



Grammaturgia

Rivista fondata nel 1994

XX / n.s. 10

Dossier. Adelaide Ristori

*Archivio Multimediale degli
Attori Italiani (AMAtI)*

Ricerche in corso



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

FUP
FIRENZE
UNIVERSITY
PRESS

DRAMMATURGIA

XX / n.s. 10

2023

DRAMMATURGIA

NUOVA SERIE

RIVISTA ANNUALE DIRETTA DA SIRO FERRONE E RENZO GUARDENTI

Anno XX / n.s. 10 - 2023

FIRENZE UNIVERSITY PRESS
2023

Direzione

Siro Ferrone, Renzo Guardenti.

Direttore responsabile

Sara Mamone.

Comitato direttivo

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

Comitato scientifico

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

Redazione

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

Consulenza telematica: Stefano Marapodi, Lorenzo Mucchi.

Digitalizzazione immagini: Giovanni Martellucci.

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

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

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

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

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

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

Published by Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

via Cittadella 7, 50144 Firenze, Italy

www.fupress.com

Printed in Italy

SOMMARIO

DOSSIER ADELAIDE RISTORI. PARTE PRIMA

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

GENEALOGIE E GENERAZIONI

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

COSTRUZIONE DEL PERSONAGGIO E DELL'IMMAGINE DI SÉ

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

RELAZIONI INTERNAZIONALI

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

RICERCHE IN CORSO

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

RAFFAELLA DI TIZIO

FANNY SADOWSKI: UNA RIVALE DELLA RISTORI*

1. *Un problema di memoria*

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

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

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

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

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

2. Ibid.

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

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

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

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

3. Ivi, pp. 309-310.

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

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

6. A. COLOMBERTI, *Dizionario biografico degli attori italiani. Cenni artistici dei comici italiani dal 1550 al 1780, compilati dall'artista comico Francesco Bartoli e dall'attore Antonio Colomberti continuati fino al 1880*, testo, introd., e note a cura di A. BENTOGGIO, Roma, Bulzoni, 2009, vol. II, p. 513.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Capovolgere la prospettiva

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

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

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

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

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

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

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

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

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

19. Ibid.

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

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

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

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

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

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

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

24. Cfr. *ibid.*

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

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

27. *Ibid.*

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

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

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

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

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

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

31. Ibid.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. *Linee interpretative e passaggi di stile*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

66. Ivi, p. 18.

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

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



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



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



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



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



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

SUMMARIES

RAFFAELLA DI TIZIO

Fanny Sadowski: una rivale della Ristori

This essay investigates the actress Fanny Sadowski, whose style was opposite to that of Ristori and who was highly considered by her contemporaries. Her career is compared to that of Ristori starting from the portrait offered by Leone Fortis in the 1888 introduction to his *Cuore ed arte*, written in 1852 for Sadowski. Born a few years apart, both married to aristocrats, both died in 1906, they developed their careers in the opposite directions of a new internationalism (Ristori) and a stabilisation in a precise cultural context (Naples for Sadowski). This context, crossed by Ristori in three successive tours, is chosen to set in motion the canonical image of the actress-marquise, observing her in contrast to her rival, Queen of Naples as she was within and beyond Europe. The basis of this essay is the documentation collected for an entry on Sadowski for the *Dizionario biografico degli italiani*, combined with research in the *Fondo Ristori* in the Museo Biblioteca dell'Attore in Genoa, about direct and indirect encounters between the two actresses. Fanny Sadowski, whose style would mirror in Eleonora Duse, reveals to be an important actress of her time, capable of exerting profound and lasting influences.

Keywords: Fanny Sadowski, Adelaide Ristori, Gustavo Modena, Eleonora Duse, Giacinta Pezzana.

MIRELLA SCHINO

Studio per due attrici: Adelaide Ristori ed Eleonora Duse

This essay investigates the relationship between two outstanding actresses, Adelaide Ristori and Eleonora Duse. They are the reference points for two opposing generations, and very different models in terms of art, repertoire choices, leadership. But they are linked by a surprising personal relationship. Dealing with these figures and their relationship also opens a gateway to other issues: the physiognomy of the two generations involved; the change, not only stylistic, between them; the kind of gaze of the older on the younger; women's issue in theatre. In order to study 19th century theater, we have to take into account the presence of female artists of excellence, women directors, women in charge, women at the top. The situation of women in theatre is highly anomalous, both quantitatively and qualitatively. It is an important phenomenon, which affects all of Europe and Russia, and it is particularly significant in Italy. Within this anomaly the two great women artists choose two diametrically opposed paths: the strength of Ristori is to be in harmony with her times, and this is also confirmed in the management of marriage, declined in the conventional manner whereby the woman relies on and is supported by her spouse. Duse makes very different choices. And with her it becomes more difficult to deal.

Keywords: Eleonora Duse, Adelaide Ristori, acting, 19th century theatre, European theatre.

Paris 3 Sorbonne Nouvelle. Codirige con Donatella Orecchia il progetto *Ormete*. Nel 2022 ha curato le manifestazioni per il bicentenario della nascita di Adelaide Ristori. I suoi ambiti di ricerca riguardano, con particolare attenzione per l'Otto e il Novecento, la storia dell'organizzazione e dell'economia teatrale; la storia sociale del teatro; le fonti orali per lo studio della storia dello spettacolo; la storia della regia.

Rui Pina COELHO è ricercatore presso la School of Arts and Humanities dell'Universidade de Lisboa. Direttore del Centro de Estudos de Teatro (FLUL), ha diretto la rivista «Sinais de Cena - Performing Arts and Theatre Studies Journal». Ha pubblicato, tra i vari titoli, *António Pedro* (2017), *A hora do crime: A violência na dramaturgia britânica do pós-Segunda Guerra Mundial (1951-1967)* (2016), *Casa da Comédia (1946-1975): Um palco para uma ideia de teatro* (2009). Ha curato il volume *Contemporary Portuguese Theatre: Experimentalism, Politics and Utopia [working title]* (2017). Dal 2010 collabora regolarmente con TEP - Teatro Experimental do Porto in qualità di drammaturgo.

Roberto CUPPONE è attore (premio Goldoni 1981 per Brighella; ha lavorato con Losey, Nanni, Scaparro, Marcucci, De Bosio, Brintrup, Costa, Boso, Soleri, Merisi), regista (ha diretto fra gli altri Micòl, Maag, Foà, Degli Esposti, Meditz, Pagliani, Paola Gassman) e autore (di circa cinquanta testi rappresentati, tra cui alcuni diretti da Soleri, Macedonio, Scaparro); ha tenuto lezioni di teatro a Parigi, Budapest, Londra, Marilia, Bucarest, Katowice, Nicosia, Glasgow, Sao Paulo, Salvador di Bahia; fondatore e direttore artistico di Laboratorio Olimpico al Teatro Olimpico di Vicenza;

fondatore e presidente de Il Falcone - Teatro Universitario di Genova. Ha pubblicato fra l'altro i volumi *Blasphemia. Il teatro e il sacro* (2018), *Catarsi* (2016), *Vito Pandolfi e la Commedia dell'Arte* (2015), *Il teatro Duse poi Garibaldi* (2014), *Il teatro Goldoni* (2010), *Alessandro Fersen e la Commedia dell'Arte* (2009), *CDA. Il mito della commedia dell'arte nell'Ottocento francese* (2001), *L'invenzione della commedia dell'arte* (1998), *Teatri, città* (1991), nonché saggi in antologie e periodici come «Biblioteca teatrale», «Sipario», «Teatro e storia», «Studi francesi», «Ciemme», «ateatro.it». Ha insegnato nelle Università di Venezia, Trento, Torino e al Conservatorio di Adria, e insegna oggi all'Università di Genova, dove si occupa di antropologia del teatro, drammaturgia d'attore e teatro comico.

Raffaella DI TIZIO è assegnista di ricerca dell'Istituto italiano di Studi germanici per il progetto *ATTIMI - Atlante del teatro di lingua tedesca in Italia - Mediatori e interpreti* diretto da Marco Castellari. Nel 2018 ha vinto una borsa del DAAD presso l'Institut für Theaterwissenschaft della Freie Universität Berlin con un progetto sui rapporti tra teatro tedesco e italiano ai tempi delle dittature. Ha conseguito il dottorato nel 2016 presso l'Università degli studi dell'Aquila, lavorando sulla prima ricezione di testi e teorie di Brecht in Italia. Si è occupata soprattutto del teatro italiano di epoca fascista e del primo dopoguerra (approfondendo l'attività culturale di Silvio d'Amico, Vittorio Gassman e Vito Pandolfi), di ricezione del teatro tedesco e di storia della storiografia teatrale. Abilitata per la seconda fascia in Discipline dello spettacolo, dal 2020-2021 è docente a contratto di *Teatro contemporaneo* presso l'Università di Roma La Sapienza. Fa parte della redazione di

«Teatro e storia» e del progetto *Lessico teatrale europeo*. Collabora con l'*Enciclopedia Treccani* e scrive per «L'indice dei libri del mese». Tra le sue pubblicazioni il volume *'L'opera dello straccione' di Vito Pandolfi e il mito di Brecht nell'Italia fascista* (2018).

SIRO FERRONE, professore emerito di Storia del teatro e dello spettacolo presso l'Università di Firenze, è autore di libri sulla Commedia dell'Arte e sullo spettacolo del Seicento, sul teatro di Carlo Goldoni, sulla drammaturgia dell'Ottocento e sul teatro contemporaneo. Dirige l'Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI), le collane «Storia dello spettacolo» (Le Lettere, poi Polistampa) e, con Anna Maria Testaverde, «Commedia dell'Arte. Studi storici», nonché, con Renzo Guadenti, la rivista annuale cartacea e digitale «Drammaturgia» e il portale telematico d'attualità *drammaturgia.fu.press.net*. Tra i suoi volumi: *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)* (2014); *La vita e il teatro di Carlo Goldoni* (2011); *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento* (2011², 1993); *Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli attore* (2006; ed. francese 2008).

NATALIA GOZZANO è docente di Storia dell'arte presso l'Accademia nazionale di danza di Roma. Si è occupata di collezionismo e dinamiche socio-economiche dell'arte nel XVII secolo, temi su cui ha pubblicato le monografie *La quadreria di Lorenzo Onofrio Colonna. Prestigio nobiliare e collezionismo nella Roma barocca* (2004) e *Lo specchio della corte. Il maestro di casa. Gentiluomini al servizio del collezionismo a Roma nel Seicento* (2015), oltre a numerosi saggi apparsi sia in Italia che all'estero. Altri suoi campi di indagine sono le re-

lazioni fra arti visive e arti performative sia da un punto di vista storico-artistico (*Giotto e la Commedia Nuova. Un modello iconografico antico per la 'Rinuncia ai beni' di Assisi; Charlatans and Commedia dell'arte in Urban Roman Landscape Paintings in the 17th century; Salvator Rosa, i Colonna e la Commedia dell'arte: il mondo del teatro dipinto e recitato nella Roma del Seicento. Con una nota sui conti bancari del pittore; Il mecenatismo artistico dei Colonna nel XVII secolo tra pittura, teatro e lettere*) che neuroscientifico (*Vedere con il corpo. Spunti sull'apporto del neurocognitivismo all'insegnamento della Storia dell'arte nell'Accademia nazionale di danza; Ri/sentire le emozioni nell'arte, fra 'moti dell'animo' ed Embodied simulation*). Collabora con la rivista di arte contemporanea *www.unclosed.eu* con articoli e recensioni di mostre e spettacoli. Da diversi anni integra l'attività di ricerca e di insegnamento con quella performativa (tango argentino e canto lirico). È membro del comitato scientifico del progetto ERC 'PERFORMART' (*Promoting, Patronising and Practising the Arts in Roman Aristocratic Families [1644-1740]*); dell'associazione AirDanza che riunisce docenti, ricercatori ed esperti nel settore della danza; nonché dell'ANDA, Associazione Nazionale Docenti AFAM (Alta Formazione Artistica e Musicale).

RENZO GUADENTI insegna Storia del teatro e dello spettacolo presso l'Università di Firenze. Ha insegnato all'Université de Paris 3 Sorbonne Nouvelle e all'Université de Caen-Basse Normandie. Specialista di iconografia teatrale, si è interessato alla Commedia dell'Arte in Francia, al Théâtre de la Foire, ai grandi attori europei dell'Ottocento, in particolare a Sarah Bernhardt. È responsabile scientifico dell'Archivio digitale di ico-