

LUCIANA PASQUINI

*Il testo letterario in italiano alla conquista delle Americhe.  
Diffusione e ricezione all'estero del repertorio teatrale ottocentesco*

In

*Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso  
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018),  
a cura di A. Campana e F. Giunta,  
Roma, Adi editore, 2020  
Isbn: 9788890790560

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

LUCIANA PASQUINI

*Il testo letterario in italiano alla conquista delle Americhe.  
Diffusione e ricezione all'estero del repertorio teatrale ottocentesco*

*La testualità letteraria italiana fa la sua comparsa in lingua originale nel Nuovo Mondo a partire dal 1866, anno della prima tournée transoceanica di Adelaide Ristori. La Grande Tragica fu la prima tra gli attori di prosa autoctoni della sua generazione a solcare l'Oceano Atlantico armata di testi, prevalentemente in versi, dei maggiori autori della nostra letteratura come Alfieri, Goldoni, ma anche Dante e Manzoni (proposti in dizioni poetiche). Venivano somministrate inoltre, sempre nella lingua e nei versi originari, opere romantiche, frutto dell'estro dei drammaturghi coevi come Silvio Pellico, con la Francesca da Rimini o Carlo Marengo, con la Pia de' Tolomei, per i quali il tema dantesco era quello d'elezione, dato l'afflato risorgimentale che li animava e che trovava piena identificazione nella rilettura, in toni libertari, dei versi più significativi espressi a suo tempo dal padre della nostra letteratura. Tra gli autori più acclamati vi era pure Paolo Giacometti con i drammi storici, alcuni dei quali scritti apposta per solleticare il gradimento delle platee americane, come la Maria Antonietta (1867). Piacevano, inoltre, le tragedie anticlericali sulla monacazione forzata di Camoletti e le riduzioni italiane dei drammi scespiriani. La sfida più grande era rappresentata però dalla proposizione di tragedie classiche, del tutto estranee al gusto degli americani, come Medea (nella traduzione/adattamento di Montanelli dal testo del francese Legouvé), Fedra di Racine nella traduzione di Francesco Dall'Ongaro, Camma, soggetto classico dello stesso Montanelli, e l'adattamento dell'alfieriana Mirra.*

Tra gli italici Grand'attori di prosa<sup>1</sup> che dettennero il pregio di esportare, a partire dal 1866, la testualità letteraria italiana Oltreoceano, dopo averla promossa per più di un decennio presso gli stati e le corti d'Europa e del Mediterraneo, era specificamente la Grande Tragica Adelaide Ristori ad avere nelle eroine mitologiche di *Medea*, *Fedra*, *Camma*, *Mirra*, *Tisbe* e *Cassandra* i propri cavalli di battaglia, autentiche gemme di spicco in un repertorio complesso ed articolato. Il cartellone (composto anche da adattamenti di drammi shakespeariani e francesi, da testi alfieriani, commedie goldoniane, dalle tanto amate tragedie d'argomento storico, medievale e dantesco, nonché dalla presenza di dizioni poetiche attinte al vasto serbatoio in versi della tradizione letteraria italiana), ospitava infatti al suo interno anche il tema mitologico, che incontrò le difficoltà maggiori nell'essere compreso e recepito favorevolmente nel Nuovo Mondo. Però la perizia scenica degli interpreti di tale straordinaria generazione di attori, demiurghi riconosciuti della scena mondiale, riuscirà a rendere graditi pure soggetti lontani, per molti aspetti, dalla sensibilità di quelle platee straniere, facendo apprezzare, infine, anche opere più spiccatamente classiche, per di più declamate in italiano e spesso in versi.

I Grand'attori ottocenteschi, quindi, spinti a viaggiare fuori dall'Italia e dall'Europa dal bisogno economico, derivante dalle misere condizioni in cui versava il palcoscenico italiano nell'età per-unitaria a seguito di oltre mezzo secolo di guerre, ebbero non solo il merito, dopo aver promosso lo svolgimento risorgimentale, di gettare validi ponti culturali tra Vecchio e Nuovo Continente, favorendo la conoscenza delle loro virtuose doti recitative e della letteratura italiana ed europea; concessero non solo il piacere del contatto acustico con il "bell'idioma" di Dante (la lingua prevalente delle rappresentazioni anche all'estero)<sup>2</sup> o di propagandare le ragioni politiche della

---

<sup>1</sup> Quello del Grand'attore, com'è noto, fu un fenomeno caratteristico dei decenni centrali dell'Ottocento italiano ed europeo, radicato in una concezione dello spettacolo che vede sul palcoscenico la presenza di una individualità d'interprete fuori dall'ordinario e che riassume nella sua personale esibizione tutto il senso della rappresentazione, mentre gli altri elementi (i comprimari, il testo, la scenografia) risultano del tutto subordinati. A fronte di una bibliografia piuttosto ampia, per un'agile ricostruzione del profilo del Grand'attore in Europa, si veda: A. TINTERI, *Il "Grande Attore" e la recitazione italiana dell'Ottocento*, «Acting Archives Essays», Acting Archives Review Supplement, 18 November 2012, 1-27.

<sup>2</sup> La Ristori aveva recitato occasionalmente in Europa anche in francese, e si provò pure in brevi saggi e atti scelti in spagnolo e in inglese per ingraziarsi le platee dei paesi iberici e anglosassoni, arrivando anche, al culmine della carriera, a recitare per intero il suo *Lady Macbeth* in inglese.

Nuova Italia, da poco Nazione, di cui queste potenti figure di operatori culturali fungevano da veri e propri ambasciatori, *testimonial*, emblemi viventi del valore dell'arte tragica italiana; ma si assunsero bensì l'onore e l'onere di diffondere il repertorio di matrice specificamente classico-mitologica, nei cui archetipi ancestrali risiede la più profonda identità culturale mediterranea.

La prima *tournée* intercontinentale di questi nuovi protagonisti italiani della scena mondiale fu intrapresa nel settembre 1866 dalla Compagnia Drammatica Italiana, capitanata da Adelaide Ristori, e si svolse quasi del tutto negli Stati Uniti, ad eccezione della fortunata tappa artistica di Cuba (gennaio-aprile 1868). In seguito a questa iniziale esperienza statunitense si tornerà a solcare l'Atlantico nel 1869 per compiere nuove sortite che interesseranno in maniera massiccia anche l'America Latina; e ancora nel 1874, la Ristori, dopo aver dato un corso di recite in Sud e in Meso-America, partirà proprio da queste terre per intraprendere addirittura il cosiddetto Giro del Mondo che si svolse in venti mesi e diciannove giorni.<sup>3</sup> Queste esperienze pionieristiche del teatro di prosa italiano Oltreoceano sono documentate, oltre che negli epistolari dei Grand'attori, per molta parte inediti e conservati nel polo museale di Genova,<sup>4</sup> anche nelle pagine delle autobiografie<sup>5</sup> dei protagonisti della triade grandattoriale, che si completa, notoriamente, con le figure di Ernesto Rossi e di Tommaso Salvini. Esistono inoltre tre preziosi libri di viaggio, relativi però esclusivamente alle peripezie dell'attrice Marchesa,<sup>6</sup> riferiti precisamente alla sua prima *tournée* americana e al Giro del mondo.<sup>7</sup>

\*\*\*

Ad onor del vero, i soggetti classici furono meglio recepiti in America Latina, mentre tra le produzioni della Ristori più applaudite negli USA ci fu, a conti fatti, una tragedia come la *Maria Antonietta* di Paolo Giacometti (1867) che ne mette in scena la drammatica vicenda esistenziale, fatta scrivere appositamente per il pubblico nordamericano, ammaliato dalle cosiddette "regine tristi"

---

<sup>3</sup> Il "Giro del mondo" di Adelaide Ristori (9 maggio 1874 -14 gennaio 1876) di 69.947 chilometri, ebbe origine in Francia ove avvenne l'imbarco, a Bordeaux, e approdò, dopo lo scalo tecnico in Portogallo, a Rio De Janeiro per proseguire a Buenos Aires, Montevideo, Valparaiso, Santiago, Lima, Panama, Città del Messico, Puebla, Vera Cruz, New York, San Francisco, Isole Sandwich (le attuali Hawaii), Honolulu, Nuova Zelanda, Australia (Sydney, Melbourne, Adelaide), Indie Inglesi (Ceylan: odierno Sri Lanka), Aden (odierno Yemen), Africa (Suez, Alessandria D'Egitto). Si rientrò infine a Brindisi.

<sup>4</sup> Il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova (MBA) conserva i Fondi intitolati a Tommaso Salvini e Adelaide Ristori che costituiscono un autentico giacimento documentale in riferimento al fenomeno del grandattorato italiano.

<sup>5</sup> E. ROSSI, *Studi Drammatici e lettere autobiografiche*, Firenze, Le Monnier, 1885; E. ROSSI, *Quarant'anni di vita artistica*, Firenze, Niccolai, 1887; A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, Roux, Torino-Napoli 1887, ora a cura di A. Valoroso, Roma, Audino, 2005; T. SALVINI, *Ricordi, aneddoti ed impressioni dell'artista Tommaso Salvini*, Milano, Dumolard, 1895.

<sup>6</sup> Adelaide Ristori (Cividale del Friuli 1822- Roma 1906) era figlia di comici di terz'ordine ma grazie alla straordinaria intraprendenza e all'eccezionale talento, non disgiunti da bell'aspetto, poté sposare (inizialmente contro il volere dei suoceri) il rampollo di una delle più prestigiose casate nobiliari romane, il Marchese Giuliano Capranica del Grillo, che divenne presto anche suo unico impresario nella Compagnia Drammatica Italiana, fondata insieme dopo il matrimonio.

<sup>7</sup> E. MONTAZIO, *La Ristori in America: impressioni, aneddoti, narrazioni di un TOURISTE*, Firenze, La Girandola, 1869; precedentemente a puntate, nel 1868, sul «Corriere italiano»; ora in L. PASQUINI, *Adelaide Ristori in America e a Cuba. Il romanzo di viaggio di Enrico Montazio*, Lanciano, Carabba, 2015, 109-470; B. GALLETTI, *Il giro del mondo colla Ristori. Note di viaggio del Generale B. Galletti*, Roma, Tipografia del Popolo Romano, 1876; M. PIAZZA, *Con A. Ristori nel giro del mondo 1874-1875. Lettere di Viaggio di M. Piazza*, a cura di Dino Piazza, Milano, Italgo, 1928.

della vecchia Europa, potenti, eleganti e sfortunate, di cui il repertorio ristoriano<sup>8</sup> pullulava nelle differenti diatesi di *Maria Stuarda* di Schiller: applauditissima; *Elisabetta Regina d'Inghilterra* (1853) del citato Giacometti: un vero *cult*; inoltre si davano *Renata di Francia*,<sup>9</sup> *Lucrezia Borgia*,<sup>10</sup> *Lady Macbeth*<sup>11</sup> e *Giovanna La Pazza*,<sup>12</sup> come pure i danteschi *Francesca da Rimini* del Pellico e *Pia de' Tolomei* del Marengo; eroine la cui prossimità cronologica (una storicità rintracciabile a memoria d'uomo e di letteratura recente) le rendeva fortemente attrattive per gli europei trapiantati nel Nord America, desiderosi di recuperare per mezzo del teatro (oltreché della musica operistica) le proprie smarrite radici storico-culturali e, se non tutte, almeno quelle non troppo lontane. Inoltre, tra i lavori più replicati in assoluto vi era anche *Suor Teresa* di Luigi Camoletti,<sup>13</sup> dramma di denuncia anticlericale e dalla profonda valenza scandalistica, scritto, secondo la moda del momento, nei suggestivi toni chiaroscurali adatti alla resa dei retroscena sentimentali e delle passioni soffocate proprie del fenomeno della monacazione forzata, che gli ottenne di essere apprezzato oltremisura a tutte le latitudini del Nuovo Mondo e moltissimo in America Latina, ove era nutrito grande interesse riguardo la triste consuetudine delle giovani "claustrate" contro la propria volontà.<sup>14</sup> Tale tema rischiava però di indignare il clero, come accadde con il vescovo di Cuba, per esempio, che nel 1868 interdisce la rappresentazione di *Suor Teresa* nella *Isla Grande*, minacciando (nonostante la compiacenza nutrita dal governatore spagnolo nei confronti la Compagnia e delle sue attrici) la scomunica ad attori e spettatori, finendo per creare un caso di risonanza "mediatica" che rese la *pièce* ancora più appetibile per la curiosità morbosa delle platee di tutto il resto del mondo.<sup>15</sup>

Ma Adelaide Ristori, ed è fondamentale ribadire questo, detenne il merito di aver proposto impavida, in America Latina, anche la tragedia di matrice classica, greca principalmente e, *a latere*, pure quella biblica. Infatti tra i personaggi, inserito con la dovuta cautela, affinché, a fronte della suscettibilità confessionale delle platee, non si rivelasse un'arma a doppio taglio come *Suor Teresa*, vi fu quello di Giuditta (ancora una volta nella riscrittura di Giacometti). Soggetto classico anch'esso, possiamo ben affermare, sebbene nella diatesi della derivazione veterotestamentaria e che, ci si augurava, attraesse il pubblico statunitense, imbibito per molta parte dalle confessioni protestanti e puritane, maggiormente aderenti alle suggestioni e agli ammaestramenti provenienti dal *Vecchio Testamento* rispetto alle popolazioni dell'America Latina, permeate da un cristianesimo di matrice

---

<sup>8</sup> Per i sovrani europei interpretati dai Grand'attori al maschile, basti il riferimento all'emblematico *Luigi XI* di Casimir-Jean-François Delavigne impersonato magistralmente da Gustavo Modena.

<sup>9</sup> Scritta nel 1873 da Paolo Giacometti.

<sup>10</sup> Testo di Victor Hugo adattato da Paolo Ferrari.

<sup>11</sup> Il testo shakespeariano fu adattato alle esigenze dell'attrice grazie allo sforzo congiunto di un riduttore e di un regista inglese e tradotto in versi da Giulio Carcano nel 1857.

<sup>12</sup> La storia di Giovanna la Pazza (pazza per amore), figlia di Isabella La Cattolica e moglie di Filippo d'Austria (Il Bello), era stata scritta nel 1855 dallo spagnolo Manuel Tamayo y Baus, con il titolo originario di *Locura de amor*, e ridotta in versi italiani da Francesco Dall'Ongaro. Fu recitata dalla Ristori nel 1859, replicata in tutto 25 volte, ed ebbe la sua ultima rappresentazione a Città del Messico il 6 febbraio del 1875.

<sup>13</sup> *Suor Teresa o Elisabetta Soarez*, dramma in cinque atti di Luigi Camoletti (Novara, 1804-1880), fu scritto nel 1848 e pubblicato a Novara da Crotti nel 1851.

<sup>14</sup> Problema sentito, dati i numerosi conventi fondati soprattutto al centro-sud dai missionari cattolici: basti vedere l'incidenza numerica di questi luoghi di culto per esempio in Messico, dove per turismo oggi si segue *La ruta de los Conventos*, a testimonianza della massiccia cattolicizzazione di quelle terre evidente anche dalla folta realizzazione di edifici religiosi e della vita claustrale ad essi connessa, che suscitava enorme attenzione nel pubblico della Nuova Spagna. Interessante, a proposito delle peculiarità proprie della monacazione nelle "terre di conquista", il saggio di S. EVANGELISTI, *Espansioni: tra Europa e nuovo mondo*, in ID., *Storia delle monache 1450-1700*, Bologna, Il Mulino, 2012, 157-212.

<sup>15</sup> Cfr. PASQUINI, *Adelaide Ristori...*, 85-90 e 482-483.

cattolica, che si identifica molto di più nel *Nuovo* (base di predicazione della componente francescana e domenicana presente nel centro-sud del Continente). Ma non andò esattamente come si pensava, infatti i protestanti si irrigidirono non poco di fronte a certi temi a loro cari, mentre i cattolici li apprezzarono più del previsto.

La Grand'attrice, quindi, e siamo al punto, ebbe l'ardire di diffondere in America latina non soltanto la dimestichezza con drammi di eroine e personaggi mitologici già noti presso l'orizzonte culturale americano, come avverrà per *Medea*, della cui sostanza narrativa il pubblico era, sebbene per approssimazione, già edotto (poiché il mito, di derivazione greco-euripidea, data la gravidanza e l'ampia geminazione letteraria dell'archetipo, aveva allignato profondamente nei codici culturali di partenza, cavalcandone poi la migrazione), bensì ebbe anche il coraggio di proporre *in loco* la messa in scena delle gesta di eroine classiche "misconosciute", come ad esempio *Fedra*, *Camilla* e *Mirra*, le cui pur emblematiche peripezie non avevano superato l'ostacolo opposto alla memoria dal distacco con le precedenti origini geografico-culturali. Della *Cassandra*,<sup>16</sup> la sacerdotessa "non creduta" omerico-virgiliana, "riscritta" da Antonio Somma, invece, si persero del tutto le tracce nel passaggio dai teatri europei a quelli oltreoceanici, mentre di *Tisbe* si ha notizia, da Bartolomeo Galletti,<sup>17</sup> riguardo sole quattro rappresentazioni tra Messico, Cile e Perù, la cui fortuna però è del tutto taciuta sia dal cronachista di viaggio che dai recensori.

A differenza della Ristori, Ernesto Rossi e Tommaso Salvini (la componente maschile della triade grandattorica) preferirono invece non rischiare e ridurre il repertorio americano a pochi personaggi di sicuro impatto. Predilessero quindi in assoluto gli shakespeariani *Otello* ed *Amleto*, di gusto anglosassone; un certo spazio ebbero anche i biblici *Saul*, *Mosè* e *Sansone*, mentre la classicità rimase confinata ad un soggetto poco noto di Alexandre Soumet intitolato *Il gladiatore*<sup>18</sup> e soprattutto all'alfieriano *Oreste*. Ne consegue che gran parte del repertorio classico provenne agli americani dalla penna del settecentesco drammaturgo astigiano, le cui poetiche scritture di *Mirra* ed *Oreste* vennero "eroicamente" proposte nella lingua e nei robusti versi originari. Del resto, come riferisce bene Cambiaghi, citando il passo di un recensore francese apparso nel 1855 sul «Cosmorama pittorico», scritto a proposito di *Mirra* recitata a Parigi: «non c'è alcun bisogno di sapere l'italiano per comprendere la Ristori [...]; per mezzo della musicalità della sua voce, dell'eloquenza del suo gesto, dell'espressione della sua fisionomia ella traduce per le orecchie e per gli occhi la poesia di Alfieri, in modo da far giungere alla comprensione indipendentemente dal senso esatto delle parole».<sup>19</sup> «Nell'abilità a rendere sulla scena il dramma del personaggio e a tradurlo localmente con toni e ritmi appropriati risiede, dunque, il segreto dell'interpretazione della tragedia»<sup>20</sup> da parte dei Grand'attori, al di là delle contingenze linguistiche. E poi, la realizzazione filologica dei costumi di scena, messi a punto con esattezza storica, faceva il resto.

<sup>16</sup> La tragedia in cinque di Antonio Somma, *Cassandra*, andò in scena per la prima volta a Parigi il 12 maggio 1859, l'ultima volta a Firenze il 19 gennaio 1870 e venne rappresentata in tutto soltanto 16 volte, principalmente in Italia e mai nei paesi di lingua anglosassone o germanica; era ritenuta opera incolore e di poca gravidanza e soltanto la presenza continuativa in scena dell'interprete principale riusciva a renderla godibile, come del resto avveniva per molte *pièce* d'elezione grandattorale. Cfr. T. VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una Compagnia Drammatica dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2000, 300.

<sup>17</sup> Cfr. GALLETTI, *Il giro...*

<sup>18</sup> Anche nel repertorio ristoriano comparirà, in seguito, un *Gladiatore di Ravenna*, atto unico di José Echegaray, ridotto in versi da Paolo Giacometti nel 1878; sarà rappresentato solo tre volte e soltanto in Europa, a Madrid, Cadice e Oporto.

<sup>19</sup> Cfr. M. CAMBIAGHI, "Rapida... semplice... tetra e feroce". *La tragedia alfieriana in scena tra Otto e Novecento*, Roma, Bulzoni, 2004, 127.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

Il mito di Mirra, ripreso da Alfieri, fu codificato, com'è noto, nel I secolo a. C. nell'epillio intitolato *Zmyrna* (*Smirna o Mirra*) del poeta latino Elvio Cinna, di cui rimangono due soli drammatici versi<sup>21</sup> e che fu prototipo di preziosità formale e manifesto poetico della cerchia esclusiva dei *Neòteroi* o *Poetae Novi*. Il breve poemetto mitologico, lodato da Virgilio nelle *Bucoliche* (IX, 35-36) e da Catullo nel *Carme* 95, per l'elevatissima ricercatezza stilistica, getta le basi della fabula della giovane fanciulla di Cipro che scontò l'ira di Venere, sfidata dalla tracotanza di sua madre convinta, proclamava, di star per partorire una figlia più bella della dea. Fu così che Mirra, sbocciata alla giovinezza, subisce la vendetta divina iniziando suo malgrado a nutrire un amore incestuoso, inspiegabile ed incoercibile nei confronti del padre Cinira. Aiutata dalla perfida nutrice Ippolita, riuscirà ad ingannare l'amato, fingendosi altra donna, e a giacere con lui ripetutamente, fino a concepire Adone, che darà alla luce dopo essersi trasformata in albero (secondo lo sviluppo ovidiano delle *Metamorfosi*)<sup>22</sup> per sfuggire l'ira violenta del genitore, manifestatasi in seguito alla scoperta dell'inganno. L'intreccio alfieriano interpretato dalla Ristori abbrevia e modifica però il mito, facendo suicidare Mirra in preda ai sensi di colpa per la scabrosa passione consumata con Cinira, dietro il raggio della mistificazione dell'identità. La trama di *Mirra*, dalla forte valenza drammatica, allusa anche da Dante nell'*Inferno*,<sup>23</sup> furoreggiava in Europa, interpretata dalle maggiori attrici romantiche e, finalmente, con la Ristori travalicò l'Oceano. Fu apprezzata però in sole due piazze del Sud, in Argentina a Buenos Aires, e in Brasile a Rio, mentre a New York e negli stati del Nord fu motivo di scandalo anche per le orecchie meno puritane, tanto da essere espunta dai cartelloni e ritentata solamente una volta, a New Orleans, con discreto gradimento. Sarà quindi la compagine classica di *Medea*, *Camma* e *Fedra* a codificarsi, infine, come base fissa del repertorio ristoriano di matrice mitologica, applaudita con maggior trasporto in America Latina<sup>24</sup> piuttosto che negli Stati Uniti.

Il problema dei gusti del pubblico, già di complessa soluzione in patria e in Europa, diventava un vero e proprio *rebus* quando le culture, le etnie e le religioni si moltiplicavano. Anche perché, spesso, era questione di sfumature, come dimostra il maggiore gradimento delle platee per l'altra eroina incestuosa, Fedra, invaghita del figliastro, rispetto alla aborrita Mirra, innamorata del padre. I due miti, ugualmente imbevuti di inganni e menzogne, che notoriamente gli americani esecrano, si differenziano per un solo aspetto, però determinante: mentre Fedra, pur tentando, non riesce a concupire il figliastro (insiste peraltro anche l'attenuante del vincolo "obliquo" di parentela), Mirra porta invece a orrendo compimento la peccaminosa tracotanza, arrivando a giacere con il padre, ed è così che la *pièce* alfieriana suscita il disgusto incontenibile del pubblico. Eppure le accortezze poste in campo per calibrare l'immoralità e la *hybris* intrinseche ai personaggi classici erano massime: essi venivano fatti passare per "posseduti", quindi innocenti, incolpevoli, pentiti e del tutto manovrati

<sup>21</sup> «Te matutinus flentem conspexit Eous/ et flentem paulo vidit post Hesperus idem»; trad: «La stella del mattino ti ha sorpreso in lacrime/ e poco dopo ancora in lacrime quella della sera».

<sup>22</sup> Ovidio, *Metamorfosi* (X, 298-502). Il poeta latino appella Mirra come "scellerata" ed il medesimo aggettivo le sarà attribuito da Dante nel *Canto XXX* dell'*Inferno*. L'albero della mirra prende infatti il nome dalla creatura in questione. Esso produce preziose stille di gommaresina, che secondo il mito sarebbero le lacrime disperate della fanciulla, pentita e spaventata, trasformata in pianta.

<sup>23</sup> Dante colloca Mirra nella decima Bolgia dell'VIII Cerchio dell'*Inferno* (*Canto XXX*, vv. 37-45) tra i Falsari di persona, e non nel *Canto V* tra i Lussuriosi, dato il forte riferimento all'inganno riservato dalla giovane cipride al padre Cinira, perpetrato falsificando la propria identità. Mirra è presente in Dante anche nell'*Epistola* ad Arrigo VII di Lussemburgo, ove essa, sempre definita "scellerata ed empia", è paragonata alla corruzione di Firenze.

<sup>24</sup> In Messico invece il tris mitologico venne ristretto alle sole *Medea* e *Fedra*.

dai capricci degli dei.<sup>25</sup> Ma se queste tecniche preposte a salvaguardia del pudore costituivano *escamotage* risolutivi nella bigotta Europa borghese (anche perché in fondo il mito classico, per quanto archetipicamente sconvolgente, apparteneva all'*humus* culturale autoctono), nell'ancor più rigido Nord America quelle vicende apparivano del tutto decontestualizzate, lasciando affiorare soltanto l'aspetto deterioro delle vicende e talvolta la completa incomprendibilità dell'assunto drammatico. Queste evenienze faranno scrivere a Giuseppe Maria Borghi, anziano attore, sodale e compagno di peregrinazioni della Ristori, alcuni versi affettuosi, volti ad incoraggiarla nelle nuove imprese, con i quali auspica che il successo provenutole in Europa (dall'incestuosa *Mirra*, le sia invece tributato nelle Americhe dalla (gelosa) *Medea*.<sup>26</sup>

Invero, data la corrispondenza dell'umano sentire che accomuna per contiguità culturale i latini e i mediterranei, fare apprezzare nella *caliente* America Latina il mito immane della maga greca, furente infanticida per amore di Giasone che l'aveva ripudiata (nonostante la comune prole e le mille avventure condivise alla conquista del Vello D'oro) per andare a contrarre un matrimonio più vantaggioso con la nobile Creusa (o Glauce), fu per la Ristori impresa agevole. Mentre, affinché *Medea* diventasse un *cult*, il suo più valido cavallo di battaglia anche negli *States*, l'interprete dovette faticare non poco. La grande tragica, infatti, a partire dall'8 aprile 1856, data della prima rappresentazione a Parigi, andava sempre in scena con quella specifica tragedia, "per sistema", perché (diceva:) «Medea ha un fascino completo, ha un potere soprannaturale sovra gl'intelligenti e sulle masse e dovunque dò Medea, fanatizza e si ripete».<sup>27</sup> Lo spettacolo piacque quindi ovunque tranne che, in prima battuta, negli Stati Uniti d'America dove tutto ciò che sapeva d'antico non era gradito<sup>28</sup> per cui, dopo l'esordio deludente del '66, si era dovuto ricalibrarlo bene. Il soggetto, quasi più ancestrale che classico, era afflitto da scenografie troppo rudimentali per i gusti esigenti degli *yankees*, nonostante i costumi fossero esatti e molto suggestivi. Per andare incontro alle pretese del pubblico si rese quindi necessario valorizzarlo con nuovi allestimenti, impressionanti, e così furono montate sul palcoscenico le altissime e brulle montagne della Colchide, dell'altezza di sette piani, rivelatesi persino pericolose per l'interprete; vennero riprodotte inoltre valli spettacolari e dirupi, cieli tersi ed infiniti, che esaltavano l'andamento ramingo della maga: tradita, indigente, disperata ed esule.

L'approccio della Ristori con *Medea* fu quindi questione complessa, se non altro per il fatto che era stata scritta dal suo autore, il drammaturgo francese Ernest Legouvè, appositamente per Elisa Rachel Felix, beniamina assoluta delle scene parigine; però l'opera fu da questa rifiutata per la vistosa immoralità del soggetto e così transitò, dietro reiterate suppliche dell'autore, nelle demiurgiche facoltà della musa italiana, che proprio allora esordiva in Francia, applauditissima e in piena rivalità con la Rachel. Adelaide allora ricevette l'investitura di Legouvè, accogliendola non

<sup>25</sup> Cfr. L. PASQUINI, *Abilità rappresentativa, esoterismi d'attore e purificazione dei personaggi*, in ID., *Il baule del Grand'attore. Letteratura e teatro nell'Italia del Risorgimento*, Lanciano, Carabba, 2016, 57-66.

<sup>26</sup> Cfr. PASQUINI, *Il Baule...*, 137.

<sup>27</sup> Questo scriveva al corrispondente Carlo Balboni il 16 novembre 1858 a proposito del successo della tragedia, così come riportato in VIZIANO, *Il palcoscenico...*, 129.

<sup>28</sup> Cfr. VIZIANO, *Ibidem*. In realtà l'attrice, che aveva esordito con *Medea* a New York, nel suo primo viaggio del 1866, replicandola per una settimana di seguito, non doveva aver compreso bene nell'immediato che, seppure il gradimento del pubblico era stato buono (infatti venne chiamata sul proscenio per ben quattro volte, cosa del tutto straordinaria), nulla aveva però a che vedere con la risposta che sarebbe stato in grado di dare di fronte ad opere più vicine al suo gusto, come avverrà per *Maria Stuarda* o per *Elisabetta d'Inghilterra*, tanto da persuaderla a far scrivere appositamente da Giacometti per le platee newyorkesi la storia di una nuova regina sfortunata, quella di Maria Antonietta di Francia.

senza iniziali remore:<sup>29</sup> mai infatti avrebbe voluto far la figura di strappare la *pièce* all'eroina nazionale del teatro francese nella sua propria terra. Ciononostante, infine, accolse la sfida e le preghiere del drammaturgo facendo diventare ben presto *Medea* un successo planetario, l'interpretazione con cui apriva e chiudeva il corso di recite in repertorio in tutte le piazze del mondo. Inoltre, scegliendo opportunamente per la traduzione il compiacente Giuseppe Montanelli, preferito al più rigido Francesco Dall'Ongaro, e imponendo “qualche ritocchino” al testo dell'autore, l'attrice riabilitò perfettamente l'immagine del personaggio, traendone fuori una madre amorevolissima, “costretta” dalla cieca ambizione del traditore Giasone ad uccidere i loro figli, peraltro ingrati, per averle addirittura, infine, preferito la ricca matrigna Creusa.

Fu con *Medea* che la Compagnia Drammatica Italiana esordì per la prima volta a New York, come detto, e quindi a Cuba, nell'imponente Gran Teatro Tacón dell'Avana, il 1 febbraio 1868, mandando il pubblico in delirio: «il gradimento degli spettatori fu massimo, al punto che gli applausi chiamavano fuori scena l'attrice dopo ogni atto, ripetutamente, e si arrivò addirittura alle cinque volte. Inoltre sul palcoscenico venivano lanciate coltri di fiori e gli ammiratori non si sognavano neanche di contenere l'entusiasmo, tanto che per manifestarlo erano saliti sulle panche, sventolando fazzoletti e tirando in aria cappelli, in onore della prima attrice ma anche di tutti i componenti della compagnia»,<sup>30</sup> e sempre con quell'antica tragedia greca, dopo reiterate repliche e tre mesi di permanenza nell'Isola, si chiuse il corso di recite nella Regina delle Antille.

In America Latina *Medea* fu plurirecensita. A Cuba ne scrisse, su «La Revista Habanera», il *periodista* autoctono Enrique Piñeyro<sup>31</sup> con parole di ammirazione rivolte ad un saggio d'interpretazione potente, efficace, emotivamente trascinate e anche plastico dell'attrice, poiché fondato su pose teatrali che pare la accomunassero ad una statua greca, alla *Niobe* di Prassitele, appunto. La *Medea* della Ristori inoltre, stando al Piñeyro, farebbe riferimento direttamente alla pienezza tragica dell'eroina euripidea, superiore a quella di Seneca o a quella di Corneille, dal cui calco si sarebbe geminata l'incommensurabile Didone virgiliana; per cui la pallida tragedia di Legouvè, definita dal recensore «composizione di un poeta moderno di terz'ordine», assume senso, afferma questi, esclusivamente in virtù della forma scenica impressagli dalla gloria italiana.

Ed è ancora una volta una recensione a spiegare i motivi del gradimento di *Medea* alle latitudini latine, in Brasile nello specifico, ove lo scarto temporale che separa le scene antiche dalle moderne, seppur avvertito, non era patito come negli Stati Uniti. Infatti lo scrittore Joaquim Maria Machado de Assis, nelle sue cronache teatrali pubblicate dal 1859 al 1879 sui quotidiani di Rio de Janeiro, intercetta la *tournee* del 28 giugno-21 agosto 1869 tenuta dalla Ristori in quella città, redigendone

---

<sup>29</sup> Adelaide non intendeva dare l'impressione di voler approfittare della rinuncia della collega e rivale francese Rachel per scipparle un testo dalla portata certamente scandalistica (a causa del nucleo tematico dell'infanticidio) ma discretamente architettato per far presa sul pubblico.

<sup>30</sup> Cfr. PASQUINI, *Adelaide Ristori...*, 76-77.

<sup>31</sup> E. PIÑEYRO, *El repertorio de una actriz: Adelaida Ristori*, in Id., *Estudios y conferencias de Historia y Literatura*, Imprenta De Thompson y Moreau, Nueva York, 1880, 260-288. All'interno dell'ampio articolo sono recensite dieci *pièces* rappresentate a Cuba dalla Grand'attrice nel 1868: *Medea*, *Maria Estuardo*, *Pia de Tolomei*, *Sor Teresa*, *Giuditta*, *Elisabetta*, *Maria Antonietta*, *Macbeth*, *Fedra Y Norma*. L'articolo reca in calce la seguente data: «Habana, 1867», evidentemente inesatta poiché la tappa cubana della Compagnia Drammatica Italiana ebbe luogo dal 29 gennaio al 25 aprile del 1868. Il refuso si spiega con un difetto di memoria dell'autore che ha composto il volume nella sua interezza a posteriori rispetto alla data di scrittura dei singoli testi, visto che si tratta di una raccolta di articoli pubblicati nell'intero arco della carriera di Enrique Piñeyro, fino al 1880. Sono compresi nel libro gli scritti del periodo in cui egli visse in patria collaborando a periodici quali «La Revista Habanera» e «La Revista del Pueblo» e di quello in cui si trasferì a New York, oltre ad alcuni inediti.

quattro articoli usciti sul quotidiano «Diario do Rio de Janeiro» ove trovano posto notazioni su *Mirra*, *Fedra* e soprattutto su *Medea*. Egli puntualizza:

Personne autorevoli dicono che queste passioni non appartengono al nostro tempo; ma io credo che si debba amalgamare la profondità dei sentimenti con la tendenza dell'epoca. Gli antichi comprendevano appieno la massima secondo cui è necessario esagerare i sentimenti per esporli meglio in teatro. Oggi che, secondo un'espressione di Sterne, canticchiamo la vita, quei sentimenti ci sembrano sproporzionati. Ma badate bene: la sostanza è la stessa. *Medea* commuoveva le madri greche, come commuove le madri brasiliane: perché sotto la crosta di qualunque civiltà palpita il cuore umano. E dico di più; le passioni della tragedia hanno in genere conseguenze violente, ma sono identiche, in sé, alle passioni della vita. Una *Medea* di questo secolo non avvelenerà Creusa e non pugnalerà i propri figli; ma se non sentirà l'amore o la gelosia come l'antica *Medea*, penso che le sue passioni avranno poca forza.<sup>32</sup>

Invece, sulla *Medea* recitata a Buenos Aires nel giugno 1874 si dispone della recensione di José Maria Gutierrez, apparsa su un non meglio specificato giornale italiano dell'epoca stampato in Argentina (e antologizzata da Dino Piazza in appendice all'edizione delle *Lettere di Viaggio* di Marco Piazza, primo attor giovane della Compagnia Drammatica Italiana nel Giro del Mondo)<sup>33</sup> ove il *periodista* applaude l'interprete italiana come la «rivelazione della tragedia». Ella «è la musa fatidica della tragedia, è la Melpòmene antica col suo manto azzurro e la sua tunica a larghe pieghe, che calza il tragico coturno ed appoggia la destra, armata di pugnale, sugli altari di Tracia». Gutierrez mostra una conoscenza profonda delle fondamenta mitologiche del teatro classico, al cui interno incastona una figura tanto carismatica, per poi passare, con vera competenza scenica, a vagliarne la tecnica recitativa: «Le sue attitudini sono lo sforzo sublime dell'arte che involge in sé stessa per farsi dimenticare, confondendosi con la verità». Egli spezza così una lancia in favore del canone della naturalezza espressiva, arduo obiettivo evidentemente raggiunto dalla Ristori che si prefiggeva, quale *primum movens* dell'interpretazione, proprio la recitazione naturale, “alla francese”, come si diceva allora, improntata evidentemente al credo diderotiano. Infatti, sulle scene, si aspirava a modalità che i migliori attori italiani di Mediottocento perseguivano con alterni risultati, *fisi* nel conato di diffrazione dalla genia dei comici della generazione precedente, quella dedita alla recitazione enfatica a tutti i costi e cosiddetta “a precipizio” per la foga impressa al verso, spesso incomprensibile quando così violentemente snocciolato, da ottenere il poco felice esito di appiattare su schemi declamatori ostici o banali qualsiasi *performance*. Anche nella recensione di Gutierrez la Ristori in *Medea* è descritta come una statua dalle multiple e ieratiche pose, sia che si disperdi, sia che si risollevi, altera, dall'abbattimento, sia che stenda il braccio, minacciosa, per fulminare Giasone «con l'acqua del parricidio» o che stringa i figli al petto con profonda tenerezza: atti perfettamente calibrati, così da conferire all'interpretazione una pregnanza granitica.

Per quanto riguarda la tragedia scritta da Giuseppe Montanelli<sup>34</sup> nel 1857 ed intitolata *Camma*, altro enorme successo ristoriano a tema classico, si è ancora una volta di fronte ad un testo dalla

<sup>32</sup> Cfr. J. M. MACHADO DE ASSIS, *Adelaide Ristori. Cronache*, trad. e cura di Francesca Barraco, Aosta, Keltia Editrice, 2011, 21-22.

<sup>33</sup> PIAZZA, *Con A. Ristori nel giro...*, 98.

<sup>34</sup> *Camma*, Tragedia in tre atti di Giuseppe Montanelli, venne pubblicata a Napoli dalla Tipografia di Gennaro Fabricatore nel 1857 e rappresentata per la prima volta a Parigi, il 23 aprile dello stesso anno, al *Théâtre des Italiens*. Montanelli era una delle figure di spicco del Risorgimento. Nacque a Fucecchio, Granducato di Toscana, nel 1816 e fu scrittore, politico, docente di Diritto; auspicava la nascita di una Nazione italiana federale come il Gioberti. Bonapartista, rimase in esilio dieci anni (con la moglie Lauretta Parra) in Francia, ove nei salotti parigini incontrò Adelaide Ristori e il suo consorte, il Marchese Giuliano

portata letteraria tutt'altro che formidabile, ma che ottenne però di essere ampiamente rappresentato ed applaudito sulla scena dei teatri italiani, europei ed anche transoceanici per venti anni di seguito. Il personaggio di Camma, che completa la galleria dei successi di derivazione letteraria antica in Meso e in Sudamerica, vanta codificazioni lontanissime: a partire da Plutarco infatti attraversa, sotto mentite spoglie e onomastica differente, le pagine di Boccaccio, Castiglione ed Ariosto, per poi insinuarsi nella penna risorgimentale di Montanelli, messa nero su bianco apposta per Adelaide Ristori. La gran fortuna che la creatura "riscritta" dall'autore toscano incontrò sulla scena mondiale ottocentesca è da ravvisare nel fatto che *Camma* si prestava bene (in virtù della forte valenza eroica, della lacerazione interiore e della potenza morale espressa) a suscitare le acute emozioni dalle quali le platee ottocentesche desideravano venir sollecitate ad opera del dramma storico-mitologico così tanto in voga; e se, per caso, questo vantava anche pallide implicazioni risorgimentaliste, allora la formula riusciva perfetta.

La tragedia in tre atti, in versi, è ambientata in Galazia, al tempo delle lotte contro i romani oppressori, presso "un tempio druidico sulle rive del Sangario", ove Camma, giovane vedova di Sinato, viveva come sacerdotessa della Diana celtica Corivena. Alla fanciulla, infatti, era stato assassinato il coniuge per mano di Sinoro, un potente della comunità, valoroso in battaglia al pari di suo marito, del quale tutto ad un tratto era diventato rivale perché innamoratosi perdutamente di lei. In seguito, l'omicida chiede la mano di Camma e, vedendosi rifiutato, cerca di spiegarle che l'eliminazione di Sinato non era stata da lui perpetrata per crudeltà bensì per amore, nella determinazione di poterla avere in sposa. Incalzata dalle numerose e reiterate pressioni dei familiari e dei concittadini, che spingevano la vedova a stringere nuove nozze con un uomo tanto potente, Camma acconsente al coniugio. Ma ella segretamente finge e, una volta accolto Sinoro nel tempio come consorte, lo avvelena consumando la sua vendetta. Davanti all'altare della Dea, infatti, i novelli sposi sanciscono il matrimonio bevendo entrambi dalla coppa nuziale un liquido velenoso. Camma muore, lieta di andare finalmente a ricongiungersi con l'amato Sinato e, beffarda, invita Sinoro, che si contorce in preda agli spasmi della morte, a farsi apparecchiare, dagli amici e dei parenti, in cambio del letto coniugale un magnifico sepolcro.

Il lavoro di Montanelli schiera bene in campo tutti gli elementi utili a rendere gradita l'opera presso il pubblico coevo: Camma, esempio di onestà, di virtù, di bellezza ma soprattutto di valore e di coraggio, simboleggia bene lo spirito di libertà dal tiranno alla base delle rivendicazioni autonome e risorgimentali che animava i patrioti in lotta. L'eroina è quindi "figura" dell'Italia che può emanciparsi valorosamente dallo straniero. E la storia stessa del gruppo di Celti trapiantati in Asia Minore, minacciati dall'espansionismo di Roma, a cui essa appartiene, suscitava inoltre sentimenti molto vicini a quelli degli esuli italiani che si trovavano allora a Parigi, città in cui Montanelli, in esilio a sua volta, la scrisse, e ove ebbe la sua prima, fortunata rappresentazione al *Théâtre des Italiens* il 23 aprile 1857. Non manca, tra l'altro, nella tragedia, l'impasto almeno tentato di "belle situazioni" e forti sentimenti quali amore, fede, vendetta e sussistono pure gli spunti adatti a spingere l'ingranaggio drammatico: inganno e capacità di dissimulazione. Così, sebbene vergata un po' alla buona quanto allo stile, *Camma* venne composta seguendo le direttive dell'attrice, per cui le basi d'appoggio affinché l'interprete principale potesse eccellere erano ben presenti.

È evidente quindi come, data l'epoca, la drammaticissima *Camma* rappresenti un canovaccio quanto mai adatto alla resa grandattoriale, nonostante il testo soffrisse moltissimo dal versante delle

---

Capranica del Grillo; insieme a Lauretta si legò con i Capranica di una lunga e leale amicizia, tanto da proporsi a loro come servizievole traduttore ed autore drammatico.

altezze poetiche e della valenza estetica (cosa di cui l'autore era perfettamente consapevole, com'è evidente dalle sue missive). L'intreccio appariva però ben calibrato rispetto alla mescolanza delle emozioni e dei colpi di scena, inoculati per la resa istrionica della maggiore tra le interpreti della creatura di Montanelli. La Ristori infatti riuscì a rendere formidabile, davvero emblematico, anche questo personaggio, dopo averlo assoggettato alle sue famigerate "cure" e sollevato a vette rappresentative, pur a partire dalle miserie del testo dal quale nasceva, inserendolo così, a pieno titolo, tra i suoi cavalli di battaglia ove *Camma* occupa la galleria dei ritratti meglio riusciti e felicemente esportati in tutto il mondo.

Del resto era quello il "teatro dell'attore"<sup>35</sup> e non dell'autore, com'è noto ed evidente.

---

<sup>35</sup> Secondo la cardinale definizione di R. ALONGE in *Teatro e spettacolo nel Secondo Ottocento*, Bari, Laterza, 1988, 17.