il naturalismo a teatro: Emanuel e la rappresentazione dell'“Otello” (1886)*, in «L'asino di B.», 2, settembre 1998, pp. 44-79.
- Sara Poeta, *L'Amleto di Ernesto Rossi*, in «Ariel», XXIV, 2-3, maggio-dicembre 2009, pp. 105-136.
- Peter Raby, *Fair Ophelia. Harriet Smithson Berlioz*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.
- Franco Ruffini, *Uno specchio per l'attore. Arti della figurazione e arte della recitazione*, in «Biblioteca teatrale», 19-20, 1990, pp. 113-139.
- Antonella Ruggiero, *L'attore ottocentesco tra tradizione e rinnovamento: l'esperienza di Giacinta Pezzana*, in «Biblioteca teatrale», 57-58, gennaio-giugno 2001, pp. 111-131.
- Mirella Saulini, *La discussione è ancora aperta*, in «Ariel», IV, 1-2, gennaio-agosto 1989, pp. 14-22.
- Mirella Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, Roma, Bulzoni, 2008.
- Mirella Schino, *Lettere per andare altrove*, in «Ariel», IV, 1-2, gennaio-agosto 1989, pp. 187-206.
- Mirella Schino, *Racconti del Grande Attore. Tra la Rachel e la Duse*, Città di Castello, Edimond, 2004.
- Mirella Schino, *Sulla «tradizione» attorica: la nuova recitazione alta in Italia alla fine dell'Ottocento*, in «Teatro e Storia», V, 8, aprile 1990, pp. 59-87.
- Helen Sheehy, *Eleonora Duse. La donna, le passioni, la leggenda*, Milano, Mondadori, 2006.
- Francesca Simoncini, *Eleonora Duse capocomica*, Firenze, Le Lettere, 2011.
- Francesca Simoncini, *Rosmersholm di Ibsen per Eleonora Duse*, Pisa, Ets, 2005.
- Alessandro Tinterri, *Il “Grande Attore” e la recitazione italiana dell'Ottocento*, in «Acting Archive Review», II, 3, novembre 2012, pp. 2-27.
- Laura Vazzoler (a cura di), *Due copioni da Shakespeare per Eleonora Duse*, Roma, Bulzoni, 1984.
- Claudio Vicentini, *Diderot, Coquelin, Salvini e la nascita di Stanislavskij*, in «Rivista di Estetica», 40-41, 1993, pp. 41-62.

- Diego Visone, *L'attore italiano nel secolo XIX nei testi meta teatrali*, in «L'asino di B.», 10, maggio 2005, pp. 37-77.
- Teresa Viziano, *Gli "eroi dell'arte" da Modena a Battaglia: frammenti di una ricostruzione*, in «Teatro Archivio», 11, maggio 1988, pp. 3-48.
- Teresa Viziano, *Tommaso Salvini visto da Adelaide Ristori*, in «Ariel», XXIV, 2-3, maggio-dicembre 2009, pp. 27-49.
- Valentina Valentini, *La Duse e il sogno d'arte. L'esordio teatrale dannunziano (1896-1900)*, in «Ariel», IV, 1-2, gennaio-agosto 1989, pp. 107-132.

### **Tesi di laurea e dottorato**

- Maria Aiello, *Un drammaturgo e un'attrice: il sodalizio tra Paolo Giacometti e Adelaide Ristori*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, a.a. 2000-2001.
- Donatella Di Palma, *Inventario ragionato dei copioni di Adelaide Ristori*, tesi di laurea, Università degli Studi di Roma, a.a. 1979-1980.
- Miriana Fanfoni, *La poetica teatrale di Carlotta Marchionni*, tesi di laurea, Università degli Studi di Torino, a.a. 1994-95.
- Silvia Francia, *Le autobiografie degli attori fra Otto e Novecento in Italia*, tesi di laurea, Università degli Studi di Torino, a.a. 1989-1990.
- Simona Gualandi, *Gestione del Teatro Carignano di Torino dal 1815 al 1861*, tesi di laurea, Università degli Studi di Torino, a.a. 1998-1999.
- Antonella Meneghel, *Carlotta Marchionni: un modello d'attrice ottocentesca*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, a.a. 2002-2003.
- Sara Poeta, *Rossi, Salvini, Ristori incontrano Shakespeare (Amleto, Otello, Lady Macbeth)*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Pisa, 2008.
- Alessio Ramerino, *Alamanno Morelli e la Drammatica Compagnia Lombarda*, tesi di dottorato, Università Cattolica del Sacro Cuore, a.a. 2006-2007.

## **3. Il teatro dell'Ottocento**

### **3a. Fonti**

#### **Testimonianze e studi ottocenteschi**

- Raffaello Barbiera, *Polvere di palcoscenico (Note drammatiche)*, Catania, Giannotta, 1908.



- Parmenio Bettoli, *Dizionario comico*, Roma, Tipografia del Corriere dei Comuni, 1885.
- Diomede Bonamici, *Bibliografia delle Cronistorie dei Teatri d'Italia*, Livorno, Levi, 1896.
- Edoardo Boutet, *Le Cronache teatrali*, Roma, Società Editrice Nazionale, 1900.
- Edoardo Boutet, *Le Cronache drammatiche*, Roma, Società Editrice Nazionale, 1900.
- Luigi Capuana, *Il teatro italiano contemporaneo. Saggi critici*, Palermo, Lauviel, 1872.
- Giuseppe Cauda, *Al proscenio ed a lumi spenti. Profili – Aneddoti – Confronti – Impressioni – Indiscretezze – Curiosità – Giovani promesse*, Chieri, Premiata Officina Grafica Gaspare Astesano, 1921.
- Giuseppe Cauda, *A velario aperto e chiuso. Figure – Tipi – Impressioni – Confronti – Aneddoti – Indiscretezze – Liette promesse*, Chieri, Premiata Officina Grafica Gaspare Astesano, 1920.
- Giovanni Costetti, *Bozzetti di teatro*, Milano, Zanichelli, 1883.
- Giovanni Costetti, *Il libro delle confessioni raccolte da Giovanni Costetti e raccontate da ventitre autori drammatici*, Roma, Tipografia della Camera dei Deputati, 1888.
- Giovanni Costetti, *La Compagnia Reale Sarda e il teatro italiano dal 1821 al 1855*, Milano, Max Kantorowicz Editore, 1893.
- Giovanni Costetti, *Il teatro italiano nel 1800*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1901.
- Giuseppe Deabate, *I comici di Sua Maestà. La Compagnia Reale Sarda*, Torino, Tipografia della Gazzetta del Popolo, 1905.
- Cesare Della Valle, *Considerazioni sullo stato attuale del teatro italiano*, Napoli, Gioia, 1856.
- Georges D'Heylli, *Foyers et coulisses. Histoire anecdotique de tous les théâtres de Paris. Comédie- Française*, vol. I, Paris, Tresse, 1874.
- Gaspare Di Martino, *I nemici del teatro di prosa in Italia*, Napoli, Società editrice partenopea, 1882.
- Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, vol VI, Bruxelles, Édition Hetzel, 1859.
- Amerigo Guasti, *Dal buco del sipario*, Mondadori, Milano, 1927.
- Henry James, *The scenic art. Notes on acting and the drama: 1872-1901*, New York, Hill and Wang, 1957.
- Jarro, *Attori, cantanti, concertisti, acrobati. Macchiette, ricordi, aneddoti*, Firenze, Cappelli, 1887.
- Jarro, *Sul palcoscenico e in platea. Ricordi critici e umoristici*, Firenze, Paggi, 1893.

- Sabatino Lopez, *L'autore assiste alla rappresentazione. Aneddoti di palcoscenico*, Genova, Ciminago, 1898.
- Ferdinando Martini, *Al teatro*, Firenze, Bemporad, 1895.
- Giuseppe Pinelli, *I cinquantasette anni della vita drammatica di Luigi Domeniconi ossia cronaca teatrale dall'anno 1856 all'anno 1863*, Narni, Tipografia Gattamelata, 1864.
- Francesco Righetti, *Teatro italiano di Francesco Righetti attore della Compagnia Drammatica al servizio di S.M. il Re di Sardegna*, Torino, Stamperia Alliana e Paravia, 1828.
- Enrico Rosmini, *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri*, Milano, F. Manini, 1872.
- Alphonse Royer, *Histoire universelle du théâtre*, vol. V. *Histoire du théâtre contemporaine en France et à l'Étranger depuis 1800 jusq'au 1875*, Paris, P. Ollendorf, 1875.
- Charles-Augustin Sainte Beuve, *Causeries du lundi*, vol. I, Paris, Garnier frères, 1851.
- Francisque Sarcey, *Quarante ans de théâtre. Feuilletons dramatiques*, Paris, Bibliothèque des Annales politiques et littéraires, 1900.
- Aurélien Scholl, *Discours contre M. Legouvé a propos de Mme Ristori et du théâtre des jeunes auteurs*, Paris, Chez tous les libraires, 1861.
- Cesare Trevisani, *Delle condizioni della letteratura drammatica italiana dell'ultimo ventennio. Realzione storica*, Firenze, Bettini, 1867.
- Yorick (Pietro Ferrigni), *Vent'anni al teatro*, Firenze, Società Editrice del Fieramosca, 1885.

### **Opere letterarie e drammaturgiche di riferimento**

- Jean Baptiste Avril, *Le triomphe de lis. Jeanne d'Arc ou La pucelle d'Orléans. Drame en cinq acte et en vers*, imité de la tragédie allemande de M. Schiller, Paris, Bacot, 1814.
- Eugène Bourgeois, Émile Souvestre, *Stiffelius. Dramma in cinque atti e sei quadri*, tradotto dall'artista comico Gaetano Vestri, Milano, Borroni e Scotti, 1848.
- Émile Deschamps, *Oeuvres. Macbeth et Roméo et Juliette. Tragédies de Shakespeare traduites en vers français*, Paris, Au Comptoir des Imprimeurs Unis, 1844.
- Denis Diderot, *Paradosso sull'attore*, Milano, Rizzoli, 1960.
- Jean François Ducis, *Oeuvres*, Paris, Ledentu, 1859.
- Frédéric Duhomme, Elie Sauvage, *Il conte Giuliani ovvero il castello maledetto. Dramma spettacolo in quattro atti*, tradotto da Gaetano Vestri, Milano, Borroni e Scotti, 1846.
- Paolo Giacometti, *Teatro*, a cura di Eugenio Buonaccorsi, Genova, Costa & Nolan, 1983.
- Hugo von Hoffmannsthal, *L'ignoto che appare. Scritti 1891-1914*, Adelphi, Milano, 1991.
- Ernest Legouvé, *Beatrice ovvero La Madonna dell'Arte. Commedia in cinque atti*, Milano, Pagnoni, 1861.

- Ernest Legouvé, *Beatrice ovvero La Madonna dell'Arte. Commedia in cinque atti*, Trieste, C. Coen, 1861.
- Ernest Legouvé, *Béatrix ou La Madone de l'Art*, Paris, Librairie de L. Hachette et Cie., 1860.
- Ernest Legouvé, *Comédies et drames*, Paris, P. Ollendorf, 1888-1890.
- Pierre-Prime-Félicien Le Tourneur, *Shakespeare traduit de l'anglois*, vol. IV, Paris, Chez l'Auteur et chez Mérigot jeune, 1778.
- Constant Materne, *Jeanne d'Arc. Drame en cinq actes et en vers*, Bruxelles, Librairie Polytechnique de Decq, 1861.
- Edgar Allan Poe, *Opere scelte*, a cura di Giorgio Manganelli, Milano, Mondadori, 1979.
- Friedrich Schiller, *La Pulzella d'Orléans*, Torino, Einaudi, 1969.
- Friedrich Schiller, *Jeanne d'Arc ou la Pucelle d'Orléans. Tragédie en cinq actes*, traduit en prose par Charles Frédéric Cramer, Paris, Mercier, 1802.
- Friedrich Schiller, *Jeanne d'Arc*, traduit en vers français par Mme Caroline Pavlov, Paris, Chez Firmin Didot Frères, 1839.
- Friedrich Schiller, *Jeanne d'Arc*, traduit par V. Cappon, Paris, Imprimerie Schneider et Langrand, 1844.
- Friedrich Schiller, *Maria Stuarda. Tragedia*, traduzione del Cavalier Andrea Maffei, Milano, Per gli Editori degli Annali universali, 1829.
- Eugène Scribe, Ernest Legouvé, *Adriana Lecouvreur. Dramma in cinque atti*, Milano, Borroni e Scotti, 1852.
- Eugène Scribe, Ernest Legouvé, *Adriana Lecouvreur. Dramma in cinque atti*, traduzione di G.V., Firenze, Libreria teatrale di Angiolo Romei, Tip. G. Lottini, 1852.
- Eugène Scribe, *Oeuvres complètes*, Paris, Dentu, 1877-1880.
- William Shakespeare, *Amleto, principe di Danimarca. Tragedia in cinque atti*, ridotta per la scena italiana dall'artista comico Gaetano Vestri, Milano, Borroni e Scotti, 1852.
- Frédéric Soulié, *Roméo et Juliette. Tragédie en cinq actes et en vers*, Paris, Chez Ladovocat, 1828.
- Voltaire, *Collection complète des œuvres*, vol. XVIII, Genève, [s.e.], 1771.
- Oscar Wilde, *Opere complete*, a cura di Masolino d'Amico, Milano, Mondadori, 2000.

### **3b. Studi storico-critici**

#### **Storie del teatro**

- Roberto Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Roma, Laterza, 1988.
- Roberto Alonge, Guido Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. II. *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Torino, Einaudi, 2000.
- Mario Apollonio, *Storia del teatro italiano*, vol. II. *Il teatro dell'età barocca. Il teatro dell'età romantica*, Firenze, Sansoni, 1981.
- Oscar G. Brockett, *Storia del teatro. Dal dramma sacro dell'Antico Egitto agli esperimenti degli anni Ottanta*, Venezia, Marsilio, 1988.
- Silvio D'Amico, *Storia del teatro*, vol. III. *Ottocento*, Milano, Garzanti, 1950.
- Silvio D'Amico, *Storia del teatro drammatico. L'Ottocento, il teatro contemporaneo*, Milano, Garzanti, 1970.
- Federico Doglio, *Storia del teatro*, vol. IV. *Dal Barocco al Simbolismo*, Milano, Garzanti, 1990.
- Claudio Meldolesi, Ferdinando Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma, Laterza, 1991.
- Cesare Molinari, *Storia del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1996.
- Vito Pandolfi, *Storia universale del teatro drammatico*, vol. II, Torino, Unione Tipografico Editrice Torinese, 1964.

#### **Studi critici**

- *Gli Archivi del Museo Biblioteca dell'Attore*, in «Teatro Archivio», 11, maggio 1988, pp. 85-92.
- Umberto Artioli (a cura di), *Il teatro dei ruoli in Europa*, Padova, Esedra, 2000.
- Umberto Artioli, Fernando Trebbi (a cura di), *Gesto e parola. Aspetti del teatro europeo fra Ottocento e Novecento*, Padova, Esedra, 1996.
- Giovanni Azzaroni, Paola Bignami, *Corticelli Mauro impresario*, Bologna, Nuova Alfa, 1990.
- Paola Bertolone (a cura di), *Verità indicibili. Le passioni in scena dall'età romantica al primo '900*, Roma, Bulzoni, 2010.

- Paola Bigatto, Renata M. Molinari, *L'attore civile. Una riflessione fra teatro e storia attraverso un secolo di eventi all'Accademia dei Filodrammatici di Milano*, Corazzano, Titivillus, 2012.
- Paolo Bosisio, Alberto Bentoglio, Mariagabriella Cambiaghi, *Il teatro drammatico a Milano dal Regno d'Italia all'Unità*, Roma, Bulzoni, 2010.
- Simona Brunetti, *Autori, attori, adattatori. Drammaturgia e prassi scenica nell'Ottocento italiano*, Padova, Esedra, 2008.
- Simona Brunetti, *Il palcoscenico del secondo Ottocento italiano. La signora dalle camelie*, Padova, Esedra, 2004.
- Mariagabriella Cambiaghi, *Rapida... semplice... tetra e feroce: la tragedia alfieriana in scena tra Otto e Novecento*, Roma, Bulzoni, 2004.
- Laura Caretti (a cura di), *Il teatro del personaggio. Shakespeare sulla scena italiana dell'800*, Roma, Bulzoni, 1979.
- Livia Cavaglieri, *Tra arte e mercato. Agenti e agenzie teatrali nel XIX secolo*, Roma, Bulzoni, 2006.
- Giovanna Ciotti Cavalletto, *Attrici e società nell'Ottocento italiano*, Milano, Mursia, 1978.
- Marco Chianale, *Il conte Lodovico Piovasasco de Feys e la "reale Sarda". 1820-1830, appunti da un epistolario inedito*, in «Linea teatrale», n. 9, I semestre 1988, pp. 7-37.
- Dirk Delabstite, Lieven D'Hulst (a cura di), *European Shakespeares. Translating Shakespeare in the Romantic Age*, Amsterdam, John Benjamin Publishing Companies, 1993.
- Paola Degli Esposti (a cura di), *La scena del Romanticismo inglese (1807-1833). Poetiche teatrali e tecniche d'attore*, Padova, Esedra, 2001.
- Paola Degli Esposti, *La scena tentatrice. Coleridge, Byron, Baillie*, Padova, Esedra, 2008.
- Maurice Descotes, *Le drame romantique et ses grands créateurs (1827-1839)*, Paris, PUF, 1955.
- Mara Fazio (a cura di), *Il mito di Shakespeare e il teatro romantico. Dallo Sturm und Drang a Victor Hugo*, Roma, Bulzoni, 1993.
- Siro Ferrone (a cura di), *Il teatro italiano. La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1979.
- Siro Ferrone (a cura di), *Teatro dell'Italia unita, (Atti dei convegni Firenze 10-11 dicembre 1977, 4-6 novembre 1978)*, Milano, Il Saggiatore, 1980.
- Stefano Geraci, *Destini e retrobotteghe. Teatro Italiano nel primo Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2010.

- Veronica Granata, *Politica del teatro e teatro della politica: censura, partiti e opinione pubblica a Parigi nel primo Ottocento*, Milano, Unicopli, 2008.
- Cristina Jandelli, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento. Con un dizionario in 68 voci*, Firenze, Le Lettere, 2002.
- Olga Jesurum, *L'opera lirica e la recitazione nella critica italiana del primo Ottocento*, in «Acting Archive Review», II, 3, maggio 2012, pp. 67-83.
- Gigi Livio, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Milano, Mursia, 1989.
- Francesca Malara, *Copioni e drammaturgie di fine Ottocento*, Milano, LED, 2000.
- Nicola Mangini, *Drammaturgia e spettacolo fra Settecento e Ottocento: studi e ricerche*, Padova, Liviana, 1979.
- Laura Mariani, *Il tempo delle attrici. Emancipazionismo e teatro fra Ottocento e Novecento*, Bologna, La Mongolfiera, 1991.
- Raffaele Mellace, *Con moltissima passione. Ritratto di Giuseppe Verdi*, Roma, Carocci, 2013.
- Vanda Monaco, *La repubblica del teatro. Momenti italiani 1746-1860*, Firenze, Le Monnier, 1968.
- Claudia Palombi, *Il gergo del teatro. L'attore italiano di tradizione*, Roma, Bulzoni, 1986.
- Sandra Pietrini, *Fuori scena. Il Teatro dietro le quinte dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2004.
- Elena Randi, *Anatomia del gesto. Corporeità e spettacolo nelle poetiche del Romanticismo francese*, Padova, Esedra, 2005.
- Elena Randi (a cura di), *Victor Hugo. Angelo, tyran de Padoue. Edizione complanare e fonti per lo studio della prima messinscena*, Firenze, Le Lettere, 2012.
- Elena Randi, *I primordi della regia*, Bari, Edizioni di Pagina, 2009.
- Elena Randi, *Percorsi della drammaturgia romantica*, Torino, UTET, 2006.
- Emilio Sala, *L'opera senza canto. Il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora*, Venezia, Marsilio, 1995.
- Lamberto Sanguinetti, *La compagnia Reale Sarda (1820-1850)*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1963.
- Mirella Schino, *Sul «ritardo» del teatro italiano*, in «Teatro e Storia», III, 1, aprile 1988, pp. 51-72.
- Carlotta Sorba (a cura di), *Scene di fine Ottocento. L'Italia fin de siècle a teatro*, Roma, Carocci, 2004.

- Carlotta Sorba, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Bologna, Il Mulino, 2001.
- Ferdinando Taviani, *La poesia che a quel tempo aleggiava sul teatro*, in «Ariel», 1, 1991, p. 38.
- Alessandro Tinterri (a cura di), *Il teatro italiano dal naturalismo a Pirandello*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- Alessandro Tinterri (a cura di), *La passione teatrale. Tradizioni, prospettive e spreco nel teatro italiano: otto e novecento. Studi per Alessandro D'Amico*, Roma, Bulzoni, 1997.
- Sergio Tofano, *Il teatro all'antica italiana*, Roma, Bulzoni, 1985.
- Anne Ubersfeld, *Le drame romantique*, Paris, Belin, 1993.
- Anne Ubersfeld, *Le roman d'Hernani*, Paris, Comédie-Française – Mercure de France, 1985.
- Gilles de Van, *Verdi. Un teatro in musica*, Firenze, La Nuova Italia, 1994.
- Valentina Venturini, *Colloqui con Alessandro D'Amico intorno al Museo dell'Attore di Genova e alla famiglia d'arte Salvini*, in «Teatro e Storia», XVII, 24, 2002-2003, pp. 531-548.
- Jean-Claude Yon, *Eugène Scribe. La fortune et la liberté*, Saint-Genouph, Libraire A.-G. Nizet, 2000.

## **4. L'arte e la storia dell'attore**

### **Studi critici**

- Katia Angioletti (a cura di), *Filosofie sull'attore*, Milano, LED, 2010.
- Luigi Allegri, *L'arte e il mestiere. L'attore teatrale dall'antichità a oggi*, Roma, Carocci, 2005.
- Roberto Alonge, *Mirra l'incestuosa. Ovidio Alfieri Ristori Ronconi*, Roma, Carocci, 2005.
- Eugenio Barba, Nicola Savarese, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Milano, Ubulibri, 2005.
- Giovanni Calendoli, *L'attore: storia di un'arte*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1959.
- Marco De Marinis (a cura di), *Drammaturgia d'attore*, Porretta Terme, I Quaderni del Battello Ebro, 1997.
- Jean Duvignaud, *Sociologia dell'attore*, Milano, Ghisoni, 1977.
- Mara Fazio, *Talma, il primo divo*, Milano, Electa, 1999.

- Mara Fazio, *Voltaire. Le lettere agli attori*, in «Acting Archive Review», II, 3, maggio 2012, pp. 5-39.
- Mel Gordon, *Il sistema di Stanislavskij. Dagli esperimenti del Teatro d'Arte alle tecniche dell'Actors Studio*, Venezia, Marsilio, 2004.
- Gigi Livio, *Appunti sulla metodologia dello studio dell'attore*, in «L'asino di B. », 11, marzo 2006, pp. 7-43.
- Laura Mariani, *Dive e donne emancipate: è di scena il femminismo*, in «Hystrio», XXIII, 2, 2010, pp. 34-35.
- Claudio Meldolesi, *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*, in «Teatro e Storia», IV, 2, ottobre 1989, pp. 199-214.
- Claudio Meldolesi, *L'interazione teatrale: l'attore e il dramaturg*, in «Drammaturgia», 1, 1994, pp. 165-183.
- Cesare Molinari (a cura di), *Frédéric Lemaître. Testi e materiali*, Roma, Bulzoni, 1991.
- Cesare Molinari, *L'attore e la recitazione*, Bari, Laterza, 1992.
- Sandra Pietrini, *Attrici dietro le quinte*, in «Biblioteca teatrale», 57-58, gennaio-giugno 2001, pp. 71-109.
- Sandra Pietrini, *L'arte dell'attore dal Romanticismo a Brecht*, Roma-Bari, Laterza, 2009.
- Sandra Pietrini, *Maschere e specchi: un percorso attraverso l'attore dall'antichità al Novecento*, in «Ariel», XXIV, 1, gennaio-aprile 2009, pp. 53-73.
- Franco Ruffini, *Restauro e iconografia dell'attore*, in «Quaderni di Teatro», VII, 28, maggio 1985, pp. 9-25.
- Franco Ruffini, *Stanislavskij: dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*, Roma-Bari, Laterza, 2005.
- Georg Simmel, *Filosofia dell'attore*, Pisa, Ets, 1998.
- Didier Souiller, Philippe Baron, *L'acteur et son métier*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 1997.
- Ferdinando Taviani, *Una storia ricorrente*, in «Quaderni di Teatro», VII, 28, maggio 1985, pp. 27-41.
- Giulia Tellini, *Storie di Medea. Attrici e autori*, Firenze, Le Lettere, 2012.
- Claudio Vicentini, *L'arte di guardare gli attori. Manuale pratico per lo spettatore di teatro, cinema e televisione*, Venezia, Marsilio, 2007.
- Claudio Vicentini, *La teoria della recitazione dall'antichità al Settecento*, Venezia, Marsilio, 2012.



- Claudio Vicentini, *L'attore, il testo e il suo padrone*, in «Il Castello di Elsinore», III, 9, 1990, pp. 43-55.
- Claudio Vicentini, *Le zone oscure della recitazione. Questioni di metodo*, in «Acting Archives Review», I, 1, 2011, pp. 3-14.

## 5. Il contesto storico-culturale del XIX secolo

### Testi utili a ricostruire il contesto storico e artistico ottocentesco

- *Protagoniste dimenticate: le donne nel Risorgimento piemontese*, (2 aprile 2011 – 26 giugno 2011, Castello di Miradolo – San Secondo di Pinerolo), Daniela Piazza Editore, 2011.
- Nicola Abbagnano, *Storia della filosofia*, vol. III. *Filosofia del Romanticismo. La filosofia tra il secolo XIX e il XX*, Torino, UTET, 1982.
- Pierre Abraham, Roland Desné (a cura di), *Storia della letteratura francese*, vol. II. *Dal 1789 alla fine dell'Ottocento*, Milano, Garzanti, 1985.
- Alberto Mario Banti, *Il Risorgimento italiano*, Bari-Roma, Laterza, 2004.
- Alberto Mario Banti, *La nazione del Risorgimento. Santità, parentela e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2000.
- Alberto Mario Banti, *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 2011.
- Alberto Mario Banti (a cura di), *Nel nome dell'Italia. Il Risorgimento nelle testimonianze, nei documenti e nelle immagini*, Roma-Bari, Laterza, 2010.
- Alberto Mario Banti, Alberto Bizzocchi (a cura di), *Le immagini della nazione nell'Italia del Risorgimento*, Roma, Carocci, 2002.
- Alberto Mario Banti, Paul Ginsborg (a cura di), *Il Risorgimento*, Torino, Einaudi, 2007.
- Carlo Bertelli, Giuliano Briganti e Antonio Giuliano (diretta da), *Storia dell'arte italiana*, vol. IV, Milano, Electa-Bruno Mondadori, 1992.
- Peter Bloom (a cura di), *Berlioz Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- Nino Borsellino, Walter Pedullà (a cura di), *Storia generale della letteratura italiana*, vol. IX, Milano, Federico Motta Editore, 1999.
- Cristina Bragaglia, Riccardo Caccia, *La scena teatrale nel romanzo europeo dell'Ottocento*, Milano, Edizioni Dell'Arco, 1993.

- Franco Brioschi, Costanzo Di Girolamo (a cura di), *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, vol. III. *Dalla metà del Settecento all'Unità d'Italia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.
- Franco Brioschi, Costanzo Di Girolamo (a cura di), *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, vol. IV. *Dall'Unità d'Italia alla fine del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.
- Carlo Calcaterra (a cura di), *I manifesti romantici*, Torino, UTET, 1951.
- Flavio Caroli, *Storia della fisiognomica. Arte e psicologia da Leonardo a Freud*, Milano, Leonardo Arte, 1998.
- Franco Della Peruta, *La stampa italiana del Risorgimento*, Bari-Roma, Laterza, 1979.
- Enrico Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Torino, Einaudi, 1987.
- Giuseppe Galasso, *L'Italia nuova. Per la storia del Risorgimento e dell'Italia unita, I. Il pensiero democratico da Mazzini a Salvemini*, Roma, Storia e letteratura, 2011.
- Giuseppe Galasso, *L'Italia nuova. Per la storia del Risorgimento e dell'Italia unita*, Roma, Storia e letteratura, 2011.
- Giuseppe Galasso, *L'Italia s'è desta. Tradizione storica e identità nazionale dal Risorgimento alla Repubblica*, Firenze, Le Monnier, 2002.
- Hermann Grosser, Salvatore Guglielmino, *Il sistema letterario. Guida all'analisi letteraria e all'analisi testuale*, vol. IV. *Ottocento*, Milano, Principato, 1998.
- Giovanni Guanti, *Estetica musicale. La storia e le fonti*, Milano, La Nuova Italia, 1999.
- Eric J. Hobsbawm, *Il trionfo della borghesia. 1848-1875*, Bari-Roma, Laterza, 2010.
- Eric J. Hobsbawm, *L'Età degli imperi. 1875-1914*, Bari-Roma, Laterza, 2007.
- Gustave Lanson, *Storia della letteratura francese*, vol. II, Milano, Longanesi, 1961.
- György Lukács, *Breve storia della letteratura tedesca. Dal settecento ad oggi*, Torino, Einaudi, 1956.
- Giovanni Macchia, *Le rovine di Parigi*, Milano, Mondadori, 1995.
- Patrizia Magli, *Il volto e l'anima. Fisiognomica e passioni*, Milano, Bompiani, 1995.
- Fernando Mazzocca, *Il Risorgimento nella pittura italiana*, Milano, Giunti, 2011.
- Massimo Mila, *Breve storia della musica*, Torino, Einaudi, 1963.
- Antonello Negri (a cura di), *Arte e artisti nella modernità*, Milano, Jaca Book, 2000.
- Gilles Pécout, *Il lungo Risorgimento. La nascita dell'Italia contemporanea (1770-1922)*, Milano, Mondadori, 1999.
- Mario Puppo, *Il Romanticismo*, Roma, Studium, 1967.
- Mario Puppo, *Poetica e cultura del Romanticismo*, Roma, Canesi, 1962.

- Mario Puppo, *Poetica e critica del Romanticismo italiano*, Roma, Studium, 1985.
- Mario Puppo, *Studi sul Romanticismo*, Firenze, Olschki, 1969.
- Joseph-Marie Quérard, *La France littéraire ou Dictionnaire Bibliographique*, vol. VIII, Paris, Chez Firmin Didot Frères, 1836.
- Lucia Rodler, *Il corpo specchio dell'anima. Teoria e storia della fisiognomica*, Milano, Mondadori, 2000.
- Denis de Rougemont, *L'amore e l'occidente*, Milano, BUR, 1996.
- Verdun Louis Saulnier, *Storia della letteratura francese*, Torino, Einaudi, 1964.
- Robert Schumann, *La musica romantica*, Milano, Mondadori, 1958.
- Lionello Sozzi (a cura di), *Storia della civiltà letteraria francese*, vol. II. *Dall'Illuminismo all'Ottocento*, Torino, Utet, 1993.
- George Steiner, *Le Antigoni*, Milano, Garzanti, 2003.
- Mariasilvia Tatti, *Il Risorgimento dei letterati*, Roma, Storia e letteratura, 2011.
- Guido Zaccagnini, *Hector en Italie. Una lettura di Berlioz*, Bologna, Pendragon, 2002.

## 6. Storia del teatro

### Ulteriori testi storico-critici di riferimento

- Luigi Allegri, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Roma-Bari, Laterza, 1993.
- Roberto Alonge (a cura di), *Antigone, volti di un enigma. Da Sofocle alle Brigate Rosse*, Bari, Edizioni di Pagina, 2008.
- Roberto Alonge, *Il teatro dei registi. Scopritori di enigmi e poeti della scena*, Roma-Bari, Laterza, 2006.
- Roberto Alonge (a cura di), *La regia teatrale. Specchio delle brame della modernità*, Bari, Pagina, 2007.
- Franca Angelini (a cura di), *Petrolini. La maschera e la storia*, Bari, Laterza, 1984.
- Umberto Artioli (a cura di), *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)*, Roma, Carocci, 2004.
- Umberto Artioli, *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo*, Firenze, Sansoni, 1972.
- Georges Banu, *Il rosso e oro. Una poetica della sala all'italiana*, Rizzoli, Milano, 1990.
- Paolo Bosisio, *La parola e la scena. Studi sul teatro italiano tra Settecento e Novecento*, Roma, Bulzoni, 1990.

- Raffaele Cantarella, *Introduzione* in Eschilo, Sofocle, Euripide, *Tragici greci*, Milano, Mondadori, 2005.
- Silvia Carandini (a cura di), *Le passioni in scena. Corpi eloquenti e segni dell'anima nel teatro del XVII e XVIII secolo*, Roma, Bulzoni, 2009.
- Marvin Carlson, *Teorie del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1998.
- Antonio Di Lascio, Silvia Ortolani, *Istituzioni di diritto e legislazione dello spettacolo. Dal 1860 al 2010, i 150 anni dell'Unità d'Italia nello spettacolo*, Milano, Franco Angeli, 2010.
- Carlo Di Stefano, *La censura teatrale in Italia (1600-1962)*, Bologna, Cappelli, 1964.
- Federico Doglio, *Il teatro pubblico in Italia*, Roma, Bulzoni, 1969.
- Mara Fazio, *Regie teatrali. Dalle origini a Brecht*, Roma-Bari, Laterza, 2006.
- Mara Fazio, Pierre Frantz (a cura di), *La fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*, Paris, Desjournquères, 2010.
- Siro Ferrone, *Attori mercanti corsari*, Torino, Einaudi, 1993.
- Cristina Grazioli, *Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Roma-Bari, Laterza, 2008.
- Raimondo Guarino, *Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria*, Roma-Bari, Laterza, 2005.
- Gerardo Guccini (a cura di), *Il teatro italiano nel Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1989.
- Giovanni Marchi, *Teatro francese dal «vaudeville» all'avanguardia*, Roma, Bulzoni, 1975.
- Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984.
- Rose-Marie Monduès (a cura di), *Il teatro a Parigi. Momenti di storia dal XVI al XX secolo*, Roma, Bulzoni, 1994.
- Patrice Pavis, *Dizionario del teatro*, Bologna, Zanichelli, 1998.
- Franco Perrelli, *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*, Torino, UTET, 2005.
- Franco Ruffini, *Semiotica del testo. L'esempio teatro*, Roma, Bulzoni, 1978.
- Mirella Schino, *La nascita della regia teatrale*, Roma-Bari, Laterza, 2003.
- Roberto Tessari, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, Roma, Laterza, 1995.
- Anne Ubersfeld, *Leggere lo spettacolo*, Roma, Carocci, 2008.