Stefano Geraci
CARLOTTA MARCHIONNI IN EFFIGE

Nel 1840 Carlotta Marchionni si ritira dalle scene. Ha quarantaquattro anni e vivrà ancora più di vent'anni, in parte con una pensione concessale dai Savoia per il lungo servizio speso nella Compagnia Reale Sarda, la più longeva tra le compagnie semiprotette dei primi decenni dell'Ottocento. Il ritiro fu silenzioso, privo di fatti notevoli e, soprattutto, di memorie. Si rifiutò, a più riprese, di scriverne o tramandarne se non quelle, sceltissime, che avevano visto la sua vita intrecciata con gli affetti familiari e alcuni momenti notabili della carriera.

Tra i primi spicca la devozione verso la madre, Elisabetta Marchionni, attrice di valore, con cui aveva recitato per molti anni. Dopo la sua morte aveva fatto erigere un monumento funebre in cui la figura di figlia in compianto è riversa sul corpo della madre. Tra i secondi campeggia, quasi isolato, il rapporto d'amicizia e d'arte con Silvio Pellico. Al ritorno dalla prigionia, Carlotta Marchionni fu una delle prime, tra le antiche amicizie, ad accogliere il mesto e malinconico ritorno dello scrittore.

Negli anni successivi l'attrice interpretò le tragedie che in buona parte Pellico aveva scritto allo Spielberg, con fortuna per l'interprete, ma sempre meno per l'autore. L'ultima, *Corradino*, rimase per più di sessant'anni inedita fino a quando non fu scoperta tra i copioni della Reale Sarda, mentre invece le edizioni a stampa e la fortuna scenica della *Francesca da Rimini* continuavano a succedersi clamorosamente. Anche dopo il ritiro dalle scene il legame con quel dramma proseguì intenso. La riconoscenza dell'autore per la sua prima interprete divenne l'unico avvenimento a cui l'attrice partecipò attivamente. In forma ellittica però, lasciando che le dediche e l'iconografia sottolineassero un'impresa comune più forte e forse più grande della dedizione personale che la Marchionni continuava a professare per il Pellico sempre meno amato, o apertamente disprezzato, dalla

generazione risorgimentale successiva alla loro. Nel ritiro torinese, accudita dalla cugina Teresa, il grande amore incompiuto del Pellico, la Marchionni, quasi da virtuosa cortigiana sabauda, continuava a onorare lo scrittore tornato a eseguire, dopo la tragica prigionia, il suo compito di precettore in case nobiliari, immerso nell'inaspettato, quieto e ombroso fervore religioso.

Molti anni prima l'attrice aveva ricevuto un riconoscimento più clamoroso di quello attribuito agli attori che l'avevano da poco preceduta. Per lei fu speso nuovamente il nome antico d'Isabella Andreini, la leggenda dell'Attrice. Anche il suo corpo d'attrice venne onorato, perché il ritiro dalle scene, risparmiandole il consueto dilemma tra una probabile povertà e un necessario matrimonio, nascose alla vista il declino fisico, alimentando la leggenda della verginità così potentemente in contrasto con le passioni dei personaggi, altrettanto leggendari, cui aveva dato vita, tra tutti Mirra d'Alfieri e la Francesca del dramma di Pellico. Elemento d'attrazione fu infine una carriera di protagonista compresa tra un prima divenuto proverbiale, quello di una giovinetta schiva e refrattaria a ogni lusinga e avventura, e un dopo accompagnato da un silenzio che aveva prodotto un'eco più forte delle celebrazioni e del rimpianto.

Oggi, più che memorabili, i fatti cui abbiamo accennato sono tutt'al più inconsueti e ripetuti stancamente. Nella storia e nelle vicende di Carlotta Marchionni è necessario dunque riprendere e confrontare alcune notizie note e meno note, riannodare fatti a volte dispersi e completare altri rimasti a mezzo nel rapido interrompersi del clima e delle relazioni che l'avevano posta, giovanissima, al centro del cosiddetto primo romanticismo. Le difformità dal consueto ritratto dell'attrice professionista, accettate passivamente, hanno finito infatti per occultare i nodi storici a cui erano legate. Era certo raro, ma non sufficiente a segnare una così potente memorabilità, che un'attrice mostrasse una vita così distante dai cliché di palcoscenico. Anche il volontario ritiro, sebbene inusuale, sembrava alludere a ombre antiche e recenti inquietudini, ma tanto ben protette da far prevalere l'onore tributato al cessato servizio di un'attrice fortificata dalla vita devota. Del resto, la longevità artistica fu un'invenzione e una condizione che si sarebbe affermata soprattutto nelle generazioni dei grandi attori successive alla sua, così da rendere, con il passare del tempo, quella scelta slegata dai fatti della sua prima giovinezza.

Le attrici che l'avevano preceduta, come la celebre Anna Fiorilli Pellandi, riuscivano con difficoltà a sostenere il primato raggiunto con l'inizio del declino fisico e il variare dell'offerta spettacolare.

L'endemica fragilità delle compagnie italiane dei primi decenni dell'Ottocento spingeva gli attori, ma soprattutto le attrici, a ricollocare in basso, nelle compagnie minori o dentro un'eccezione intermittente, la loro presenza¹. Contribuivano a certi confinamenti e discese di rango i fitti legami di parentela che potevano prendere il sopravvento quando la gerarchia economica, e dunque del successo, veniva incrinata. Di queste storie, perlopiù rivelate dal confronto degli elenchi delle compagnie, dai contratti e dalle suppliche per povertà, si scorgono tracce e spezzoni emergenti dalla penombra in cui sono ancora circondate. Con maggior certezza documentaria appare la sorte delle figlie d'arte. La risorsa offerta dalle femmine prevedeva una custodia e una valorizzazione del patrimonio di famiglia ben diverse da quelle in uso per i maschi, in concorrenza, e dunque sostituibili, con i giovani dilettanti. La promessa di un talento femminile, forse solo la speranza, veniva alimentata e difesa contro lo spreco e la dispersione. Il successo delle donne dopo l'adolescenza, infatti, poteva diventare insostenibile per i parenti costretti a rinunciare per i contratti più vantaggiosi offerti dalle compagnie maggiori o compromesso da relazioni e matrimoni precoci. La cura della dote attorica femminile era perlopiù una prerogativa esercitata, talvolta in conflitto, da padri e mariti. Il caso di Anna Fiorilli Pellandi, la più intraprendente e celebre tra le attrici della «generazione alfieriana», era stato esemplare.

Nel 1804 sottostò al primo ritiro dalle scene voluto dal marito Giuseppe, dopo pochi anni di grande e inedita fortuna teatrale in cui aveva campeggiato la creazione di Mirra. Nella campagna di Avesa, modesta e pretenziosa tenuta, ad attenuare il disagio dell'attrice vi soggiornano per brevi periodi Saverio Bettinelli, Ippolito Pindemonte, il drammaturgo e antiquario Girolamo Orti, suoi sostenitori insieme a Melchiorre Cesarotti². I legami dell'attrice con la cultura più prestigiosa dell'area veneta, profondamente attratta dall'esercizio recitativo e letterario delle *salonnières* del periodo, sono l'arma a doppio taglio dei lasciti documentari. Meritano una breve riflessione. Ci raccontano dell'inusitato prestigio conquistato da questa figlia d'ar-

¹ Cfr. Claudio Meldolesi, *Storia d'attori, 1806-1830: un teatro psicologico*, in Claudio Meldolesi, Ferdinando Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Bari, Laterza, 1998.

² La possibilità di accedere a notizie più particolareggiate sull'attrice si deve ai documenti, provenienti soprattutto dal Museo Correr, raccolti da Alessandra Schiavo Lena in *Anna Fiorilli Pellandi: una grande attrice tra Sette e Ottocento*, Venezia, Il Cardo, 1996.

te, ma nello stesso tempo insinuano una fragilità cresciuta all'ombra d'altri fatti contigui e in fase di scadenza.

L'attività teatrale di Isabella Teotochi Albrizzi, promotrice del *Tieste* foscoliano di cui la Pellandì è la prima interprete, termina intorno al 1803. Alla collaborazione con Pindemonte aveva alternato la recitazione di tragedie francesi e l'accoglienza delle esibizioni delle grandi improvvisatrici come Teresa Bandettini. In declino sono ormai le attività di altre meno famose *salonnières* d'area veneta, come Silvia Curtoni Verza. Nello stesso strettissimo giro d'anni comincia il ritiro di altre protagoniste che avevano animato la cultura rappresentativa al di fuori del mercato teatrale. Sempre nel 1803 si ritira Teresa Bandettini, ex danzatrice professionista, che dopo il matrimonio fu guidata dal marito e dalla protezione di Pindemonte nel circuito delle accademie d'improvvisi. Identico ritiro anche per le altre protagoniste come Fortunata Sulgher Fantastici, quasi coetanea della Bandettini. La più anziana Maddalena Morelli Fernandez, *Corilla Olimpica* incoronata in Campidoglio, fa appena in tempo a sfidare le più giovani antagoniste e passare al riscatto delle pensioni offerte dalle corti in cerca di riaffermazione delle antiche mentalità aristocratiche. Muore nel 1800: *Corinna*, il libro di Madame De Staël, per un verso sarebbe giunto in Italia quasi a cose concluse, dall'altro a inaugurare un altro modo d'essere presente delle donne nelle arti rappresentative, modellato dall'autrice sull'attrice inglese Sarah Siddons. Nel romanzo, la rappresentazione di *Romeo e Giulietta*, infatti, fa da cerniera tra le sfolgoranti avventure della poetessa laureata in Campidoglio e un nuovo tentativo di controllo delle passioni, più minaccioso, potente e quasi senza difese: da quella recita precipita infatti il destino di Corinna fino al lugubre viaggio in Inghilterra alla ricerca dell'amante perduto. Il crinale esposto nel libro coinvolgeva i lettori appassionati. Ludovico Di Breme, negli anni decisivi tra 1814 e 1815, traduceva i versi di Corinna per offrirli alla sua prossima amica secondo la consuetudine dei sonetti in omaggio alle emozioni femminili in scena. Dopo l'incontro con la Marchionni e la contemporanea frequentazione della De Staël, si dedicherà all'elaborazione di una complicata drammaturgia poi trasformata in un interrotto romanzo³. Anni dopo la Ristori avrà caro quel libro, segno che esso continuava ad agire nel profondo della sua storia di attrice⁴.

³ Ludovico di Breme, *Il Romitorio di Sant'Ida*, inedito a cura di P. Camporesi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961.

⁴ M.G. Bellone, *Adelaide Ristori nel ricordo del pittore Rudolf Lehmann*, «Teatro Archivio», n. 13, 1990.

Occorre dunque porre una speciale attenzione a questa manciata d'anni.

Possiamo delimitarli grosso modo tra il rientro delle donne nello Stato Pontificio, le ultime esibizioni dei castrati nell'opera in musica, l'estinguersi del fascino delle improvvisatrici e la nuova risorsa offerta nel mercato professionale dalle attrici giovanissime. Avvenimenti che sarebbe pretestuoso e inutile collegare a forza di concause, ma che affiorano per squarci ed emersioni improvvise negli sguardi documentari lasciati galleggiare spesso in frammenti isolati. A Teresa Bertinotti, *enfant prodige* di una compagnia di cantanti bambini, si deve la leggenda di essere stata il primo soprano che cantasse in parti di donna a Roma⁵. Il cherubino Marchesi fu investito da un fetichismo senza pari: le donne in società si addobbavano dei suoi ritratti, comprese le fibbie della scarpe⁶. Poco prima del ritorno a Milano che avrebbe inaugurato la fama della Marchionni, era esploso il fenomeno delle ragazze Mombelli:

tra la indicibile loro abilità ed espressione, tra per essere entrambe molto bene educate e guardinghe (finora) della loro reputazione, e per molti accessori domestici che le rendono a tutti interessanti, si può dire che il loro incontro s'assomiglia a una specie di furore e il pubblico le applaude ogni sera smaniosamente [...] La seconda fa da uomo ed entrambe si fanno perdonare la poca o niuna bellezza. Come vi figurate, due sorelle, una delle quali sembra innocentissima ancora (sallo Iddio), esprimono l'amore vicendevolmente con tale e tanta «accostevolezza», che disdirebbe troppo tra uomo vero e donna e che s'assomiglia proprio ai baci di due tortore⁷.

Sei mesi dopo quel pubblico della Scala sarebbe sceso al più popolare Lentasio per vedere la Marchionni, che «ora piace alla gente colta»⁸, nella dirompente «accostevolezza» tra Paolo e Francesca. Anna Mombelli si ritirerà dalle scene tre anni dopo, la sorella dieci anni più tardi sposerà, secondo convenzione, il conte Gritti.

Le relazioni tra la poca avvenenza, la precocità e i contrasti susci-

⁵ G. Marchesi, *I Cantanti*, in *Storia dell'Opera*, vol. III, Torino, Utet, 1977, p. 343.

⁶ Nel libro di John Rosselli, *Il cantante d'Opera* (Bologna, Il Mulino, 1993), appaiono con evidenza i sintomi di scollamento tra le visioni degli spettatori e il perdurare degli statuti e le abitudini professionali.

⁷ Ludovico Di Breme, *Lettere*, a cura di P. Camporesi, Torino, Einaudi, 1966, p. 294.

⁸ Lettera di Silvio Pellico al fratello Luigi del 18 luglio 1918, in *Lettere Milanesi*, a cura di M. Scotti, supplemento al n. 28 del «Giornale Storico della Letteratura italiana», 1963.

tati dalle identità sessuali accennano al formarsi di nuove visioni. Ecco il significativo equivoco del primo incontro di Stendhal con una Marchionni già in fiamme ma ancora sconosciuta: «Mi colpisce una giovane attrice che somiglia a Mélanie: ha del calore, mi dicono che ha quindici anni. Avevo scambiato la magrezza della prima giovinezza per quella del declino e le avevo dato trentacinque anni»⁹.

Un accenno al riscontro degli intrecci iconografici può aiutare a collocare queste fratture in profondità. La pittura tardo settecentesca e neoclassica aveva indugiato a lungo sulle relazioni tra «*portraits*» figurativi e ritrattistica letteraria delle donne rappresentative. Un fenomeno che aveva coinvolto anche le protagoniste della pittura e delle performance teatrali. Gli stretti rapporti tra Angelica Kaufmann e la Fantastici Sulgher, tra la «bellissima greca», Isabella Teotochi Albrizzi, e il ritratto della Vigée-Lebrun stanno lì a ricordarlo. Le attrici professioniste erano naturalmente escluse dalla conversazione in effigie prolungata nel tempo e nello spazio. I ritratti, le medaglie e i versi encomiastici sigillavano la fama come evento simbolico della vita cittadina a opera dei suoi più o meno legittimati rappresentanti, talvolta in concorrenza municipale tra di loro.

Anche la Marchionni, con l'andare degli anni, ebbe il rituale tributo di ritratti e medaglie, ma preceduto da una vicenda sotterranea di tutt'altra natura. Mi riferisco al quadro di Giuseppe Bezzuoli raffigurante la celebre scena del «libro galeotto» inserita, dopo lunghi esperimenti, nel terzo atto della *Francesca da Rimini*. Dipinto dal pittore poco dopo la rappresentazione, Ludovico Di Breme ne aveva commissionata una copia che circolava tra i primi collaboratori dell'attrice. Pellico la inviava al fratello nel 1818 per una rappresentazione dilettesca insieme al «libro» della *Francesca*. L'edizione a stampa, infatti, avverrà mesi dopo, a opera sempre del «fratello Ludovico», preoccupato che la copia del quadro gli fosse restituita dopo esser servita, «così pieno di vita»¹⁰, a guidare per procura l'allestimento degli attori dilettanti. Il quadro si inserisce nella rinascita della iconografia dantesca di quegli anni. L'esame di questa recente sperimentazione in rapporto alla drammaturgia e alla «fortuna» della *Francesca da Rimini* non può trovare spazio in questo lavoro¹¹. Mi limito dunque a ricordare che Bezzuoli aveva innovato il tema attra-

⁹ Stendhal, *Journal*, 24 settembre 1811, in *Diario*, trad. di E. Rizzo, Torino, Einaudi, 1977, p. 408.

¹⁰ Silvio Pellico, lettera al fratello Luigi, 8 maggio 1818, in *Lettere Milanesi*, cit.

¹¹ Questo saggio è una parte di un capitolo più ampio compreso in un volume in corso di stampa.

verso il racconto minuzioso delle azioni dei due amanti. Un equivalente dei travolgenti «*petits riens*»¹² animatori della recitazione della Marchionni e che avevano influito sui rifacimenti del copione fino a provocare gli essenziali rivolgimenti strutturali del dramma.

Dunque il quadro fissava il momento apicale di un lungo lavoro nato all'interno di una trama di rapporti suscitati dalla presenza della Marchionni. Qualche mese prima era stato lo stesso Di Breme a indicare con la definizione «anima trasparente»¹³ il nuovo e inatteso livello della collaborazione con la Marchionni. Pellico, dal canto suo, dopo la suggestione provocata dall'attrice negli anni precedenti e l'abbandono della tragedia di maniera foscoliana, era andato in cerca, attraverso le letture shakespeariane e dei drammi tedeschi, di un modello in grado di dare forma all'immaginazione oscillante tra tragedie e romanzi, giovanile e potente lascito sotterraneo dell'*Ortis*. La presenza della Marchionni «cristallizzò» – il termine stendhaliano in questo caso non potrebbe essere più preciso – quella fase tumultuosa di lavoro. Accadeva insomma che, nelle fratture e negli affioramenti esplosivi di quegli anni, la comparsa intermittente dell'attrice, ancora sottomessa la gioga di due spettacoli al giorno nei teatri popolari, sollecitasse processi di analogia e non solo di collaborazione funzionale. Lo aveva chiaramente espresso anche Di Breme quando, pensando a se stesso e facendosi intendere dall'attrice, aveva scritto che «saprebbe persino lacrimare di speranza se uno scrittore abile al pari di lei, le ne sapesse porgere l'occasione»¹⁴. Rimane il fatto che, alla fine del rapido dissolversi di quel clima, il quadro di Bezzuoli, anzi la copia, poiché l'originale è andato perduto, finì per esserne il principale testimone. La sua grande fortuna, fu riprodotto infatti innumerevoli volte, ha nascosto il contesto della sua origine teatrale, andando però ad accumulare immagini intorno a quel decisivo snodo creato dalla *Francesca Da Rimini*. La storia di quella narrazione amorosa, la privata conversazione in pubblico di due amanti, finì poi per far dimenticare la drammaturgia della conversazione eletta, espressa da quei codici iconografici cui abbiamo accennato.

Sui margini in penombra di questi anni decisivi, anche il ritiro delle protagoniste delle performance rappresentative merita una riflessione.

¹² Silvio Pellico al fratello Luigi, lettera del 18 luglio 1815, in *Lettere Milanesi*, cit.

¹³ Ludovico Di Breme, «Corriere delle Dame», 29 luglio 1815, in *Lettere*, cit. p. 314.

¹⁴ *Ivi*, p. 315.

Si trattò spesso di difficili conversioni della fama poetica in edizioni a stampa, di minore o scarsa fortuna, o in un più variato tessuto di immagini. Teotochi Albrizzi, che il poeta Bertola aveva iniziata al tema ritrattistico della «divina», collaborerà e parteciperà sempre più attivamente alla costruzione della sua immagine nel gioco contrappositivo tra un originale imprevedibile e la provvisoria fissazione iconografica o in versi¹⁵. Il mutamento, di contro alle instabilità finanziarie, alle protezioni letterarie ed erotiche e alla sofferta maestria di amica degli uomini, immagine fissata poi da Foscolo, fu un'arte speciale in cui il sapere acquisito attraverso gli esercizi teatrali veniva coniugato ora in un aspetto diverso.

Anche della particolare fortuna della *Mirra* alfieriana, come è noto, l'Albrizzi fu protagonista. De Sanctis, insieme alla creazione in scena della *Ristori*, la considerò la prima tra le interpreti significative della tragedia¹⁶. Lo sdoppiamento di *Mirra*, «che non può nascondersi»¹⁷, tra la passione per il padre allontanato con la terza persona e la presenza di Ciniro, l'Albrizzi lo aveva commisurato a uno strappo, a un salto tra la sua esperienza emotiva di lettrice di romanzi («le lagrime copiosissime, che ho sparso leggendo quella scena mirabile»¹⁸) e quella dove «bisogna mettersi nella situazione di una donna appassionatissima di un oggetto, vicina a diventar sposa di un altro, e poi considerare qual eroismo di virtù occorreva a quella sventurata fanciulla»¹⁹. L'Albrizzi, che invece nella vita poteva nascondersi apparendo nel gioco tra originale e trama ritrattistica, apre, seppure indirettamente, uno squarcio su quali letture romanzesche e immedesimazioni nello stato di lettrice crebbe la fortuna di *Mirra* in scena. Se era nella consuetudine di una *salonnière* provare, ma non esibire, le emozioni e i test conoscitivi esperiti nei romanzi, per l'artigianato accumulativo delle giovanissime figlie d'arte era una abitudine aver a che fare con il variato gioco di «Eloisa e Abelardo», «Gabriella innocente», «Carlotta e Werther», «Teresa penitente», insomma tutto il prolifico repertorio dedotto dai romanzi. Lo statuto di lettrice della tragedia in contrasto con il ruolo di attrice recitante, da cui *Mirra* era

¹⁵ Cinzia Giorgetti, *Ritratto di Isabella. Studi e documenti su Isabella Teotochi Albrizzi*, Firenze, Le Lettere, 1992.

¹⁶ A. Momigliano, *Mirra*, in *Vittorio Alfieri*, Milano, Mursia, 1985.

¹⁷ A. Chemello, *Isabella Teotochi Albrizzi interprete di Mirra*, in *Alfieri e il suo tempo*, Firenze, Olschki, 2003, p. 305

¹⁸ *Ivi*, p. 305.

¹⁹ *Ivi*, p. 309.

esclusa, permette di osservare l'emergere dei capolavori di scena del periodo in relazione con le specialità formative delle figlie d'arte.

È stato Francesco Righetti a fornire la descrizione più interessante dell'apprendistato degli attori dei primi decenni del secolo²⁰. A differenza del maschio, cui mancava una continuità d'esercizio scenico nella fase cruciale dell'adolescenza perché «troppo vecchio per le parti di bambino, e troppo giovane per le parti di uomo», la donna,

giunta a quell'età tanto fatale per il maschio, lungi dal distrarne l'attenzione è più che mai rivolta ad apprendere dalle sue provette compagne quegli artifici, quei colpi di mestiere che tanto più fanno impressione sul di lei cuore in ragione dell'effetto che promuovono [...] perché non le manca l'occasione di comparire sulla scena, o col carattere d'ingenua, o di seconda amorosa, o di genio, e simili partecine.

Le osservazioni di Righetti, anche nel merito degli incontri con «colte persone e uomini di lettere» che il primato scenico precoce procura alle attrici, non possono ragionevolmente prescindere dalla ormai assodata presenza di attrici come la Pellandi, e, più tardi, la Marchionni. L'esercizio continuato, quando al talento corrispondeva un adeguato successo, impegnava i poeti di compagnia, talvolta legati da legami parentali, come accade per la Marchionni. Attraverso il costante contatto con le giovani attrici contribuivano attivamente a fornire storie adatte a quella crescita variata, dove le energie recitative potevano essere espresse al di là dei confini sessuali dei ruoli. Le parti di «ingenua» o di «genio» lavorano sul contrasto tra la precocità della identità sessuale e la qualità scenica delle energie attoriche.

Su queste basi si era avventurata la carriera della figlia d'arte Pellandi, la cui fama, come attrice d'eccezione, maturò in coincidenza con la nuova immagine di *vedette* del teatro napoleonico.

Torniamo dunque alle date e al ripresentarsi sulle scene della Pellandi dopo quei due anni di ritiro, che ora converrà osservare diversamente dal ritratto dell'attrice divenuta *salonnière* di provincia a tempo scaduto.

Il rientro segna un fatto nuovo. Nel 1807 iniziano le trattative di Salvatore Fabbrichesi, che porteranno un anno dopo alla costituzione della compagnia Vicereale²¹. La Pellandi viene scritturata con un compenso eccezionale, superiore alle parti maschili. Il «lusso» delle prime parti fu una fisima della Vicereale in cerca di adeguamenti alle

²⁰ Francesco Righetti, *Teatro italiano*, Torino 1826-7, vol. I, pp. 106-113.

²¹ Vedi Alberto Bentoglio, *L'arte del capocomico*, Roma, Bulzoni, 1994.

direttive astratte del governo napoleonico. Al riconosciuto primato della recitazione sul melodramma, vengono in realtà forniti modesti appoggi tra costanti ricatti burocratici e compromessi con il mondo impresariale. Anche gli esempi governativi, forniti dalle ripetute tournée delle compagnie francesi, avevano vissuto le stesse contraddizioni, cosicché la chimera di una compagnia stabile finì per permanere in ciò che restava delle comunità dei dilettanti di estrazione repubblicana, da tempo in via di estinzione perché poco regolamentate e in crisi di fiducia.

Tuttavia l'ingresso del mecenatismo e della politica teatrale napoleonica avrà conseguenze decisive nel fissare dall'esterno l'identità dei nuovi attori «alfieriani» che, entrati in arte durante i rivolgimenti repubblicani, ora si assestano ai vertici delle compagnie²². Una identità a cui non corrispondeva un adeguamento delle personali risorse recitative: erano attori in conflitto tra il tempo difficile della scoperta e della continuità della creazione scenica e il frammentario ed episodico favore concesso a un teatro d'élite. Di fatto questo dissidio tra identità esterne e risorse recitative, tra adeguamento e invenzioni, segna in Italia l'affermarsi del nuovo protagonismo attorico.

Con varie fortune e atteggiamenti, ciò toccò tutti i nuovi protagonisti, da De Marini a Vestri, dalla Pellandi a Blanes. Pure nelle notizie apparentemente divaganti quei contrasti finivano per affiorare. Vestri fu accusato di sprecare il lusso dei compensi in generosità mal gestite e, addirittura, di mangiare troppo, come un goloso nevrotico che mischiava invenzioni straordinarie con la tracotante esibizione in scena della rotondità della pancia²³. De Marini si specializzò presto nelle metamorfosi de «L'uomo di 104 anni», farsa epitome dello studio meticoloso dei nuovi personaggi.

I nuovi attori incarnano, a carriera inoltrata, senza dubbio i vertici dell'arte, ma trascinandosi sempre l'eco o il riflesso di un'altra natura non comparabile solo con l'eccellenza. La parola «primattore» comincia ad accreditarsi di un significato non coincidente solo con il diritto di scelta delle parti o la richiesta di compensi inusuali. Per

²² Stefano Geraci, *Comici Italiani: la generazione alfieriana*, «Teatro e Storia», n. 7, 1989.

²³ *Biografia degli Italiani Illustri nelle Scienze, Lettere ed Arti del Secolo XVIII, e De Contemporanei, compiuta da Letterati Italiani di ogni Provincia e Pubblicata per la cura del Professore Enrico De Tipaldo*, Venezia 1834-1845. La voce dedicata all'attore (curata da L. Cuccetti, vol. IX), un po' sbocconcellata da tutti i dizionari successivi, è una delle più interessanti per la coerenza interna al ritratto.

quanto visibile a tratti, in queste immagini c'è un mutamento profondo. Esibire una natura ulteriore, non riassumibile nei termini del successo, della celebrità e del teatro d'élite, non pertiene più all'originalità della persona dell'attore, ma all'origine del lavoro scenico. Questa quota di relativa estraneità, di ombroso esilio, non ricade in bizzarrie biografiche che, se avvengono, sono perlopiù taciute. Anche per questo gli atteggiamenti dissidenti in scena rifluirono accanto alla vita dei personaggi facendo tacere i sintomi di un lavoro svolto tra i momenti dell'offerta pubblica. Nel 1805 De Marini, che aveva recitato con la Pellandi, è un attore famoso, ma ancora fuggiasco per debiti e per intrichi amorosi²⁴. Simili notizie, dopo, non se ne troveranno quasi più. Ombrosi confinamenti questi sì, come i tentativi di Vestri di accreditare un amor di patria, la nativa Firenze, per evitare contatti costanti e ripetuti con la compagnia²⁵.

La Pellandi entra nella Vicereale insieme a Paolo Belli Blanes, in arte Pellegrino, trascinandosi dietro il marito. Sarà stato anche il concreto maneggiare di Fabbrichesi, il più esperto e abile dei capocomici dell'epoca, a vincere le sue ricorrenti riottosità, ma vediamo gli elementi in contrasto con questo rientro. Il rifiuto della maternità aveva chiarito al marito la provvisorietà del rifugio campestre in cui l'attrice aveva a lungo studiato il rientro, pretendendo le parti con molto anticipo rispetto alle consuetudini delle compagnie. Lo strappo più vistoso, qualche tempo dopo, lo aveva provocato assumendo la parte di Egisto nella *Merope* di Alfieri in sostituzione di un attore ammalato. L'attrice era stata costretta a giustificarsi pubblicamente e lo aveva fatto con una abilità che non vuole nascondere la rivendicazione della maestria artistica. La Pellandi dichiarava di aver appreso quel costume, scandaloso per i teatri italiani, dalle pedagogiche tournée napoleoniche, ma il cuore della questione era un altro: Egisto è «giovane di circa quattordici anni», ma per rappresentarlo ci vuole «maestria d'arte»²⁶. Ancora una volta Alfieri tornava a essere il testimone personale del divario tra risorse attoriche e identità teatrali che accomuna gli attori nuovi di questa generazione.

Qualche anno dopo, siamo nel 1811, pretenderà la parte di Romilda, riservata alle giovanissime attrici, nella *Rosmunda* alfieriana,

²⁴ Lettera di Anna Fiorilli Pellandi a Luigi Vestri del 28 luglio 1805, pubblicata da Alessandra Schiavo Lena, *Anna Fiorilli Pellandi*, cit.

²⁵ Lettera di Luigi Vestri del 22 marzo 1822 (senza destinatario, B.N.F., Carteggi, Raccolta G. Capponi, XXIV).

²⁶ Alessandra Schiavo Lena, *Anna Fiorilli Pellandi*, cit., pp. 95-96.

richiesta che avrà un'eco nel mondo delle compagnie²⁷. Dopo i sospetti politici provocati dall'*Ajace* di Foscolo, canto del cigno del teatro napoleonico, i primattori della Vicereale sembrano meno incentivati e indotti ad accontentarsi della navigazione a vista del capocomicato di Fabbrichesi. Nel 1813 vanno a vuoto i tentativi del Foscolo di affidare l'esordio teatrale di Pellico a Blanes che mancherà, insieme alla Pellandi, anche l'appuntamento con la *Ricciarda*, ultima prova teatrale del poeta prossimo all'esilio.

Nel 1816 avviene il definitivo ritiro ad Avesa. Le voci tralignano dai fatti: si sussurra di una grave malattia dell'attrice o di un voto stretto per la ritrovata salute. Nello stesso anno anche Paolo Belli Blanes si ritira per un lungo periodo grazie a un matrimonio aristocratico, ragione ulteriore, e un po' fantasiosa, addotta per giustificare la convinzione della Pellandi a uscire dall'arte.

Sono gli ultimi anni quelli che rivelano lo spettro della fragilità accanto a cui il coraggio inusuale dell'attrice aveva tracciato la carriera. Rimasta vedova, la Pellandi subì le abituali ritorzioni di una posizione debole cui tentò di opporsi con il consueto matrimonio con l'amico del marito, causa inevitabile di ulteriori raggiri e deprezzamenti. Amare vicende, non troppo diverse da quelle vissute da alcune «divine» ben più protette, come Costanza Perticari, la figlia di Vincenzo Monti, scrittrice a attrice dilettante. Anche lei dovette difendersi, attraverso un matrimonio di necessità contratto dopo la morte del celebre marito, da accuse di uxoricidio e beghe patrimoniali²⁸. Benché ci fossero improvvisi rientri per combattere la povertà, e nonostante fosse sollecitata da Leopoldo Vestri²⁹ a riprendere la via della scena, la Pellandi, alla metà degli anni Venti, gli anni del successo della Marchionni, sembra un'attrice scomparsa.

La Marchionni ha tracciato la propria carriera costruendo intorno a sé un piccolo mondo di donne. Fu un resistente fortino capeggiato dall'attrice con inesauribile fermezza. Passò in leggenda, ma annebbiato dalla retriva agiografia sabauda.

Il sodalizio tra Carlotta Marchionni e la madre, tra le protagoni-

²⁷ Antonio Colomberti, *Notizie Storiche dei più distinti comici e comiche (...)*, Biblioteca del Burcardo, Ms., p. 38.

²⁸ Maria Borgese, *Costanza Perticari nei tempi di Vincenzo Monti*, Firenze, Sansoni, 1941.

²⁹ Alessandra Schiavo Lena, *Anna Fiorilli Pellandi*, cit.

ste delle prime recite alfierriane insieme ad Antonio Morrocchesi, fu uno dei primi a entrare confusamente nelle notizie.

Antonio Colomberti fornisce un minuto resoconto della tragedia della famiglia Marchionni e la conseguente dispersione dei suoi membri. Giuseppina Marchionni, sorella minore di Carlotta, era morta a causa della sventatezza del fratello maggiore che per gioco le aveva aizzato contro un cane. Luigi Marchionni, attore e scrittore di drammi, da quel momento viene allontanato dalla madre e costretto a lavorare in altre compagnie³⁰.

La notizia, come vedremo, è del tutto inesatta. Colomberti insegua probabilmente l'eco dei ricordi dei genitori attori e dei più anziani compagni di vita artistica, intrecciando piccole notizie disparate, ma strette intorno al nodo del sodalizio femminile. Sempre Colomberti attribuisce erroneamente al 1803 la data della morte del padre della Marchionni, l'anno in cui probabilmente Carlotta è stata già avviata al convento delle Orsoline.

Ora quel che conta è appurare il peso dei fatti, seppure irrisori e confusi, senza distogliere l'attenzione dalla costruzione delle immagini che prendono a dipanarsi. Anche qui, infatti, siamo di fronte a un'altra notizia di per sé non inconsueta. Non era infrequente che le figlie femmine, in occasione di una improvvisa lacerazione dei rapporti familiari, fossero ricoverate presso gli istituti religiosi riservati ai poveri e alle «periclitanti».

I motivi adombrati da Colomberti, e che devono essergli apparsi persuasivi, erano stati appunto la dissoluzione del gruppo parentale, aggravata dalla morte della giovane sorella. È certo comunque che il padre aveva avuto un ruolo secondario per caratteristiche recitative e mentalità comica.

Vediamo le date a nostra disposizione³¹. Nel 1801 Angelo Marchionni è in compagnia Del Buono, ma senza la moglie Elisabetta che agiva in un'altra compagnia. Ancora nel 1807 troviamo il padre da solo, in qualità di Arlecchino e caratterista. Degli anni che inter-

³⁰ La notizia di Colomberti riportata nelle sue memorie verrà ripresa da Luigi Rasi (*I comici Italiani, biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze 1897).

³¹ Maria Ines Aliverti (*Comiche compagnie in Toscana*, «Teatro Archivio», n. 8, 1984) aveva già notato la data inesatta della morte del padre della Marchionni. Oltre gli elenchi di compagnia riportati dalla Aliverti ho riordinato le date consultando i seguenti documenti: G. Pinelli, *I 57 anni della Vita Drammatica di Luigi Domenico*, Narni 1864; M.G. Cambiaghi, *La scena drammatica del teatro alla Canobbiana di Milano*, Appendice I, Tesi di Dottorato, Università Cattolica, VII Ciclo, 1991-1994; Archivio di Stato di Firenze; Presidenza del Buon Governo, 1801, Filza 16.

corrono tra queste due date non abbiamo notizie, ma è probabile che ancora per qualche anno il padre non si riunisca alla famiglia se non, forse, saltuariamente. Infatti nel 1809 e nell'anno successivo Carlotta, seconda amorosa, è insieme alla madre, ma non compare negli elenchi della compagnia il nome del padre, mentre invece il fratello Luigi vi ricompare nel 1807. Ancora nel 1808-1809 in compagnia Venier è presente la madre con i figli. Solo nel 1814, in compagnia Pani, vediamo riuniti tutti i membri della famiglia, compresa la più giovane sorella Giuseppina nelle parti di ragazza. Luigi Marchionni, renitente alla leva nel 1812³², deve aver procurato quelle pause e quei silenzi che vediamo nello scorrere gli elenchi delle compagnie.

Minuscoli terremoti, irrequietezze che la futura fama della Marchionni apre alla vista del mondo famigliare: la precarietà dei rapporti famigliari, i dislivelli interni vengono contrastati dalla volontà della madre, e poi da quella della figlia, di proteggere un nucleo femminile.

Forse per l'eco di questo atteggiamento Colomberti è indotto ad anticipare di una decina d'anni la morte di Giuseppina Marchionni e l'allontanamento del fratello Luigi, dovuto, probabilmente, a tutt'altre cause. È infatti nel 1816, quando la Marchionni è già celebre, che la giovane e promettente Giuseppina viene uccisa dal morso di un cane, ma è quello di Luigi Domeniconi, uno degli artefici del successo della *Francesca da Rimini*. Di questa morte, all'apparenza così trascurabile, abbiamo due notizie. La prima è quella relativa all'epitaffio commissionato dalla sorella maggiore a Pietro Giordani con cui la giovane attrice era entrata in contatto durante i soggiorni milanesi della compagnia³³. La seconda è raccontata dal biografo di Domeniconi³⁴, secondo il quale le convulsioni e le irrequietezze della ragazza ferita erano state attribuite inizialmente dalla madre e dalla figlia a un eccesso di gioco teatrale anziché ai sintomi del virus che l'avrebbe uccisa di lì a poco: sintomatica patologia della crescita di una figlia d'arte che adombra le vicende della sorella maggiore.

Anche il presunto allontanamento del fratello ha un risvolto ben

³² Ricavo la data da Francesco Regli (*Dizionario Biografico dei più Celebri Pittori Poeti e Artisti melodrammatici Tragici e Comici che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Torino 1860). Ne parla anche Claudio Meldolesi in *Storia d'Attori, 1806-1830: un teatro psicolabile*, cit.

³³ Luciano Galleani, *Lettere inedite dirette a Carlotta Marchionni*, Torino 1871.

³⁴ G. Pinelli, *I 57 anni della Vita Drammatica di Luigi Domeniconi*, cit.

diverso. Probabilmente il dissidio era maturato di fronte al rifiuto opposto dalla Marchionni alla sostituzione del Domeniconi con il fratello nella parte di Paolo nel dramma di Pellico³⁵. È un fatto, comunque, che Luigi Marchionni svolse la sua carriera di attore lontano dalle donne della famiglia, mentre ne sosterrà abilmente la fortuna come drammaturgo. Dunque Colomberti, mischiando lontane notizie, aveva riportato a una infanzia lacerata quelli che erano stati i drammi e i dissidi avvenuti nel momento della eclatante rivelazione della sorella, già in contatto con la cerchia del «Conciliatore». Per quanto inesatta, la sua ricostruzione aveva il pregio di racchiudere in pochi anni la vicenda famigliare in cui spiccava l'immagine-emblema dell'inizio della vita della Marchionni, il ricovero presso le Orsoline, che da questo momento comincia a diventare una prefigurazione e insieme un nodo oscuro.

Luigi Rasi riassume così infatti l'incipit della biografia dell'attrice:

Messa nel collegio delle Orsoline di Verona, si vuole che fosse trovata in estasi dinnanzi una statua di sant'Orsola, alla quale recitava certe sue filastrocche. Recitazione che ripeteva poi per invito della stessa direttrice e delle compagne nelle ore di ricreazione. Balzò di punto in bianco dai silenzi del chiostro alle lusinghe della scena [...] ³⁶.

Il «balzo» segnalato da Rasi accredita ormai una storia in parte nota a cui sembra dover dare ascolto per la persistenza eccezionale della notizia. Ora sono le piccole cesure, i tagli, le sintesi che amano esaltare i contrasti ciò su cui dobbiamo soffermarci.

Regli nel suo dizionario³⁷ aveva articolato diversamente la storia: «Era appena sui due anni quando i genitori, commedianti di professione, la condussero per la prima volta al teatro: e tale fu l'impressione che n'ebbe, che tornata a casa, si fece a contraffare davanti uno specchio le cose vedute». Da fanciulla, continua Regli, fu poi condotta nell'istituto delle Orsoline. Ora è questa prima impressione prodotta nella bambina il filo conduttore. Delle estasi non vi è traccia, appariranno, come vedremo, in altri resoconti:

il mutato albergo e i cangiati esercizi punto non mutarono quella naturale propensione; anzi fu colta un dì dalla Direttrice e dalle compagne a recitare

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Luigi Rasi, *I Comici Italiani*, cit.

³⁷ Francesco Regli, *Dizionario Biografico*, cit.

dinanzi una statua di sant'Orsola alcune filastrocche sue; elleno, ben lunge dal rimprocciarla o da pigliarne scandalo, le furono attorno, ché nelle ore di ricreazione volesse per amor loro ripetere quella scena. Talmenché, veduto come dal silenzio del chiostro balzasse fuori quel suo genio drammatico, l'accorta madre non istimò d'avversarla.

Quel «balzo» indicato dal Rasi, secondo Regli, fu incoraggiato dalla madre stessa, che aveva scoperto grazie alla statua di Orsola come fosse maturato inaspettatamente il genio drammatico della figlia. Il quadro più teatrale impostato da Regli, incluse le repliche della giovanissima Marchionni di fronte alle compagne e alla direttrice, fa scomparire il presago silenzio e naturalmente le estasi che per Rasi spiegano la precoce e fervidissima immaginazione della futura attrice. Regli forse aveva tenuto presente il ritratto di Jacopo Crescini compilato³⁸ nel pieno della prima fama dell'attrice: «Può dirsi che Carlotta succhiasse questo latte [«l'Arte della teatrale declamazione»] sin dalle fasce, giacché potevano le sue labbra balbettare un accento, che già con gesti e fanciullesche attitudini s'ingegnava di ricopiare i materni esempi». Del ricovero presso le Orsoline e degli esercizi di fronte alla statua di Orsola vi è solo una traccia, ma resistente abbastanza da confermare come alla «Chiarissima», come definiva l'attrice, «non valsero a spegnere la fiamma della dominante passione».

Viceversa Crescini accenna, come farà Colomberti, alla tragedia di famiglia, anticipando anch'egli, pur senza l'indicazione sbagliata delle date, l'episodio cruciale:

la morte di un'amabile sorella, minore di età, ma non di speranze, e sua delizia e amor suo, fu la prima sciagura, che le mostrò quanto importi l'amore de suoi: ne' di lei meno la madre afflittissima: se non che le rimaneva Carlotta, prezioso conforto a quella perdita. E largo frutto ne colse, quando nella compagnia da lei diretta vide salire in breve la figlia a tal fama...

L'emergere improvviso della brutale selezione della specie «figlia d'arte», pur rivestita di affetti familiari, la vedremo tra poco anche nella descrizione degli amori dell'attrice, altra occasione di allarme per lo spreco delle risorse femminili. Nelle notizie che abbiamo citato la verginità dell'attrice, pur non nominata esplicitamente, faceva naturalmente da sfondo alla sua biografia. Gli amori celebri a cui si racconta resistette, compresi quelli di Piero Maroncelli e Ludovico Di Breme, quest'ultimo il più decisivo e occultato dagli stessi prota-

³⁸ Jacopo Crescini, *Galleria de' più rinomati Artisti Drammatici*, Venezia 1825.

gonisti, erano parte della stessa leggenda, ma, per la notorietà dei personaggi e per il risaputo riserbo dell'attrice, non entrarono direttamente a far parte degli aneddoti prevalenti, come documenterà Rovani nei suoi *Cent'anni*. Solo Curti s'incarica di raccontare il nesso tra le passioni amorose e la ritrosia della Marchionni, soffermandosi sulla sua prima scrittura importante avvenuta con la compagnia Pani nel 1811³⁹. Alcuni di questi attori resteranno con lei e la madre nella compagnia che la renderà celebre tra pochi anni. Tra costoro, Curti cita l'attore Ferdinando Meraviglia:

Fosse l'opportunità delle parti ch'essi avevano da sostenere insieme e sempre d'amore, o fosse altra cagione, Carlotta e Maraviglia s'amarono. Quell'amore nondimeno sfumò, come la più parte de' primi amori, e se fu un bene per lei che imparasse il linguaggio di questa passione, indispensabile a conoscersi da chi più è chiamato a rappresentarla sulla scena, fu anche un bene maggiore che altre conseguenza quella passione non portasse, che forse le sarebbe tornata pregiudizievole alla sua carriera.

E conclude: «Altre fiamme più nobili ella provò per avventura in avanti; ma ella le venne alimentando come animatrici di quel sentimento che portar doveva nell'arte».

Se Curti è l'unico a dare ragguagli così precoci del noviziato amoroso dell'attrice, c'erano delle buone ragioni: aveva sotto gli occhi la storia di Adelaide Ristori di cui stava pubblicando, nel 1855, la prima biografia⁴⁰. Dello stesso anno è il racconto più costruito e poco o affatto utilizzato di Paul Collet. Sembra che le notizie provenissero direttamente dal materiale e da alcune lettere che l'autore aveva chiesto e ottenuto da Teresa Bartolozzi⁴¹. La Marchionni se ne risentì, ed è probabile che il racconto pubblicato abbia tenuto conto delle rimostranze dell'attrice, a cominciare dall'incipit:

On raconte que frappée par la beauté d'un tableau, représentant Sainte Ursule environnée de ses disciples, la jeune pensionnaire, qui n'avait alors que quatre ans, tomba à ses pieds, et dans un moment d'exaltation presque fébrile, elle se prit à invoquer la sainte avec un si touchant candeur, que ses

³⁹ Pier Ambrogio Curti, «Fuggilozio», anno I, n. 43, ottobre 1855, cit. in Lamberto Sanguinetti, *La compagnia reale sarda (1820-1855)*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1963, pp. 56-57.

⁴⁰ Pier Ambrogio Curti, *Adelaide Ristori*, Milano 1855.

⁴¹ Paul Collet, *Charlotte Marchionni*, Torino 1855. A. Manzi (*La «prima» della «Francesca da Rimini» e Carlotta Marchionni*, «Rassegna Italiana», marzo 1936) fa riferimento alla provenienza delle notizie di Collet.

compagnes, entraînés par l'éloquence de ses prières, e par la grâce et la véhémence de ses gestes, firent cercle autour d'elle et admirèrent en silence la naïve extase de la belle suppliante.

Collet imposta l'avvenimento con cura iconografica. È la bellezza drammatica del quadro di Orsola a provocare l'esplosione di potente candore e insieme di nascosta grazia intorno a cui si raccolgono le compagne. Da quel momento, prosegue Collet, la giovane diventa l'oracolo del convento, una mistica fanciulla a cui la comunità si rivolge per invocare protezione nei momenti difficili. Collet è l'unico a considerare il convento come un luogo sottoposto a minacce che si affida misteriosamente all'improvvisa carica drammatica della giovane Marchionni. Da quel momento l'immagine si sdoppia. Quella santità e quelle estasi incarnate dalla figlia di attori sono osservate nel segreto della vita della bambina oracolo. Aggirando le regole severe del convento, la Marchionni riduce le ore del sonno per esercitarsi nell'oscurità a studiare pose e gesti che poi sperimenta al ritorno del giorno. Trasformato il chiostro in una palestra di esercizi teatrali, Collet concludeva che la corrente sotterranea di «*cette éducation mystique*» l'aveva accompagnata e salvata per tutta la vita. Possedeva infatti la Marchionni «*cette étincelle électrique qui entraîne et domine*».

Agli esercizi attorici hanno dedicato attenzione altri ritratti successivi. Luciano Galleani opta per la versione segnata inizialmente dallo scandalo e dalla irrequietezza: «La Carlotta sentì rinascersi i primi germi della drammatica e quantunque ripresa e castigata parecchie volte, continuò a recitare alcuni suoi fanciulleschi componimenti dinnanzi alla statua dei santi e ai quadri delle martiri di ornamento al monastero»⁴²; mentre Luigi Viganò racconta che «scoperta un dì dalla direttrice in atto di narrare tragicamente, e simile alla Fidanziata di Castel Doloroso, le sue ambascie a una statua consacrata, verrà poi benignamente incoraggiata a ripetere tali esercizi»⁴³.

Infine è quella di Costetti l'edizione della leggenda più estesa e che ricompona una buona parte delle notizie che finora abbiamo raccolto⁴⁴. Costetti, autore drammatico e di libri aneddotici, è un fecondo narratore dell'ambiente degli attori italiani. Si sofferma con disinvolture sulla linea di confine che lo separa dal mondo degli atto-

⁴² Luciano Galleani, *Lettere inedite*, cit.

⁴³ Luigi Viganò, *Il Teatro Italiano, schizzo storico aggiuntovi un saggio critico biografico su Alamanno, Morelli e alcune Vite di Comici Illustri*, Milano 1857.

⁴⁴ Giuseppe Costetti, *Il Teatro Italiano nel 1800*, Rocca San Casciano 1901.

ri e per questo la sua coerenza narrativa finisce per essere talvolta più stringente, anche se non più precisa, di quella espressa nei dizionari ottocenteschi. A lui dobbiamo, in definitiva, la coesione della leggenda della Marchionni.

«Si narra» scrive Costetti «di estasi nelle quali fu colta in adorazione innanzi all'immagine della santa, e delle grazie che piovero sul convento per intercessione della devotina». Pur sbagliando la data di nascita dell'attrice, posticipandola di quattro anni, sa per certo che «tre anni dopo uscirà dal chiostro, portandone seco un ardore mistico e una obbedienza scrupolosa alle prescrizioni del culto, che i trionfi della scena e la indispensabile mondanità del teatro non intiepidiranno né rallenteranno giammai». Curti, spettatore fin da giovane della Ristori, aveva posto una questione teatrale rispetto alla leggenda della Marchionni. La conoscenza del linguaggio amoroso non poteva essere ignoto a una attrice che non solo recitava spesso scene amoroze da adolescente, ma che avrebbe imposto la sua singolarità per l'originale relazione tra innocenza e passioni esasperate, ingenuità e seduzione. Per Curti gli amori celebri, quelli almeno divulgati, avrebbero fomentato la singolare capacità di amare senza concessioni, tramutando in alimento dell'arte ciò che l'attrice rifiutava alla vita. Costetti segue invece un'altra strada:

Carlotta Marchionni si votò al celibato. Fu suggestione di quel misticismo onde la vedemmo circondata fra le Orsoline di Verona, o, come vorrebbero le teorie del determinismo, algidezza di temperamento? Non sapremmo rispondere alla prima, risponderemo alla seconda. Chi rese potentemente l'amore incestuoso di Mirra, l'adulterio di Francesca, il casto della Vestale Giunia, non poteva avere gelidi né il cuore, né i sensi. Dunque la verginità della Marchionni non fu maschera artistica ma invece castità immacolata e tersa.

La conclusione sembra quasi identica a quella di Curti: «È da pensare piuttosto che quell'anima forte e quella vigorosa fantasia si piacesse del contrasto del costume che s'era imposta, e le sfrenate amoroze passioni che doveva rappresentare». Per Curti le fiamme animatrici ardevano sotterraneamente anche di fronte alle avventure che le capitò di affrontare, mentre per Costetti quel voto al celibato, un po' misterioso, faceva da tramite e da moltiplicatore tra la severità del comportamento personale e la fantasia dell'attrice. A darne ulteriore riprova, in un campo lungo che comprende il primo soggiorno nella Reale Sarda, Costetti ci offre quest'ulteriore immagine di Carlotta Marchionni: «La estatica di Verona, la immancabile alle Messe

meridiane della Consolata o di S. Filippo, che prima di uscire sulla scena ogni sera si faceva senza ostentazione né sotterfugio il suo bravo segno della croce, rappresentò alla perfezione Donna Giulia e le sue spinte civetterie, come già aveva reso le fiamme incestuose di Mirra».

Il riferimento a Donna Giulia, uno dei capolavori che la Marchionni aveva creato dalla *Lusinghiera* di Alberto Nota, una specie di *Locandiera* al rovescio, riassorbiva, infine, i molteplici aspetti dell'arte dell'attrice in quella fonte originaria.

Osserviamo il primo nodo entro cui si aggroviglia e insieme prende forma la leggenda della Marchionni. Esso agisce nel connettere due immagini, la «maschera artistica» e l'impulso di una «giovanne divorata da passioni», come l'aveva definita Stendhal⁴⁵. L'impulso è determinato da un talento precoce che si riveste di un ulteriore significato oltre a quello corrente nel mondo delle figlie d'arte, tanto che il chiostro delle Orsoline offre la rivelatrice occasione al suo dispiegamento. Le estasi, prodotte da quel misticismo su cui Costetti non si pronuncia, sono un'ulteriore versione estremizzata di quel contrasto. Infatti, la presenza di queste ultime deve necessariamente sfumare di fronte alla sottolineatura dell'influsso del latte materno. Ma c'è da chiedersi perché l'immagine della bambina di fronte a quella di Orsola, in un caso come nell'altro, venga accettata come possibile ed efficace intermediario delle due immagini. Alle nostre fonti è illecito naturalmente chiedere la provenienza degli episodi. Questi si formano sulla forza dei fatti tramandati o ascoltati: il termine di confronto non è la biografia di Carlotta Marchionni, ma la biografia dell'attrice Carlotta Marchionni. Che siano emerse quelle notizie, a lungo illustrate e montate secondo diversi criteri di credibilità, costituisce il fatto nuovo e difforme di questa storia artistica e, come in tutte le leggende, gli scarti e gli equivoci anziché elidere le contraddizioni moltiplicano la loro forza, anzi ne sono la sostanza. Così le estasi, le filastrocche recitate di fronte alla statua, fino ai miracoli della devotina, intervengono a distaccare il consueto cammino di una figlia d'arte dal percorso di una carriera verso una vocazione o meglio una consacrazione. Ma senza la storia di Orsola quella precocità non avrebbe avuto il segno di un'eccezionalità. C'è un elemento ulteriore da considerare. Gli esercizi compiuti nel chiostro, con segreta e cosciente continuità, secondo l'edizione di Collet, o in aperto

⁴⁵ Stendhal, *Roma Napoli e Firenze*, Bari, Laterza, 1990, p. 224.

e ripetuto gioco fanciullesco, secondo altre versioni, alludono a un aspetto del consueto apprendimento di una figlia d'arte. Prima ancora di imitare le più esperte compagne, è di fronte all'immagine di Orsola che la Marchionni scopre «quei colpi di mestiere che tanto più fanno l'impressione sul di lei cuore», come racconta Righetti. Il continuato esercizio nel buio delle ore notturne, verificato poi alla luce del mattino di fronte alle compagne e alle suore conquistate con prodigiosa rapidità, trasferisce al monastero le tracce di un impegno altrimenti poco documentabile. Anche le ambascie della bambina, lembi di una crisi di follia annunciata, vengono contenute dal cerchio delle compagne e delle suore, così come l'arte dell'attrice saprà poi con maestria trasformare, di fronte agli spettatori, gli impulsi nascosti della sua vita.

L'insistenza sulle estasi appare tardi nelle leggende dell'attrice, precedute dal prevalere del ritratto della bambina, figlia d'attori, che inscena di fronte al quadro o alla statua di Orsola quei giochi che prima rifaceva di fronte alla madre. Costante è invece il ruolo assunto dalle suore e dalle compagne, sia pure nella discordanza delle reazioni e, frequente, l'improvvisa centralità assunta dalla bambina nel monastero. La vaga aurea di misticismo accredita invece la versione claustrale che più si accorda con chi teneva presente la vita vissuta dopo il ritiro delle scene, ma non c'è dubbio che anche nelle versioni precedenti quella notizia produce un'eco persistente. Ci troviamo di fronte, dunque, non a una generica e inerte immagine di santità infantile, ma a un'immagine talmente radicata nell'arte della Marchionni da essere più forte dei contesti e dei toni descrittivi usati dai commentatori.

Com'è noto le ellissi nelle narrazioni leggendarie sono il fattore principale della potenza e della persistenza. L'Enciclopedia dello Spettacolo: «Rivelò bambina la sua vocazione teatrale in un collegio di Verona, dove improvvisava, dinnanzi alle statue sacre, preghiere e poesie che poi ripeteva alle compagne». Tutto qui.

Dovremo riprendere in mano le date citate in precedenza per avvicinarci a ipotesi possibili sul potere di questa leggenda.

La Marchionni è nata nel 1796 e, secondo gli elenchi di compagnia, i prevedibili allontanamenti dell'uno o dell'altro dei membri della famiglia e le edizioni della leggenda, è ragionevole pensare che sia stata ospitata nel convento delle Orsoline di Verona negli anni compresi tra il 1800 e il 1806, anno di nascita della sorella Giuseppina. È questo il periodo cruciale e più drammatico della definitiva ca-

nonizzazione di Angela Merici, la fondatrice delle Orsoline⁴⁶. La fase processuale si era aperta nel 1757. Le Orsoline, dopo i secolari processi di riforma dell'ordine, conoscono la fondatrice prevalentemente attraverso le fonti letterarie, ma gli interrogatori predisposti per beatificazione le obbligano a un lungo processo di scavo nel passato che coinvolge anche le altrimenti invisibili radici biografiche. Quasi tutte, nonostante i secolari interventi di normalizzazione, a cominciare da quello del Borromeo, si sentivano eredi dirette di Angela Merici. Tornava alla luce, attraverso il corpo vivente delle lontane consorelle, il grande capolavoro della Merici: i frammenti della straordinaria strategia di fondazione erano stati in grado lasciare semi nelle fessure delle ripetute riforme dell'ordine. Dopo il 1777, con la traslazione delle spoglie, si osservano una serie di miracoli di guarigione fino ai primi anni Ottanta. Anch'essi sono inseriti tra gli atti della beatificazione. La tensione raggiunge l'apice nel successivo decennio, quando l'attesa della definitiva beatificazione coinvolge, oltre le sorelle, i luoghi di culto tradizionalmente legati a santa Orsola. Nel 1790, quando il processo sta infine per terminare, in seguito agli sconvolgimenti rivoluzionari tutto si blocca. «I quadri, e disegni, e rami, e stendardi, e la maggior parte degli oggetti di decoroso culto che suole adoperarsi in tale augusta funzione»⁴⁷ sono conservati e accuditi nell'attesa. Il triennio repubblicano e poi il successivo dominio napoleonico protraggono il rinvio. L'abolizione degli ordini religiosi sta per frantumare le aspettative, quando le Orsoline, tradizionalmente legate all'assistenza dei poveri e delle donne in difficoltà, riescono con un'accorta strategia a procrastinare la dispersione. Scambiando il loro servizio con l'opportunità del governo napoleonico di continuare ad assicurare il controllo sociale, riescono a evitare la fine dell'ordine. Nel 1807, nel quadro delle tensioni che oppongono Pio VII a Napoleone, Angela Merici è proclamata santa, con un fasto limitato, considerato il momento. Tre anni dopo l'ordine viene abolito, chiuse le case delle sorelle, compresa quella di Verona dove era stata ospitata da poco la figlia d'arte Carlotta Marchionni⁴⁸. Ad Angela Merici si deve l'invenzione in epoca moderna della condi-

⁴⁶ Luciana Mariani, Elisa Tarolli, Marie Seyneuve, *Angela Merici. Contributo per una biografia*, Milano, Ancora, 1986. Le autrici, oltre un imponente lavoro di scavo negli archivi, ricostruiscono anche la tradizione agiografica e degli studi.

⁴⁷ *Ivi*, p. 362.

⁴⁸ Teresa Ledochowska, *Il ceppo dai molti virgulti: Angela Merici*, Milano, Ancora, 1972.

zione della nubile volontaria vissuta senza clausura e segni esteriori. Le «regine del cielo», libere dalla soggezione parentale, potevano evitare le promesse o i ricoveri coatti nei monasteri. La rivoluzionaria invenzione della Merici si era avvalsa di una efficace relazione con la leggenda di Orsola, la vergine martire che aveva guidato un esercito di fanciulle alla conversione. Ampiamente diffuso nell'Italia settentrionale, Angela Merici era riuscita a collegare il culto di Orsola alla nuova iconografia rinascimentale. Si deve infatti quasi sicuramente alla visione dei teleri del Carpaccio la definitiva elezione di Orsola a immagine guida⁴⁹. Della iconografia mericiana fa parte anche la tipica visione della scala, la processione degli angeli in canto e le vergini danzanti che precedono l'annuncio del compito. Nel caso della Merici questo annuncio è emesso dalla sorella morta. L'episodio rielabora un sogno ricorrente nella giovinezza della Merici, angosciata per il destino *post mortem* della sorella.

Negli anni della riattivazione delle storie e delle immagini legate alla Merici, si era conseguentemente affermato l'uso del nome di Orsola che, con traslato tipico nelle storie di santità, designava la protezione offerta alle giovani donne. Il nome deve essere stato caro alla famiglia o perlomeno alla madre della Marchionni, se il primo nome imposto alla figlia fu appunto quello di Orsola⁵⁰.

È dunque probabile che l'aneddoto che dà l'avvio alla leggenda della Marchionni sia stato amplificato e rafforzato dalla pressione emotiva provocata dalle vicende della canonizzazione e dall'emersione drammatica degli episodi della vita della Merici. Il ricorrente legame emotivo tra la bambina e le immagini di Orsola sembrano accreditarlo, mentre le filastrocche, le poesie, i componimenti scaturiti da quel legame, sembrano alludere ai sermoni dottissimi che sgorgavano dalla bocca della contadina Merici. Un aneddoto variato negli anni successivi, quando la carriera dell'attrice sembrava poter inglobare persuasivamente l'episodio dell'infanzia consacrata. Interessanti in questo senso sono anche gli errori macroscopici, come quelli tramandati da Colomberti. La versione della sorella morta che insegnerà alla giovane attrice il valore dei legami familiari sembra rielaborare il legame «mercantile» tra madre e figlia non solo in senso affettivo e familiare, ma anche artisti-

⁴⁹ La tradizione iconografica è illustrata anche da Philip Caraman, *S. Angela Merici*, Brescia, Morcelliana, 1965.

⁵⁰ «Orsola, Agata, Carlotta, Caterina del signor Angelo Marchionni e della signora Elisabetta di Pompeo Baldesi, nacque a Pescia il 15 giugno 1796». L'atto di nascita è riportato da Jarro, in *Vittorio Alfieri a Firenze*, Firenze, Bemporad, 1896.

co⁵¹. Elisabetta Marchionni dirigerà con Antonio Belloni la compagnia che vedrà emergere definitivamente il carisma della figlia e attorno a cui si creerà una devozione che spingerà la cugina di Carlotta, Teresa Bartolozzi, ad assumere il nome Marchionni. Sembra anzi che la morte della giovane sorella abbia spinto la madre e la figlia all'adozione della cugina⁵². Sullo sfondo, e quasi inesistente, è il ruolo del padre, un attore, come abbiamo accennato, distante dalla madre per caratteristiche recitative e prestigio.

La consacrazione di fronte alla statua di Orsola, in contiguità e trasposizione talvolta con quella della madre, allude a una ferita biografica, cioè, alla lettera, ai lembi di una storia che agisce perché, pur mutando i contesti, continua a non ricomporsi. In termini di storia degli attori queste ferite, gli aneddoti, sono ciò che aprono alla visione il tracciato nascosto della carriera professionale. Le poche notizie che possediamo circa gli esordi e i primi anni della carriera della Marchionni sono tali solo in apparenza. La leggenda di Orsola si incarica di assorbirli e stringerli in un nuovo nodo di immagini. I fatti poi, quelli vicini e circostanti l'attrice, invitano non solo a non trascurare questi indizi essenziali, ma a rafforzarli.

La madre supposta vedova, la morte della sorella e la precocità della bambina inaugurano quell'ulteriore legame tra donne costante nella biografia dell'attrice: il rapporto con la cugina, la devozione per la madre, fino alla «sorella in Cristo», epiteto con cui la chiamerà Pellico. Si può osservare una linea «matrilaterale» che incide e si sovrappone ai consueti legami e alle relazioni di compagnia. Anche qui è necessario avvertire che, trattandosi di figli d'arte, era normale che i rapporti di parentela si incrociassero a quelli stabiliti dalle gerarchie professionali, né era inusuale che le madri seguissero le figlie di talento impegnate in compagnie diverse dal gruppo parentale di origine.

Ma le vicende tra Orsola e Carlotta cominciano a raccontare un'altra storia.

Il valore mercantile della specie «figlia d'arte», di fronte alle incertezze provocate dalle nuove opportunità, sconvolge in diversa misura i membri familiari. Il padre dalla mentalità desueta e poi l'irregolare e irrequieto fratello sono allontanati dall'emergere di un mi-

⁵¹ Secondo l'autore della biografia di Domeniconi (cit.), la Marchionni, dopo la morte della sorella avvenuta a Livorno, avrebbe fatto il voto di non recitare più in quella città. L'eco di questa decisione deve essersi diffusa tra gli attori partecipando alla costruzione della leggenda.

⁵² Paul Collet, *Charlotte Marchionni*, cit.

nuscolo, ma combattivo, clan femminile. Elisabetta Marchionni, nonostante sia scomparsa anche dai dizionari, non era un'attrice qualsiasi. A lei è collegato l'episodio più oscuro ed eccezionale della prima vita artistica della Marchionni, non casualmente assente dalla sua leggenda.

È sempre Paul Collet a raccontare come la Marchionni abbia soggiornato tra le allieve dilettanti di Antonio Morrocchesi per approntare la parte di Mirra. Il prestigioso maestro «fit tant ses prières et par son éloquence qu'il parvint surmonter ses craintes et a vaincre sa timidité». Fatta pure la tara alle parole immaginose di Collet, sappiamo dall'ultima parte delle sue memorie come l'attore usasse il dramma di *Carlotta e Werther* del Sografi per far sperimentare l'analisi dei flussi emotivi entro il disegno della parte⁵³. Era una di quelle lezioni sull'«audacia», termine caro all'attore, che non potevano entrare a far parte di nessun trattato di declamazione, ma che riteneva essenziale per l'arte degli attori. La veridicità della notizia è confermata dalle lettere del Pellico che dà per scontata la consuetudine di rapporti, iniziati tramite la madre, della Marchionni con Morrocchesi. La madre, lungi dal limitarsi a proteggere la «dote» di compagnia, aveva accompagnato la figlia ad acquisire risorse lontane dalle compagnie in cui lavorava, ma vicine alla sua esperienza di attrice. Sarà questo clan poi a entrare in contatto con il gruppo del «Conciliatore» e a emergere attraversando la sua dissoluzione. La carriera della Marchionni, fino all'ingresso nella Reale Sarda, si svolge entro argini diversi da quelli delle attrici precedenti, costrette ad agire tra la logica provvisoria del teatro d'élite e lo spettro del ritiro.

Ora si possono guardare queste vicende anche da un altro punto di vista. Nella storia della Marchionni l'intreccio delle relazioni familiari e di compagnia si erano distaccate dalla riproduzione del mestiere, uno spazio dove Collet aveva collocato la separazione degli esercizi notturni dalle prove del mattino di fronte alle compagne. Crisi efficace che collega la storia di Carlotta e Orsola anche all'episodio dello studio con Morrocchesi. Sullo scambio e la permutabilità delle immagini tra il latte materno e la bellezza dell'immagine di Orsola, tra le compagne del convento e l'apprendistato accanto alle attrici più esperte, s'inseriscono i tratti che rendevano affascinante la giovane attrice: l'innocenza senza candore, le lacrime di speranza, le lusinghe senza malizia, la passione d'amore che esplose ignara delle

⁵³ Stefano Geraci, *Alfieri in sala prove*, in *La passione teatrale. Tradizioni, prospettive e spreco nel teatro italiano: Otto e Novecento*, Roma, Bulzoni, 1997.

sue cause, fino agli equivoci di Stendhal causati dalla dissociazione dei sintomi espressivi nel corpo dell'attrice. Tratti che apparivano affascinanti non perché naïf, ma, al contrario, perché sembravano guidati e modellati da risorse non coincidenti con il continuato esercizio di figlia d'arte.

Insomma, la Marchionni appariva una attrice toccata da una precocità sapiente piuttosto che da un sapere precocemente dissimulato. Anche per questo la leggenda di Orsola finì per radicarsi così potentemente nella storia di Carlotta.

Se la minuscola vicenda di una figlia d'arte non avesse incrociato il percorso della secolare storia di Angela Merici, è possibile che il mito di fondazione della storia di Carlotta Marchionni non avrebbe avuto luogo. Il silenzio della Marchionni e la ritrosia di fronte alle memorie dimostrano come le mitologie degli attori non sono l'opposto della loro storie, come, a ben vedere, la storiografia degli attori non è un correttivo alla loro mitografia. Entrambe sono suscitate dallo stesso grado di precarietà e fragilità. «Lo storico e l'attore – ha osservato recentemente Raimondo Guarino – sono specialisti di tradizioni discontinue. La loro stessa professione è motivata dalla discontinuità che essi risarciscono e mostrano»⁵⁴. Dunque converrà guardare in prospettiva il clan costruito da Carlotta Marchionni.

I rapporti tra le figure femminili, fossero le attrici vicine o presso cui era iniziata la carriera, segneranno un carattere costante delle grandi attrici fino almeno alla Ristori. Anch'essa infatti eredita la leggenda dell'attrice che si smarrisce e si ritrova nella santità. Lo racconterà sempre Curti quando la Ristori, ventenne,

ravvolta nel bruno zendado, accompagnata da un'ancella, traeva modestamente a' piedi degli altari, a disfogarsi la piena delle sue fantasiose ambascie. E meravigliavano tutti di siffatto contegno, ch'essi reputavano nuovo in un'attrice, e attribuendolo a singolare tratto di religiosa vocazione, poco meno venivano a stimarla santa in erba⁵⁵.

L'impostazione teatrale del quadro, con tanto di ancelle che accompagnano la giovinetta all'altare, è reso verosimile dalla distanza dell'episodio sia dalla prima tormentata rappresentazione di *Mirra* del 1848 che dalla successiva, e più clamorosa, del 1852, in cui la Ri-

⁵⁴ Raimondo Guarino, *Nel tempo, fuori del tempo*, «Teatro e Storia», n. 22, 2000, p. 158.

⁵⁵ Pier Ambrogio Curti, *Adelaide Ristori*, cit. p. 14.

stori volle accanto sé una «maestra d'arte» come Carolina Internari. Curti, che l'aveva vista recitare *Mirra*, può tracciare un profilo già impostato sovrapponendo la potenza dell'attrice alle occultate radici emotive, elemento costitutivo del primo fascino della Ristori. Nel finale dell'episodio, infatti, entra in scena «quel buon popolo» che ancora non sapeva o non poteva distinguere tra una eclatante novità teatrale e un antico potere di soggezione:

Ed allorché la Ristori toglieva intorno a quei dì di commiato dal pubblico di Faenza che l'acclamava sulla scena, e volgeva le spalle a quelle mura, le veniva dato un addio piuttosto di venerazione che d'entusiasmo, piuttosto alla pia fanciulla, che all'attrice: e le si gettavano fiori sul cammino, e i brani di una sua vesticcioola, come si trattasse di santa reliquia, venivano divisi da quel buon popolo⁵⁶.

L'abolizione del margine tra spettatori entusiasti e fedeli della pia fanciulla, una suggestione pre-teatrale, ma imposta da una teatralità sovvertitrice, induce a trattare l'aneddoto dell'attrice santa con una attenzione diversa da una parafrasi agiografica di riporto e dagli usi corvivi cui è stato sottoposto.

L'aneddoto della santità, come del resto tutti gli aneddoti teatrali, non pertiene alla biografia dell'attore, ma alle emergenze di questa nella carriera, ovvero al complesso di immagini che vanno modulandosi in occorrenze significative. L'aneddoto, in simili casi, è quello che per gli altri grandi artisti è il paradosso dello stile: ricorrenza nel profondo del fare artistico che si occulta nel riconoscimento.

Conviene dunque chiedere alle nostre fonti un'ulteriore guida.

Quando Curti accenna all'amore dell'attrice per l'attore Ferdinando Meraviglia, primo amoroso della compagnia, dà l'impressione che quel gioco nato tra le scene e la vita di compagnia sia avvenuto poco prima degli amori più celebri dell'attrice. La Marchionni incontrò Meraviglia probabilmente nel 1811⁵⁷. Trascorrono quindi tre anni prima che il nome dell'attore abbia un ruolo significativo nella carriera dell'attrice, quando cioè appaiono le prime avvisaglie della *Francesca da Rimini* di cui Meraviglia fu infatti il primo interprete mancato di Paolo. Le vicende del dramma di Pellico, prima brevemente descritte, avevano provocato, o forse solo accentuato, uno squilibrio tra le parti maschili della compagnia. Luigi Domeniconi

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ I dizionari biografici, dal Rasi al Regli, concordano su questa data, anche se non ho trovato riscontri negli elenchi di compagnia.

non era figlio d'arte. Aveva combattuto nelle guerre napoleoniche e poi era stato aggregato alla guardia nazionale. Dopo i consueti soggiorni nelle formazioni dilettanti della città di nascita, Rimini, aveva attraversato inizialmente le zone basse della professione. Facendo di tutto, dal «mimo danzante» al «cantante di melodramma»⁵⁸, aveva raggiunto compagnie meno dannate dalla versatilità, fino all'aggregazione nella compagnia di Elisabetta Marchionni. Questa incorporata diversità rispetto al figlio d'arte Meraviglia aveva prevalso nelle relazioni decisive per il rifacimento del dramma. Gli squilibri, però, evidentemente non furono sanati. Come abbiamo visto, anche il fratello entrò in questa vicenda e la Marchionni finì per essere l'unica garante del dramma presso Pellico, acquisendo il definitivo carisma tra gli attori. Questa precisazione ci permette di osservare come tutti gli elementi convergano nello spostare all'infanzia, sia quella del chiostro che della vita di compagnia, episodi avvenuti subito prima o subito dopo il successo della *Francesca da Rimini*.

La biografia di un attore non sopporta fasi evolutive o di transizione, agendo piuttosto in stratificazioni successive. Il contrasto tra i tempi degli attori e quello degli spettatori genera i documenti, ma non garantisce di per sé l'efficacia, essendo per loro natura trasferiti nell'intermittenza del ricordare. Per questo le edizioni di un aneddoto possono essere significative, mentre spesso il loro isolamento le dequalifica e le rende inutilizzabili. Così, a ben vedere, il persistere della leggenda dell'attrice santa sino alle prime soglie della carriera della Ristori mette in luce un'altra ricorrenza, quella della tradizione delle «maestre d'arte» che accudiscono e si fanno mallevadrici delle crisi e dei momenti d'incertezza delle più giovani.

A una base pragmatica e artigianale, la continuità degli esempi femminili che abbiamo visto illustrata da Righetti, si dovrà aggiungere il fatto che le figlie d'arte divenute celebri e con legami, seppure episodici, con il mondo della cultura, dovevano tener conto dell'immaginazione degli spettatori dove prevaleva lo scontro, la rivalità e il confronto precoce tra le attrici. A esse mancava il riferimento fuori dal tempo consolidato dalla retorica dell'origine in uso per gli uomini. Non c'era insomma il mito dell'arte di Roscio a cui poter attingere per riattualizzare le spezzature e le visioni inaspettate del presente.

La tradizione delle «maestre d'arte» si avvale di una parentela strutturata miticamente per via d'arte, spesso sovrapposta a quella

⁵⁸ G. Pinelli, *I 57 anni della Vita Drammatica di Luigi Domeniconi*, cit.

reale. Carolina Internari era imparentata con la madre della Marchionni, Elisabetta Baldesi; Teresa Bartolozzi, figlia della sorella, adottata, ne prende il cognome. La Pellandi fu maestra della Internari ed ebbe fama per le cure che prodigava presso le attrici più giovani, anche se l'episodio fu spesso oscurato da quello dell'attrice che impartisce lezioni di teatro nelle cerchie aristocratiche, più consono alla pallida controfigura della *salonnière* e al gusto della piacevolezza recitativa del tardo Settecento.

Per quanto fossero sporadici ed eccezionali i reali contatti d'elezione, oltre quelli imposti dalla convivenza nelle compagnie e dai legami di parentela, il tempo mitico delle antenate contrassegna la presenza delle donne nel teatro d'élite dei primattori del primo Ottocento fino alla giovinezza dell'attrice, Adelaide Ristori, che aprirà la via dell'arte degli attori italiani al nuovo contesto dei mercati internazionali attraverso l'alleanza con i Capranica del Grillo.

Dopo le importanti ricostruzioni di Teresa Viziano⁵⁹, è possibile vedere perché non un generico matrimonio aristocratico, tradizionale via di fuga per le attrici, ma quello in particolare abbia rappresentato un punto di svolta.

I Capranica del Grillo appartenevano a quella parte della nobiltà pontificia in crisi di liquidità, ma ancora prestigiosa nel terreno delle relazioni extraterritoriali. Signori in casa, non potevano permettersi di riprodurre all'esterno il lusso dei comportamenti aristocratici se non appoggiandosi alla rete delle amicizie. Una situazione analoga a quella che aveva coinvolto Giacomo Leopardi. Su questo dislivello si dispiegano le irrequietezze esistenziali di Giuliano e la relazione d'amore con la Ristori. L'alleanza matrimoniale, sperimentata in patria da una significativa prova del modello della tournée internazionale, sancirà lo scambio alla pari tra liquidità offerta dal mercato delle opere in scena della Ristori e la rendita delle relazioni aristocratiche. Il contesto della prima Esposizione Universale entro cui avvenne la prima storica tournée parigina rivela l'inedita natura dello scambio. Sintomatico a questo proposito il commento del giovane Ernesto Rossi, aggregato alla compagnia della Ristori e non ancora consapevole del salto storico provocato dall'invenzione dell'attrice: «Noi pure avemmo la baldanza di crederci oggetti di esposizione»⁶⁰.

Il romanzo dell'amore aristocratico ha contribuito a celare il filo

⁵⁹ Teresa Viziano, *La Marchesa Capranica del Grillo nata Ristori*, in *La passione teatrale*, cit.

⁶⁰ Ernesto Rossi, *Quarant'anni vita artistica*, Firenze 1887, vol. I.

sotto traccia che collega il valore di scambio di quel matrimonio con il clan femminile incarnato nella leggenda di Orsola.

Antidoto alla crisi della presenza nel teatro delle compagnie italiane, i legami d'elezione avevano dunque avvalorato il tempo lungo del mestiere nel momento in cui più visibile e meno prevedibile appare, tra le figlie d'arte, il nuovo ruolo di giovanissime attrazioni nel mercato degli spettacoli.

A un livello più intimo quelle relazioni però ricostituiscono, in una sorta di mitica famiglia artistica, i dispersi e lacerati rapporti familiari e le incertezze provocate dalla precarietà della vita di compagnia. In questo spazio che si apre tra rielaborazione mitica delle relazioni familiari per via d'arte e le conferme dei processi artigianali dell'apprendistato, credo si dovranno inseguire le tracce di un modo di osservare e accedere ai personaggi-emblema di lungo periodo, a cominciare naturalmente da *Mirra*, cui abbiamo fatto un accenno in precedenza, a proposito del sottosuolo romanzesco esperito dalle giovanissime attrici.

Come insegnerà la Ristori, le adesioni per compianto o per opposizione ai personaggi in via di creazione evocano un tempo personale che attiva la stesura stratificata della vita intima dei dettagli.

Oliviero Ponte di Pino - Anna Maria Monteverdi IL MEGLIO DI «ATEATRO»

«ateatro», come riassume la testata, è una «webzine di cultura teatrale a cura di Oliviero Ponte di Pino in collaborazione con Anna Maria Monteverdi». Indipendente e autogestita, questa rivista telematica interattiva è nata all'inizio del 2001 ed è gratuita sia per chi ci scrive sia per chi la utilizza. In meno di quattro anni ha pubblicato oltre ottocento tra saggi, interviste, recensioni, notizie, a cui vanno aggiunti i numerosi e vivaci interventi sui vari forum ospitati e animati dalla rivista. Questo materiale costituisce ormai un gigantesco archivio, una enciclopedia consultabile e ricercabile online che attira quotidianamente alcune centinaia di visitatori sul sito www.ateatro.it.

In oltre settanta numeri ha coinvolto decine di autori, creando una rete di collaboratori e una comunità fatta di teatranti, studiosi, studenti e semplici appassionati. È diventata un punto di riferimento per le informazioni che diffonde, per le polemiche che suscita e/o ospita (sulle dimissioni di Martone dal Teatro di Roma, sull'ETI, sul Riccione TTV, solo per fare qualche esempio), per le iniziative che promuove (come gli incontri «Nuovo teatro vecchie istituzioni» nel 2002 e «Le buone pratiche» nel 2004).

«ateatro» è nata da una difficoltà e da una opportunità. La difficoltà: la critica e la riflessione sul teatro faticano sempre più a trovare spazio sui mass media, mentre le riviste vivono da tempo una stretta progettuale e distributiva. L'opportunità: il web, per facilità ed economia d'uso, per le possibilità di diffusione a costo zero, per l'opportunità di sperimentare nuove forme e linguaggi (imponendo però al contempo la necessità di ridefinire lo statuto della critica e il suo rapporto con il pubblico).

Tra gli interessi che caratterizzano «ateatro» (al di là dell'approfondimento di temi chiave come l'evoluzione della regia, il lavoro dell'attore, la drammaturgia) troviamo in primo piano il nuovo tea-