

Ristori, i Grandi Attori e i copioni shakespeariani tra Italia, Inghilterra e Stati Uniti

Emanuela Chichiricò

Università degli Studi di Genova

DOI: 10.54103/st.256.c530

Abstract

L'intervento propone una rassegna dello stato dell'arte e dei lavori in corso sullo studio filologico dei copioni shakespeariani dei Grandi Attori italiani, con focus di partenza sul *Macbeth* di Adelaide Ristori. Sono posti in evidenza gli ambiti dei possibili esiti scientifici di un'indagine metodica di questi materiali, che riguardano i processi creativi, le modalità di fissazione e trasmissione del repertorio e il delicato rapporto tra scena e editoria teatrale. Un'attenzione particolare è riservata agli esiti culturali, in senso ampio, degli scambi internazionali tra attori italiani e anglofoni, documentato da *prompt book*, libretti di sala, traduzioni e riduzioni che hanno avuto considerevole importanza nella diffusione del canone shakespeariano in Italia.

Parole chiave

Filologia teatrale; Grande Attore; Shakespeare

Ristori, the Great Actors, and Shakespearean Scripts across Italy, England, and the United States

Abstract

Ristori, the Grandi Attori and Shakespearean scripts between Italy, England and the United States: the paper offers an overview of the current state of research and ongoing studies on the philological analysis of Shakespearean scripts used by prominent Italian actors, with an initial focus on Adelaide Ristori's *Macbeth*. Particular attention is given to the potential scientific outcomes of a systematic investigation of these materials, which

encompass creative processes, methods of repertoire transmission, and the complex relationship between the stage and theatrical publishing. Special emphasis is placed on the broader cultural implications of the international exchanges between Italian and Anglophone actors, as documented in prompt books, editions, translations, and adaptations, which played a significant role in disseminating the Shakespearean canon in Italy.

Keywords

Theatrical Philology; Great Actor; Shakespeare

Perimetro, definizioni e tassonomie

La ricerca avviata da alcuni anni¹ sui copioni del *Macbetto/Macbeth* – l'unico testo shakespeariano portato in scena da Adelaide Ristori per quasi trent'anni², sia nella traduzione italiana di Giulio Carcano che in lingua originale – ha mostrato la potenziale efficacia di un approccio scientifico improntato alla filologia materiale per lo studio della storia dello spettacolo. La descrizione, la collazione e il commento di queste fonti, che sono insieme materiali e testuali, sono strumenti significativi per lo studio della parabola lunga dello spettacolo, da prima della creazione a dopo l'ultima replica. I problemi e le relazioni trasversali individuati fin dalle prime fasi dello studio hanno incoraggiato ad ampliarne il raggio, includendo via via diverse altre traduzioni e riduzioni shakespeariane coeve a quella di Ristori, che in qualche modo comunicano e si intrecciano tra loro. Per comprendere questo intreccio, però, si è reso necessario avviare un inquadramento scientifico della fenomenologia del copione di scena che possa sostenere tanto studi interni ai singoli repertori d'attore o di compagnia (com'è appunto quello su *Macbeth*) che indagini trasversali a pratiche teatrali relative a tradizioni attoriali diverse. La limitazione di campo al repertorio shakespeariano,

1 Il principale riferimento per queste riflessioni è l'intervento presentato al Convegno Internazionale *Adelaide Ristori e il Grande Attore. Radicamento, adattamento ed esportazione di una tradizione*, Università degli Studi di Genova, 2-4 novembre 2022 e pubblicato in Chichiriccò (2024).

2 I confini sono fissati tra il debutto della scena del sonnambulismo in italiano al Théâtre Impérial Italien di Parigi (6 giugno 1857) e l'ultima replica del dramma in inglese con Edwin Booth nei panni di Macbeth alla Academy of Music di New York (7 maggio 1885).

indubbiamente utile a contenere il discorso, lo ha inoltre proficuamente indirizzato verso alcuni spettacoli fortemente identitari per i Grandi Attori del nostro Ottocento e, al tempo stesso, sintomatici della prospettiva internazionale in cui si sviluppa il loro lavoro, inteso non alla semplice importazione o esportazione di testi ma all'adozione e alla trasformazione di modelli culturali complessi: un vero e proprio *transfer* culturale.

I copioni ottocenteschi – e quelli dei Grandi Attori in particolare – hanno goduto in anni recenti di una buona fortuna scientifica e sono stati ampiamente impiegati soprattutto come supporto alla ricostruzione della drammaturgia degli spettacoli o dello stile recitativo degli attori³; solo in casi più rari sono stati protagonisti di studi che, a partire da una rete di documenti testuali, hanno ragionato sulle relazioni tra testualità e prassi teatrale⁴. Proprio in questa direzione è stato dunque avviato un ripensamento sistematico, relazionale e progressivo dei copioni shakespeariani dei Grandi Attori italiani che, valorizzandoli dal punto di vista documentario, possa rivelare le concrete ricadute dell'esperienza shakespeariana in Italia e all'estero sul piano della tradizione testuale e interpretativa.

Le prime precisazione tassonomiche su questi materiali ne hanno rivelato, innanzitutto, la natura pratica e stratificata e la grande varietà (diversa da quella formalizzata nel Novecento)⁵, originata dalla complessità e dalla molteplicità delle interazioni delle pratiche rappresentative che supportano. Nel corso della messa a punto metodologica preliminare è stata dunque creata una scheda di descrizione materiale che registra i dati tecnici relativi al supporto, al tipo di documento (a stampa, ms. o ibrido), alla lingua, alla quantità di testo che contiene (integrale, una singola scena, una parte) e alla tipologia di annotazioni che presenta (scenotecniche, prosodiche, interpretative), in modo da poterlo identificare come copione d'attore, di direttore di scena, suggeritore o altro. In secondo luogo, è stato predisposto uno schema, sul modello della tavola dei testimoni filologica, in cui organizzare

3 Sono ascrivibili alla prima tipologia studi come quelli di Viziano (2000), Valoroso (2009), Perrelli (2009) e Graziano (2001); rientrano invece nella seconda i lavori di Vazzoler (1984), Bertolone (1998), Bertolone (2000) e Urban (2013).

4 Tra questi: Sestito (1979), Brunetti (2008a) e Brunetti (2008b).

5 Le definizioni in uso, di tipo operativo, hanno spesso un focus esclusivamente contemporaneo: così, ad esempio, Pavis (2022) propone una distinzione tra «quaderno di regia», «partitura» e «sottopartitura» che di fatto non prende in considerazione le forme e gli impieghi storicamente attestati per i copioni teatrali prima del XIX secolo.

i documenti descritti valorizzandoli a livello tipologico e funzionale, in base ai dati tecnici, contenutistici e linguistici⁶.

Questo tipo di schedatura e riordino permette di affrontare lo studio dei copioni relativi a uno spettacolo non tanto (o comunque non solo) per ricostruirlo in quanto evento ma per chiarirne le circostanze di ideazione, costruzione e rappresentazione entro un arco temporale anche molto ampio: ad esempio il *Macbetto/Macbeth*, caso particolarmente fortunato, è coperto a livello documentale, fra traduzioni e trasformazioni, nel suo trentennale ciclo vitale. I copioni così organizzati sono sottratti alla logica del documento “prezioso e isolato” e inquadrati invece in un sistema di relazioni che offre, tra i diversi vantaggi, quello di mettere in luce alcune analogie tra pratiche di annotazione anche molto lontane, che potrà essere utile ricomporre in un dizionario minimo di indicazioni sceniche e interpretative trasversali alla storia e alla geografia dello spettacolo: un supporto fondamentale per rendere fruibili questi documenti anche in prospettiva interculturale.

Sondaggio, mappatura e problemi di catalogazione

La mappatura dei copioni shakespeariani richiede un sondaggio internazionale che, a partire dai più noti fondi personali degli attori – quelli Ristori, Salvini e Zacconi al Museo Biblioteca dell’Attore di Genova (da qui: MBA) o quello di Ernesto Rossi al Gabinetto Vieusseux di Firenze –, segua la scia delle grandi *tournées* internazionali fino a includere i testimoni annotati da interpreti, suggeritori, critici o semplici spettatori appassionati, soprattutto anglofoni, conservati in grandi biblioteche specializzate come la Harvard Theatre Collection o la Folger Shakespeare Library⁷. La sfida principale è quella di riconoscere e ricongiungere documenti affini o complementari che, per le cabale del sistema di catalogazione, sono attualmente scorporati tra archivi e biblioteche. Spesso, infatti, gli attori lavorano direttamente sulle loro copie delle traduzioni o sulle *acting edition* inglesi o americane (simili ma non identiche ai nostri “libretti di sala”)⁸ che, presentandosi come volumetti

6 Lo schema è pubblicato in Chichiricò (2024: 40-41).

7 Il riferimento va allo storico e prezioso catalogo di Shattuck (1965).

8 I libretti di sala sono stampe di piccolo formato, spesso con testo in lingua originale e traduzione a fronte, vendute nei teatri stranieri dalle compagnie di prosa per permettere anche al pubblico non italofono di seguire gli spettacoli; le *acting edition* sono invece

a stampa con annotazioni, sono stati considerati parte dei lasciti librari e quindi separati dalle loro trascrizioni manoscritte depositate negli archivi documentari, complicandone ovviamente il sondaggio e l'individuazione delle parentele.

Uno degli esempi più indicativi di questa confusione è quello del *Macbeth* di Tommaso Salvini, la cui genesi si sviluppa tra la scrivania e la biblioteca personale del Grande Attore, donata insieme al fondo della famiglia Salvini al MBA. Qui, indistinti dalle dodici edizioni di *Macbeth* conservate da Tommaso ed eredi, si trovano due documenti di particolare interesse: una copia di una riduzione inglese (Shakespeare 1853) e una della traduzione letteraria integrale di Giulio Carcano (Shakespeare 1858).

Il libretto inglese è un'*acting edition* stampata per registrare la messa in scena dell'*actor manager* Charles Kean e rappresenta dunque un episodio della lunga tradizione degli attori inglesi, che da sempre tramandano Shakespeare per vie testuali indipendenti da quelle degli studiosi; la copia di Salvini presenta diverse annotazioni di tagli e varianti, annotati a matita da mano anglofona. La traduzione di Carcano porta il segno di diversi adattamenti ms. ad opera di Salvini stesso che, come si evince abbastanza facilmente, avendo davanti l'*acting edition* inglese annotata interviene sul *Macbetto* italiano con cassature e modifiche, anche corpose, così da farle corrispondere. Il risultato è quello pubblicato, a nome dello stesso stesso, in una nuova *acting edition* datata New York 1880 (Shakespeare 1880) con testo a fronte corrispondente al testimone inglese e traduzione italiana "piratata" da quella di Carcano (il traduttore non è citato) e adattata alle esigenze della tradizione anglosassone.

Alla fine del testo originale, ad esempio, Macduff mostra il fantoccio della testa di Macbeth («Th' usurper's cursèd *head*») ma un'integrazione ms. del libretto di Kean ne suggerisce una variante più scenicamente efficace in cui il nobile mostra non la testa ma il corpo del re morto («Th' usurper's cursèd *spoils*). La stessa modifica è introdotta dalla mano di Salvini nella sua copia della traduzione di Carcano: sulla lezione convenzionale, a stampa («del maledetto usurpator la *testa*»), si legge la correzione «*testa salma*», poi accolta dal libretto "pirata" americano del 1880. È un caso, uno dei tanti, di variante significativa che segnala, sulla carta, l'adesione di Salvini a un uso

libretti stampati e distribuiti allo scopo di registrare e conservare la memoria di un particolare allestimento di un testo drammatico.

rappresentativo attinto direttamente alla partica degli attori stranieri; un uso adottato e a sua volta tramandato attraverso l'*acting edition* stampata e diffusa negli Stati Uniti.

Come accennato, questa intera vicenda si consuma tra materiali librari registrati sul catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale come semplici testi a stampa, e che meriterebbero invece una schedatura circostanziata e adeguata alla loro conformazione ibrida e alle relazioni che li legano fra loro e ai documenti d'archivio.

Pratiche teatrali e *transfer* culturali

L'impegno metodologico a rendere riconoscibili, fruibili e raffrontabili i copioni shakespeariani dei Grandi Attori del nostro Ottocento può avere – e ha in parte già avuto – un ritorno scientifico nelle diverse direzioni sintetizzate nei seguenti paragrafi.

Registrando diversi momenti dell'ideazione e della messa in scena dello spettacolo, i copioni teatrali rendono visibili, esplicite, molte delle pratiche teatrali implicite al sistema produttivo grandattoriale. Fondi e biblioteche conservano, ad esempio, diverse tracce della gestazione testuale degli spettacoli e mostrano in azione i processi legati alle commissioni e alle strategie di riduzione e traduzione dei testi⁹, consentendo di valutare innanzitutto l'apporto degli adattatori/traduttori, spesso tali solo "a loro insaputa" o "loro malgrado", com'è Carcano nel citato *Macbeth* di Salvini e in quello Ristori, dove addirittura interviene incollando un talloncino autografo al ms. della sua traduzione per proclamare la propria totale estraneità ai tagli necessari alla primattrice per dominare la tragedia (Chichiriccò 2024: 30-31).

Diversi copioni ms., inoltre, documentano l'economia caratteristica del lavoro di scena. Molti di questi sono reimpiegati più volte per occasioni spettacolari diverse e accolgono, come palinsesti, una complessa stratificazione di "aggiustamenti" del testo (tagli, aggiunte, varianti) e direzioni di entrate e uscite riferibili a differenti messe in scena. Molte parti levate, invece (soprattutto quelle per i ruoli minori), riflettono l'impostazione gerarchica e conservativa delle formazioni grandattoriali, in cui la responsabilità artistica

9 Tra i molti casi di drammi presenti in diverse traduzioni negli archivi degli attori si può citare quello, tra i più clamorosi, delle sei versioni del *Re Lear* custodite nel Fondo Salvini al MBA.

e produttiva fa dello spettacolo quasi un'emanazione personale del capocomico: le parti stesse, fisicamente conservate dalla direzione della compagnia, sono distribuite agli attori e custodite da questi con cura solo per il tempo dello spettacolo, prima di essere riconsegnate, spesso completamente intonse, e affidate a un altro scritturato (Chichiriccò 2024: 37).

Il “silenzio interpretativo” che caratterizza la maggior parte dei copioni di studio e di scena italiani fin qui considerati è un dato rilevante e ancora da indagare, soprattutto in prospettiva interculturale: i testimoni testuali del *Macbeth* di Ristori sembrano presupporre un metodo di lavoro sulla parte tradizionalmente appreso, conservato e tramandato attraverso la pratica, che non passa sulla carta nemmeno nei materiali ad uso delle maestranze come il *regisseur*/trovarobe o il direttore di scena¹⁰. Lo stile tachigrafico e quasi impenetrabile delle annotazioni italiane, infatti, può essere proficuamente messo in relazione con l'evoluzione del mestiere d'attore all'interno del nostro sistema di produzione e distribuzione; un sistema diverso da quello sotteso, ad esempio, ai documenti prodotti all'interno di istituzioni (quindi di mentalità) tradizionalmente più regolari e stabili – come la Comédie-Française o l'Odéon a Parigi e il Lyceum o il teatro di Drury Lane a Londra –, che sviluppano analisi riflessive dello spettacolo, sintetiche di tutte le informazioni utili non solo alla pratica della messa in scena ma anche al piacere di custodirne la memoria¹¹.

Un altro campo d'indagine è quello dell'impegno editoriale dei Grandi Attori, che mostra – in modo forse più pronunciato nel caso dei libretti shakespeariani – le aspettative riposte nella stampa come strumento di avvicinamento a un pubblico straniero colto oltre che di promozione dell'attorialità come autorialità, esercitata attraverso una strategia di appropriazione paratestuale dei drammi ben evidente nel caso citato del *Macbeth* di Salvini (Shakespeare 1880), che assorbe la funzione del traduttore, o nei libretti

10 Rispettivamente, il copione in uso al *regisseur*/trovarobe della Compagnia, Federico Verzura, analizzato, *passim*, in Chichiriccò 2024, e lo scenario della tragedia che si legge nell'*Indicatore de' Manifesti, Scenario e Comparse della Drammatica Compagnia Italiana diretta dall'esimia Adelaide Ristori Marchesa Capranica del Grillo*, conservato ms. al MBA e stampato in Vizio 2000: 541-544.

11 Ad esempio, il prezioso *studybook* di *Macbeth* dell'attore inglese J.C. Cowper conservato alla Folger Shakespeare Library (Washington, DC), su cui si tornerà più oltre, che registra una stratificazione di diverse performance, tra cui quella di Ristori, a cui Cowper assiste come semplice spettatore.

italiani di Ristori, che si trattiene dall'intitolare la tragedia *Lady Macbeth* (così com'era talvolta proposta al pubblico da stampa e cartelloni) ma riesce a rovesciarne la gerarchia sulla carta mettendosi alla testa delle tavole dei personaggi (Chichiriccò 2024: 32).

Il susseguirsi delle stampe, oltre a documentare le strategie anche editoriali che concorrono all'organizzazione delle *tournées*, permette di riconoscere la dinamica tutt'altro che scontata che si instaura tra il testo stampato, destinato alla lettura, e quello trasmesso fra gli attori¹² attraverso le parti levate mss. Stabile, il primo, nel rispetto della volontà intellettuale di cui è frutto, e soggetto nel tempo a correzioni redazionali e minimi aggiustamenti; indipendente da questo il secondo, che risponde fin da subito a logiche diverse – di dicibilità e rappresentabilità, innanzitutto, che impongono varianti e tagli autonomi rispetto alla stampa – e resta ugualmente stabile, spesso addirittura indifferente a errori o difficoltà di lettura anche importanti, serenamente inemendate¹³. Una vera e propria “doppia tradizione” tra testo per la pagina e testo per la scena, dunque, piuttosto nota in ambito operistico ma che merita una nuova attenzione nell'ambito del teatro recitato.

L'ultimo fronte – forse il più originale, certamente il più accidentato – è quello dello scambio che si innesca all'incontro di due tradizioni drammaturgiche e sceniche forti e distanti come quella italiana e quella inglese, fra le quali si stabilisce un doppio *transfer* molto articolato.

Il lavoro dei Grandi Attori su Shakespeare, già valutato come un'importante occasione di confronto e scambio dal punto di vista della recitazione, comporta, oltre al citato impulso all'editoria teatrale, la confezione di copioni culturalmente ibridi che consentono di indagare pratiche come la recitazione interlinguistica¹⁴. Dal sondaggio dei testimoni mss. del *Macbeth* inglese ristoriano, ad esempio, sono emersi ben sette quaderni che attestano

12 In attesa di allargare il sondaggio a una più ampia selezione di testi, si fa riferimento al lavoro già svolto sui documenti testuali del *Macbeth* tradotto da Carcano per Ristori (Chichiriccò 2024).

13 La concezione letteraria della prosa tragica tardo-ottocentesca, d'altra parte, è mutuata da quella operistica coeva, in cui è norma una lingua altamente codificata e caratterizzata da un'acrobatica inattualità che ne compromette quasi regolarmente la comprensione da parte del pubblico.

14 I copiosi materiali elaborati intorno al debutto di Ristori alla recitazione in francese nella *Béatrix* di Legouvé (Théâtre Impérial de l'Odéon di Parigi, 25 marzo 1861) già sondati da Urban (2013), sono stati recentemente indagati in Cambiaghi (2024).

non solo il finissimo studio sulla pronuncia e la musica del *blank verse* shakespeariano (cinque di questi, autografi, sono copie quasi identiche del testo inglese, interlineato da traduzione e trascrizione fonetica e animato da un sistema di linee per inflessioni e raccordi di pronuncia)¹⁵ ma anche le prove con gli altri attori e la minuziosa rifinitura degli attacchi delle battute, particolarmente necessaria quando, come accade a partire dalla *tournée* inglese del 1882, Ristori si trova a recitare con compagnie straniere sempre diverse in una lingua che nonostante gli sforzi non governa.

Spesso le grandi produzioni internazionali lasciano traccia in copioni composti – quaderni mss. con innesti di vecchie stampe – che portano il segno di un dinamico intreccio culturale. Ne sono esempio i due *prompt book* gemelli del *Macbeth* inglese di Ristori del 1882, entrambi composti alternando fogli bianchi a pagine di una vecchia edizione che registrava a sua volta un allestimento, quello del 1865 dell'*actor manager* Samuel Phelps: uno conservato al MBA, di proprietà della Grande Attrice, e l'altro alla Harvard Theatre Collection, appartenuto dall'attore J.H. Barnes (che interpretava Macduff) e da lui accuratamente annotato con dettagli scenotecnici, prossemici e interpretativi ben al di là del silenzio o della sintesi che caratterizzano i copioni di studio degli attori italiani. La singolare coscienza dei ruoli professionali all'interno delle diverse modalità produttive si apprezza inoltre in un altro documento simile, la «private acting copy» dell'attore inglese J.C. Cowper, appassionato interprete shakespeariano che postilla il suo *prompt book* personale con appunti rubati dalla platea dei *Macbeth* di cui ha occasione di essere spettatore negli anni: quelli di *actor manager* come Charles Kean, William Charles Macready e, appunto, Adelaide Ristori, di cui Cowper registra la performance fin nei dettagli della decorazione degli abiti¹⁶.

Il lavoro su copioni e *promptbook* inglesi e americani degli attori italiani, che si va sviluppando attraverso un sondaggio sempre più ampio dei documenti, permette già di intravedere alcune coordinate provvisorie di questo scambio reciproco. Dietro le immagini gloriose dei Grandi Attori che esportano sulle scene internazionali la nostra tradizione drammatica incarnando, ciascuno a suo modo, una particolare maniera di innovarla o interpretarla,

15 Il metodo è identico a quello impiegato dall'attrice per il lavoro sulla coeva messa in scena inglese di *Elisabetta regina d'Inghilterra* e testimoniato da diversi copioni conservati al MBA, già oggetto dell'attento lavoro di Perrelli (2009).

16 Cfr. *supra*, nota 14.

si riconoscono altrettanti profili di mediatori culturali, tanto attenti al lavoro dei colleghi stranieri da affondarci le mani in prima persona. Questo ci dice la copiosa presenza di libretti e *acting edition* straniere nelle loro biblioteche, che portano il segno delle armi del loro tavolino. Penso, oltre ai citati interventi “in punta di matita” di Salvini sui versi inglesi e italiani di *Macbeth*, alle operazioni sartoriali di Ristori (o di chi per lei) su alcuni libretti inglesi, fatti fisicamente a brandelli e abbandonati nella sua biblioteca come scarti della selezione di battute da riassemble in parti levate composite, sul modello dei *prompt book* inglesi, con brani a stampa incollati su quaderni mss.

Come il *Macbeth* di Salvini, anche quello inglese di Ristori presentato al Drury Lane Theatre di Londra nel luglio del 1882 deriva direttamente dalla tradizione degli attori inglesi che espianta e, sempre come quello, si innesta nella stessa tradizione attraverso la stampa delle sue *acting edition* shakespeariane (Ristori s.d.; Ristori 1884) che diffondono nei paesi anglofoni il suo adattamento. La paziente collazione di libretti e copioni tra archivi e biblioteche è in grado, inoltre, di suggerire un’inedita parentela drammaturgica tra questo tardo spettacolo e la drastica riduzione del *Macbetto* italiano (quello che Carcano non voleva sottoscrivere) presentata sempre al Drury Lane nel luglio del 1857: venticinque anni dopo, Ristori attraversa il palco dello stesso teatro muovendosi tra nuovi colleghi, inglesi, con una partitura identica a quella con cui si era mossa per un quarto di secolo insieme ai compagni italiani, all’interno di una riduzione perfettamente compatibile, quasi sovrapponibile all’altra¹⁷.

L’organicità tra i due spettacoli non stupisce, anzi conferma quello che l’attrice scriveva nei suoi *Ricordi*, dove attribuiva sia la riduzione del *Macbetto* di Carcano che la ratifica finale di quello in inglese a una contrattazione svolta in prima persona (pur con modalità forse in parte trasfigurate da ragioni di opportunità) con alcuni rappresentanti della cultura inglese, per la quale era prassi «falcidiare» anche un classico come Shakespeare «operando vari tagli» e adattando «la produzione non solo alle capacità e al numero degli attori delle diverse Compagnie, ma pure al gusto e alle esigenze del pubblico, non sempre in grado di formarsi un giusto criterio dei tempi, dei luoghi e delle condizioni nelle quali il teatro Shakespeariano ebbe il suo

17 Per la ricostruzione dettagliata delle tourné inglesi si rinvia allo studio di Giorcelli (1981); alcune osservazioni preliminari sull’affinità tra la riduzione italiana e quella inglese sono anticipate in Chichiricò (2024: 31).

sviluppo» (Ristori 2005: 61). Il fatto che Ristori attribuisca ad altri l'autorizzazione ad agire sul testo drammatico «senza scrupolo, nell'intendimento di renderlo comprensibile a tutte le intelligenze» è probabilmente un modo per esorcizzare le possibili critiche; le relazioni tra i copioni, però, mostrano come la scelta di intervenire in modo anche risoluto sul testo originale sia presa sulla traccia e in emulazione dell'infedeltà dei colleghi inglesi verso la parola di Shakespeare, sentita come qualcosa di instabile, che non *poteva* ma *doveva* essere risignificato lasciando, come teorizza esplicitamente Salvini nelle sue *Interpretazioni shakespeariane* (Salvini 2014: 131), «libero campo agl'illustratori d'ogni nazione d'interpretare i suoi personaggi, a norma dei diversi costumi, dei diversi sentimenti che caratterizzano i popoli, da lui posti in rilievo sì splendidamente». Questa idealizzazione di uno Shakespeare aperto e praticabile in ogni direzione è evidentemente più di superfluo pretesto per liberarsi dai vincoli di una fedeltà autoriale che il Grande Attore, demiurgo e «autonomo produttore dello spettacolo» (Meldolesi 1997: 121), di fatto non conosce, ma è piuttosto la traccia di un incontro tra diverse culture teatrali che si scambiano le loro esperienze rispetto all'inautenticità e alla molteplicità del testo drammatico, e attraverso quelle si confrontano, si misurano e si diffondono lungo percorsi ancora in parte da sondare.

Bibliografia

- Bertolone, P. (1998). Appunti per un'interpretazione dei copioni teatrali di Eleonora Duse. *Biblioteca teatrale (45-46-47)*, 11-34.
- Bertolone, P. (2000). *I copioni di Eleonora Duse*, Giardini.
- Brunetti, S. (2008a). Drammaturgia d'attore nell'ordito di un copione: "Kean" da Alexandre Dumas père a Gustavo Modena. In Ead., *Autori, attori, adattatori. Drammaturgia e prassi scenica nell'Ottocento italiano* (pp. 1-52), Esedra.
- Brunetti, S. (2008b). "La signora dalle camelie". *Adattamenti per la scena italiana dell'Ottocento*. CLEUP.
- Cambiaghi, M. (2024). Adelaide Ristori ed Ernest Legouvé. La via francese alla carriera internazionale. *Drammaturgia*, XXI (11), 59-74.

Chichiriccò, E. (2024). Per una filologia del copione: Adelaide Ristori e “Lady Macbeth”. *Drammaturgia*, XX (11), 27-44.

Graziano, C. (2001). Ernesto Rossi: «artifex additus artificis»: la testimonianza dei copioni di scena. In A. Dolfi (Ed.), *Identità, alterità, doppio nella letteratura moderna*. Bulzoni.

Giorcelli, C. (1981). Adelaide Ristori sulle scene britanniche e irlandesi. *Teatro Archivio*, 5, 81-155.

Meldolesi, C. (1979). Alla ricerca del grande attore: Shakespeare e il valore di scambio. *Teatro Archivio*, 2, 114-127.

Pavis, P. (2022). *Dizionario del teatro*. A cura di P. Ranzini e P. Bosisio. Cue Press.

Perrelli, F. (2009). Adelaide Ristori e il copione del Grande Attore. *Ariel*, XXIC (2-3), 50-68.

Ristori, A. (2005). *Ricordi e studi artistici* [1887]. A cura di A. Valoroso. Dino Audino.

Salvini, T. (2014). Interpretazioni e ragionamenti su talune opere e personaggi di G. Shakspeare [1883]. In Id., *Sul teatro e la recitazione: scritti inediti e rari* (pp. 130-135). A cura di D. Orecchia. I libri di AAR.

Shattuck, C.H. (1965). *The Shakespeare Promptbooks: A Descriptive Catalogue*. Urbana.

Shakespeare, W. (1853). *Shakespeare's Tragedy of Macbeth, with Locke's music; arranged for representation at the Princess's Theatre, with historical and explanatory notes by Charles Kean, as first performed on Monday, February 14th*. Chapman (London).

Shakespeare, W. (1858). *Macbetto*, vol. II del *Teatro scelto di Shakespeare*, (G. Carcano, Trad.). Le Monnier.

Shakespeare, W. (s.d.). *Ristori. Macbeth, King of Scotland. A tragedy in five acts, by William Shakespeare*. Allen (Belfast).

Shakespeare, W. (1884). *Ristori. Macbeth, King of Scotland. A tragedy in five acts, by William Shakespeare*. Allen (Belfast).

Shakespeare, W. (1880). *Macbeth: a tragedy, in five acts by William Shakespeare, as performed by Sig. Salvini and the American Company, under the management of Mr. John Stetson*. Seer's Printing Establishment (New York).

Sestito, M. (1979). La carriera di un copione. In L. Caretti (Ed.), *Il teatro del personaggio. Shakespeare sulla scena italiana dell'800* (pp. 181-209). Bulzoni.

Urban, S. (2013). *“Fino a che farò l'artista, sarò anche attrice”. Uno studio sulla prassi teatrale di Adelaide Ristori* [Tesi di dottorato inedita]. Università degli Studi di Padova.

Valoroso, A. (2009). Adelaide Ristori e la (ri)creazione scenica di (Lady) Macbeth. *Ariel*, XXIV, 69-103.

Viziano, T. (2000). *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una compagnia drammatica dell'Ottocento*. Bulzoni.

Vazzoler, L. (1984). *Due copioni da Shakespeare per Eleonora Duse*. Bulzoni.