

Актерское искусство Италии XIX века

Театральная жизнь Италии начала XIX века протекала в формах, сложившихся еще в XVIII столетии. Наряду с придворными театрами, в которых царила опера, существовала обширная сеть городских театров, в которых играли преимущественно бродячие труппы. В репертуаре преобладали комедии, среди которых выделялись пьесы Гольдони.

Просветительские идеи к концу столетия проникают в итальянскую трагедию.

Создателем нового типа классицистской трагедии, пронизанной высоким гражданственным духом, был **Витторио Альфьери** (1749 - 1803). Его творчество подготовило почву для формирования революционно-романтического репертуара.



В условиях политической раздробленности страны и господства сил реакции литература и театр становились средством духовного объединения Италии. Недаром один из вождей национально-освободительного движения - Мадзини объявлял задачей современного итальянского искусства "призыв к непрестанной борьбе" и к созданию героических образов, способных вдохновлять людей на борьбу и подвиги.

Социально-исторические условия жизни Италии порождали силу и устойчивость **романтизма** - это направление не только оставалось господствующим направлением в искусстве, но и в значительной мере определило своеобразие итальянского реализма. Вероятно, жизнеспособность романтизма в итальянском искусстве объясняется чертами национального характера, непосредственно выражающимися в актерском искусстве.

Эпоха требовала героико-патетического искусства. В театре для воплощения романтической драматургии нужен был романтический актер. А для этого требовалось создать новую школу актерского искусства, и прежде всего воспитать актера-трибуна, актёра-гражданина. Новой, молодой Италии, сражающейся за свою свободу, нужен был актер, способный зажигать сердца, заражать зрителя романтикой героических чувств и подвигов. Такой актер должен был выходить на сцену для выражения своего идейного и нравственного кредо, быть актером глубокого и искреннего переживания.

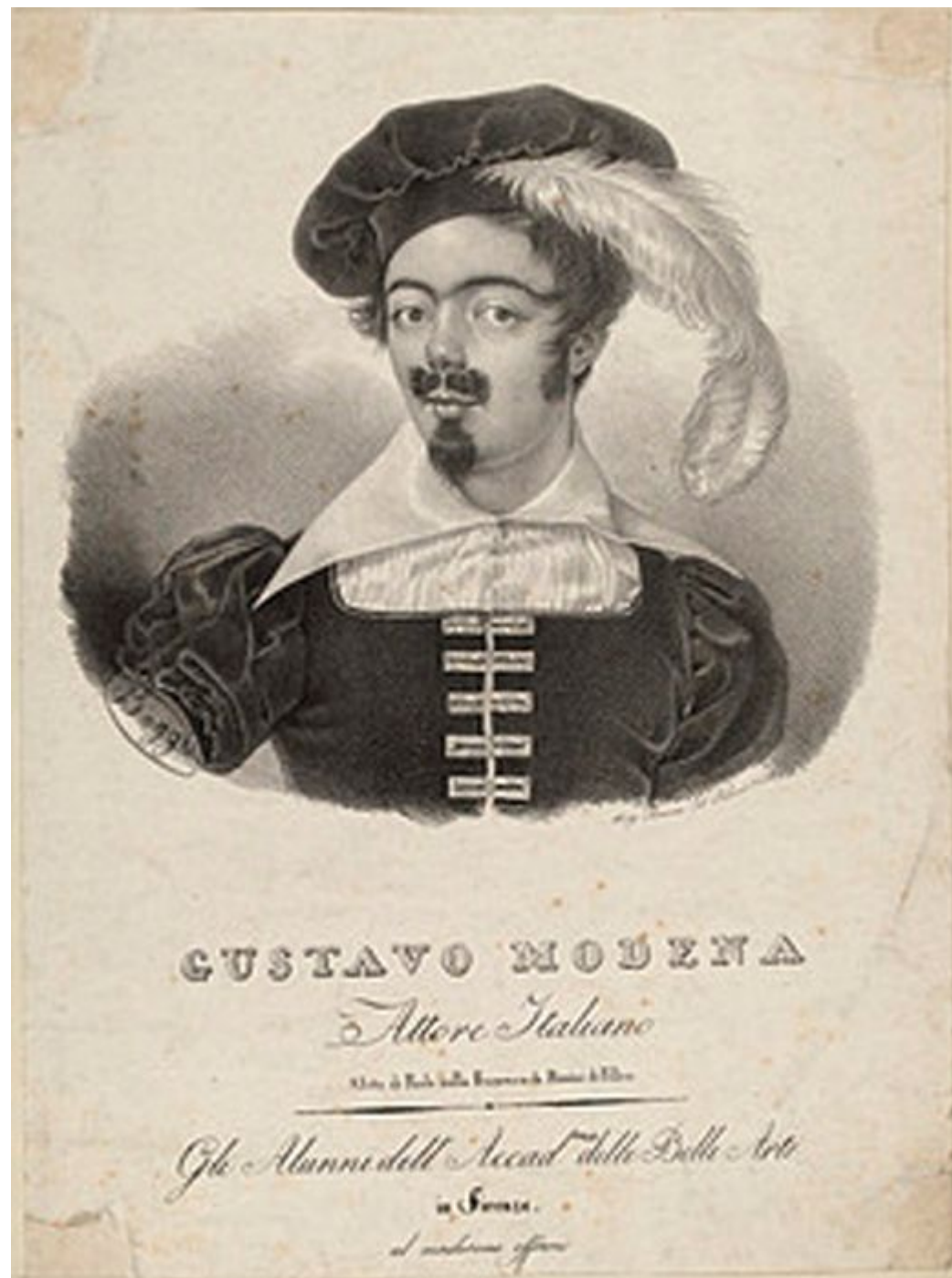


Задачу воспитания нового типа актера выполнил **Густаво Модена** (1803 - 1861).

В личности Модены, во всей его многогранной деятельности особенно наглядно проявилась связь передового итальянского искусства с освободительным движением. Он был **актером и революционером**. Играя на сцене, обучая и воспитывая молодых актеров, участвуя в боях против австрийских полицейских, брошенных на подавление народных восстаний, Модена служил единому делу. Именно это придавало силу и убедительность его игре в драмах Альфьери, Пеллико и Мандзони. **Театр был для Модены школой воспитания человека-героя.** Искусство, несущее высокие идеи, должно быть правдиво и искренно. Актеры, сложившиеся под воздействием взглядов и творчества Модены, боролись с омертвевшими канонами классицизма, с холодной риторикой и наигранностью чувств, напыщенной декламацией и подчеркнуто театральной пластикой.

Высокая гражданственность, сочетание правды жизни с романтической окрыленностью - таковы были основные принципы школы Модены, определившие ее значение и в развитии **реалистического актерского искусства.**

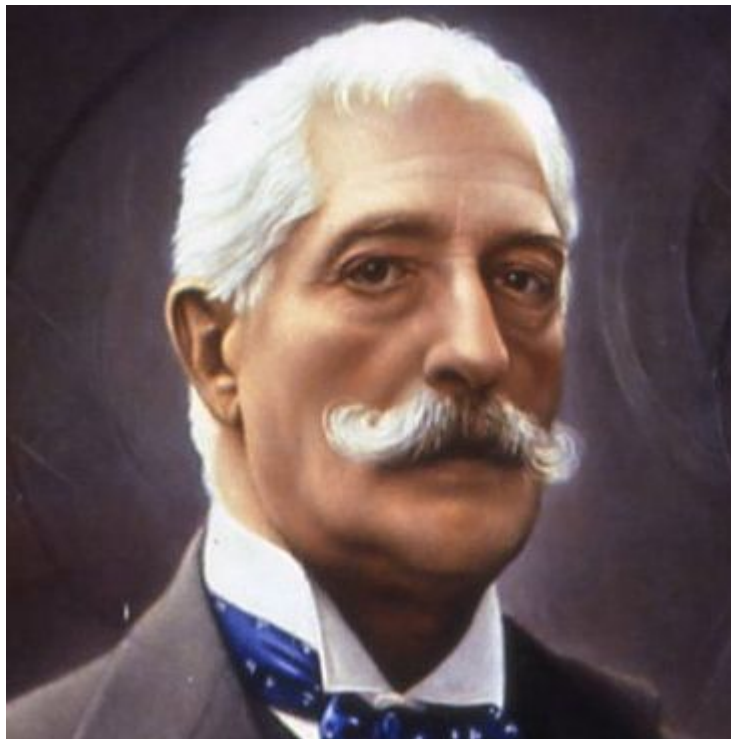
Под воздействием Модены сложились идейно-эстетические принципы школы актерского искусства, оказавшей глубокое влияние на развитие как итальянского, так и мирового театра. К ней принадлежали великие художники итальянской сцены **Аделаида Ристори, Эрнесто Росси и Томмазо Сальвини.** В новых исторических условиях ее традиции продолжила и развила гениальная **Элеонора Дузе.**





После поражения революции 1848 года значительная часть итальянской буржуазии отошла от освободительного движения. Это отразилось на репертуаре и сценическом искусстве итальянского театра, в котором все заметнее становилась утрата романтики национально-освободительной борьбы и происходивший сдвиг к реальности буржуазного существования. Разрыв с героико-романтическими традициями Рисорджименто особенно ясно обнаруживается позднее, после установления монархического строя и полной победы буржуазного порядка.

Новая эпоха ставила перед литературой и театром задачу правдивого отражения жизни итальянского общества. Во второй половине 70-х годов группой прогрессивных писателей было создано литературно-художественное течение, ставшее известным под названием **веризма** (от слова "vero" - *истинный, правдивый*). Создателями этого литературно-художественного течения и наиболее талантливыми представителями его были - **Джованни Верга** (1840 - 1922) и **Луиджи Капуана** (1836 - 1915).



Джованни Верга

(1840—1922)

Литературную деятельность начал в 60-е гг. 19 века. Начиная с рассказа "Недда" (1874), центральной темой творчества Верга становится изображение жизни сицилийских крестьян.

В сборник "Жизнь полей" (1880) входит рассказ "**Сельская честь**", впоследствии переделанный Верга в одноим. одноактную драму (впервые пост. в 1884 в Турине; Туридду - Ч. Росси, Сантуцца - Э. Дузе).

В этой пьесе правдиво показаны нравы отсталой сицилийской деревни, где убийство из ревности - бытовое явление, освящённое вековыми традициями. Все персонажи "Сельской чести" обрисованы чётко, ясно, монолитно, наделены мощной энергией.

В 1890 на сюжет драмы Верга композитор П. Масканы написал одноимённую оперу, положившую начало **жанру веристской оперы**.

Верга начинает пьесу со сцены из деревенской жизни: накануне Пасхи крестьяне идут на исповедь, покупают продукты к праздничному столу, разговаривают, и по ходу действия старушка Нунция узнаёт, что её сын, Туридду, которого она послала за вином в соседнюю деревню, никуда не уезжал. Муж соседки Лолы, кум Альфио, видел его утром у своего дома, а девушка Турриду, Сантуцца, сообщает его матери, что Туридду бросил её и проводит время с Лолой.

Сантуцца также говорит Нунции, что ждёт ребёнка от Туридду - когда об этом узнают её родные, они убьют её. Эта новая по сравнению с новеллой деталь придаёт пьесе большую драматичность. Сантуцца не боится смерти, но не хочет позволить Лоле отнять любимого человека.

Когда все, кроме Сантуццы, уходят в церковь, она встречает Туридду, и между ними возникает ссора. Вскоре появляется Лола, направляющаяся в церковь. Туридду хочет проводить соседку, но Лола отклоняет его предложение и уходит одна. Взбешённый Туридду объявляет Сантуцце, что оставляет её, и идет вслед за Лолой.

Сантуцца, встретив кума Альфио, рассказывает ему о том, что его жена изменяет ему с Туридду. Альфио принимает решение отомстить Туридду. Сантуцца, понимая, что совершила грех, идёт каяться в церковь.



Крестьяне возвращаются из церкви, Туридду приглашает всех отпраздновать Пасху и угощает односельчан вином. Но кум Альфио отказывается. Тогда Туридду выплёскивает вино из стакана на землю, минуту они смотрят друг на друга, обнимаются и целуются, таким образом обмениваясь вызовом на поединок. Туридду кусает Альфио за ухо (как это было принято в Сицилии того времени), принимая вызов. Когда кум Альфио уходит, Туридду говорит Лоле, что между ними всё кончено, прощается с матерью и уходит. Ничего не понимающие Лола и Нунция приходят в сильное волнение, дядюшка Брази пытается успокоить их и проводить Лолу домой, но тут доносится весть о том, что Туридду убит.

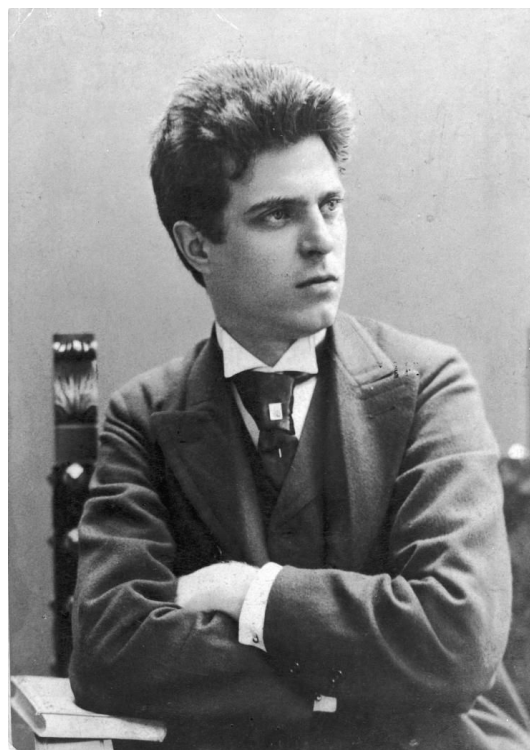
Таким образом, роковой поединок Туридду и Альфио остаётся за сценой. И хотя он мог бы быть очень эффектным моментом в пьесе, Верге приходится считаться с канонами современного ему театра и соблюдать единство места действия.





Пьетро Масканьи (1863-1945)

Масканьи помимо опер писал оркестровую музыку, музыку к фильмам и оперетты.



Впервые пьесу поставили в Риме в 1890 году в театре «Костанци». Эта работа стала одной из первых, создавших в оперном искусстве направление веризм. «Сельская честь» завоевала сцены театров Европы, Москвы и Санкт-Петербурга. К другим известным операм Масканьи принадлежат также «Ирис», «Паризина» и «Маленький Марат».

"Сельская честь" принесла Верга славу талантливого драматурга и побудила его переработать в пьесы свои рассказы **"В швейцарской"** (1885), **"Волчица"** (1891), **"Охота за волками"** и **"Охота за лисицами"** (1902), "От моего до твоего" (1903).

В одноактной драме "В швейцарской" Верга показывал жизнь простых людей, живущих в швейцарской большого дома. По своему характеру эта пьеса соответствует веристскому требованию точного, беспристрастного изображения повседневной жизни.

В драмах В. имеются значительные элементы физиологизма. Конфликты развёртываются не на социальной, а на личной, семейной почве. Верга уделяет большое внимание сексуальным мотивам, особенно в "Волчице", одной из его самых сильных пьес, которая написана колоритным народным языком. Страсти персонажей этой драмы доведены до предельного напряжения и носят патологический характер. Пьесы Верга пользовались большим успехом.



Анна Маньяни в фильме Франко Дзиффирелли по пьесе Верга «Волчица».





В противоположность романтизму, утвердившему право художника на субъективное видение и изображение жизни, веристы стремились внести в область художественного творчества **методы науки**.

Интерес веристов к аналитическому методу науки, примененному к литературе и искусству, **сближает веризм с натурализмом**.

Основной темой веристов было раскрытие трагизма существования итальянского крестьянства в условиях капиталистического развития страны.

Острота социальной проблематики, стихийная сила страстей, своеобразие нравов и быта неизменно привлекали внимание драматургов-веристов



Аделаида Ристори (1822 - 1906)

Знаменитая артистка Аделаида Ристори в своих мемуарах писала: «Патриотические сюжеты были совершенно запрещены, нравственность понималась самым превратным и фантастическим образом; пересмотренные и исправленные пьесы становились бессмысленными и теряли всякий интерес. Духовная цензура вносила в произведения, которые отдавались на ее просмотр, изменения, часто смешные до грубости.

Не позволялось произносить слова: бог, ангел, дьявол; актер не мог называться по роли именами: Пий, Иоанн, Григорий, Иннокентий только потому, что это были имена известных пап. На слово «отечество» смотрели как на святотатство.

Один цензор в Вероне заменил в стихах слова «прекрасное небо Италии» словами «прекрасное небо Ломбардо-Венецианское».



Театральному зрителю сознательно прививался вкус к развлекательной, эффектной и, главное, аполитичной драматургии. Драматические труппы имели один и тот же в основном переводной репертуар. На этом фоне терялись комедии Гольдони и редкие итальянские трагедии, преимущественно старых авторов, тщательно профильтрованные цензурой: (Альфьери). Поощрялась переводная буржуазная комедия и драма: было исподволь ломать старые традиции романтической трагедии с ее тираноборческим пафосом. Итальянская трагедия после 1848 года переживала упадок.

Тем не менее, невзирая на гонения и цензуру, интерес к театру обостряется. Отмечая это, Т. Сальвини пишет, что новые пьесы вызывали широкое обсуждение и споры, в результате которых «зерно очищалось от мякины», истина от лжи. Зритель учился серьезно оценивать драматические произведения и игру актеров.

Талант Аделаиды Ристори формировался в обстановке предреволюционного подъема. В ее творчестве прозвучал голос Италии, услышанный композитором А. Н. Серовым в «Аиде» Верди,— «Италии, проснувшейся к сознанию; Италии, взволнованной политическими бурями; Италии, смелой и пылкой до неистовства».

Жизненная и художественная задача артистки совпадали.. Ее искусство было пронизано политической страстностью. В лучших своих ролях она создавала образ мятежной, действенной личности, которая гибнет, но остается верна себе.

Ристори утвердила на итальянской сцене традицию героического исполнения. Она первая открыла итальянскому театру дорогу мирового признания.



*Adelaide Ristori
Del Grillo*

Ристори родилась в семье потомственных актеров. Третьеразрядная труппа, в которой служили ее родители, скиталась по стране. Девочке не было и трех месяцев, когда директор труппы потребовал, чтобы она приняла участие в маленькой комедии «Новогодний подарок». Ее вынесли на сцену в корзине с фруктами и жареной пуляркой, откуда она появилась с громким плачем — под смех и аплодисменты зрителей. С трех лет Аделаида уже исполняет детские роли в мелодрамах, а шести лет она была отмечена в прессе как «подающая надежды».

На четырнадцатом году Ристори вместе с родителями вступила в труппу известного капокомико Монкальво. Она играет служанок в комедиях Гольдони и «молодых любовниц» в трагедиях Альфьери.





В 1836 году Ристори сыграла роль, которая надолго стала украшением ее репертуара,— роль Франчески да Римини в одноименной трагедии Пеллико. Уже здесь выявились некоторые особенности дарования артистки: заразительная искренность, пылкость темперамента и достоверность сценического поведения. Популярная пьеса неизменно вызывала патриотические восторги зрительного зала. Любовная тема воспринималась как столкновение свободлюбивых стремлений и естественных прав личности с жестокостью и деспотизмом, воплощенными в образе Ланчотто.

А за Франческой зрителю виделась Италия — родина, поработанная, страдающая и ждущая освобождения. Играя Франческу, Ристори стала осознавать ту особую ответственность артиста, когда зрители ждут от него воплощения своих заветных чаяний в живом образе.

С каждым спектаклем юная актриса стремилась оправдать это доверие, вкладывая в исполнение все больше эмоциональности за недостатком Мастерства и опыта.



Аделаида Ристори

Молодая актриса играла преимущественно в комедиях — отечественных и переводных. Особенно любила она жизнелюбивые сочные образы Гольдони, его здоровый и мягкий юмор. Ее лучшими ролями были Мирандолина и Памела: одна подвижная, деятельная, сверкающая остроумием и лукавством, другая — застенчивая и одновременно пылкая, с живым умом и глубокими чувствами.

В 1841 году Ристори получила роль **Марии Стюарт** в трагедии Шиллера и с головой ушла в работу. Эта роль потребовала от актрисы всего напряжения той железной воли, которую Т. Сальвини считал наряду с врожденным артистизмом одним из выдающихся качеств Ристори.

Художественная интуиция и углубленное изучение помогли рождению сценического образа, который знаменует начало творческого расцвета Ристори и отмечен характерными чертами ее индивидуальности.

Ристори тщательно ознакомилась с историей царствования Елизаветы, с перипетиями процесса Марии Стюарт. Ее решение образа опиралось на совершенную уверенность в невинности шотландской королевы.

Лишенная возможности бороться, Мария противопоставляет беззаконию и деспотизму душевную силу, которую ничто не могло сломить и «которая помогла ей переносить с героизмом самые жестокие испытания».

В роли Франчески пафос протеста привносился в образ под воздействием зрительного зала, который своей реакцией требовал героизировать характер и положения, по существу, чуждые героике. Теперь же актриса получила роль, которая давала для этого материал.



В трагедии Шиллера Ристори подняла тему борьбы с деспотизмом. Эта трактовка отражала передовые общественно-политические устремления итальянцев. Ристори с большой силой подчеркивала те места роли, где Мария разоблачает лицемерие своих врагов, их жестокое двоедушие, прикрывающееся личиной законности. Особенно бурную реакцию вызывала реплика королевы в сцене с Бёрли, который требует, чтобы она уважала законы страны, под «защитой» которой находится:

Я воздухом дышу тюрьмы английской.

Не это ль называется у вас:

«Под сенью жить закона»?

Знать не знаю Законов ваших!

В подданстве английском

Не состояла и не состою!

Я к вам пришла свободной королевой

Зрители мысленно относили эту и подобные ей реплики Марии к Австрии, покрывали их овациями, страстными выкриками: «Свободу! Свободу!»



В сцене встречи двух королев в третьем акте действенная задача Ристори заключалась в том, чтобы показать, «как может забыться и изменить своей природе благородная и возвышенная душа, когда дерзость и злоба переходят все границы человеческого терпения». Преодолевая гордость, Мария пробует склониться перед Елизаветой. От ее оскорблений она вначале слабеет, готова упасть. Новые угрозы и насмешки возвращают ей силы. Она еще пытается удержать рвущийся наружу гнев и крепко прижимает к груди четки. Но в ответ на последнюю низкую выходку разъяренной Елизаветы:

Всеобщего признания нетрудно Добиться, ставшей общою для всех

Мария дает выход так долго сдерживаемой ненависти. Последние ее слова:

Наконец-то!

За столько лет страданий, униженья —

Желанный миг отмщенья моего...

Мария — Ристори произносила на авансцене, держа за руку верную Анну и глядя вслед уходящей Елизавете. И слова эти звучали в устах Ристори как обещание грядущего возмездия за муки и унижения, которые терпит ее родина — Италия.



Изучение исторической эпохи, реальных обстоятельств жизни героини пьесы вытекало из потребности артистки проникнуть в самые глубины душевного мира образа, жить его чувствами.



Стремясь к созданию жизненно достоверного образа, Ристори уделила серьезное внимание исторической точности внешнего облика своей героини. Ее прическа и платье были скопированы с портрета Марии Стюарт. Что до костюма в последнем акте, то, вопреки ряду свидетельств, будто Мария шла на эшафот в красном наряде, а также вопреки Шиллеру, который одел ее в «белое праздничное платье», Ристори отказалась от того, что считала психологически неправдоподобным. На ней было черное платье с узким белым жабо, покрытое длинной черной вуалью. Художественная чуткость артистки блестяще подтвердилась, когда в 1857 году она увидела в Лондоне портрет, написанный через несколько дней после казни королевы, на котором она была изображена в черном платье с белой вуалью.



Карикатура на Ристори в роли Марии Стюарт

Изучение итальянского театра эпохи Возрождения и XVIII века, знакомство с лучшими творениями французской драматической литературы и, наконец, «открытие» Шекспира способствовали созреванию творческого мировоззрения Ристори. Она ставит перед собой задачу — отвоевать итальянскому сценическому искусству почетное место на мировой театральной арене и способствовать укреплению мирового общественного мнения в пользу Италии, борющейся за свободу.

В **1855** году с группой лучших актеров Сардинской Королевской труппы, в числе которых были Эрнесто Росси и Белотти Бон, Ристори едет в Париж. В то время там происходила Всемирная выставка, что способствовало оживлению театральной жизни. Первый же спектакль гастролеров «Франческа да Римини» превратился в триумф; чувства лучшей части зрительного зала выразил поэт Альфред де Мюссе, назвавший Ристори «воплощением великого поработщенного народа».

Ни одна иностранная актриса не имела в Париже такого успеха. Среди критиков и зрителей образовались партии, ведшие страстные споры о преимуществах французской и итальянской школ, об игре **Ристори** и **Рашели**. В связи с отъездом больной Рашели, Ристори получила беспрецедентное в истории театра Французской Комедии предложение вступить в прославленную труппу с окладом в 80 000 франков. Она отказалась, заявив, что ее творчество принадлежит ее народу.

Тридцать лет отдала Ристори гастролям, объехав почти все страны мира, побывав даже в Индии и Австралии.



Аделаида Ристори

Дважды — в 1860 и 1861 годах — Ристори выступала в Москве и Петербурге.

Она встретила горячий прием, особенно в Москве, где ее спектакли посещало много учащейся молодежи жи.



Элиза Рашель

Обширный репертуар Ристори состоял из пьес разных жанров и разной художественной ценности. Наряду с «Марией Стюарт», «Миррой», «Макбетом», «Трактирщицей», «Федрой» Расина, «Лукрецией Борджа» Гюго в него входили «Медея» Легуве, «Адриенна Лекуврер» Скриба, «Елизавета, королева Англии», «Юдифь» и «Мария-Антуанетта» Джакометти, комедии Феррари и другие пьесы современных, преимущественно итальянских, авторов.

Особенно привлекали Ристори сильные, крупные характеры, исполненные **могучих страстей, находящиеся в остром внутреннем конфликте или в противоборстве с внешними силами.** В заостренном, подчеркнутом противопоставлении их характерам слабым, неустойчивым, мелкоэгоистическим — особенность творческой индивидуальности Ристори. Не удивительно, что именно молодежь так горячо отзывалась на ее спектакли.

За протекшие годы в лучших ее ролях отчетливо развилось зерно ненависти к лицемерию и вызова деспотизму, окрепла тема протеста и борьбы.



Médée



gettyimages
De Agostini / Biblioteca Ambrosiana



Ристори в роли **королевы
Елизаветы**
(пьеса Джакометти «Елизавета,
королева английская»).

Наряду с ролью Марии Стюарт русская критика высоко оценила созданный Ристори образ библейской героини **Юдифи** в одноименной трагедии Джакометти. Автор написал ее в канун войны 1859 года, когда вся Италия клекотала, требуя покончить с австрийским игом. Призыв Юдифи к «священной войне с угнетателями родины» находил непосредственный отклик в сердцах патриотов. Многие зрители прямо после спектакля шли записываться в волонтеры Пьемонтской армии.

Ристори осмелилась даже сыграть «Юдифь» в Венеции, от куда она была выслана австрийской полицией. Несколько лет спустя **Гарибальди** прислал Ристори письмо, в котором выражал от имени своих солдат благодарность «итальянке, которая к Славе Артистки присоединила Славу Патриотки».



Современники отмечали разнообразие, сильную, рельефную передачу противоречивых душевных движений и необыкновенную мимику артистки.

I NOSTRI ARTISTI



N. 1. EMMA PERODI

Adelaide Ristori

Ricordi della sua vita e aneddoti interessanti

(con 5 illustrazioni ed un autografo)

Cent. 10

CASA EDITRICE
SALVATORE BIONDO
PALERMO

Libreria S. SERAFIN - Vc



Самой значительной и зрелой работой Ристори была роль **леди Макбет**. Этот образ привлек ее «могучим и величавым масштабом», колоссальной силой воли, трагизмом душевной жизни.

Она начала работу над трагедией Шекспира в 1857 году, после первых лондонских гастролей.

Английский критик Дж. Найт писал в 1875 году, что после Сары Сиддонс никого нельзя сравнить с Ристори в роли леди Макбет.

С 1882 года Ристори стала играть ее на английском языке, который, как и французский, она знала в совершенстве.

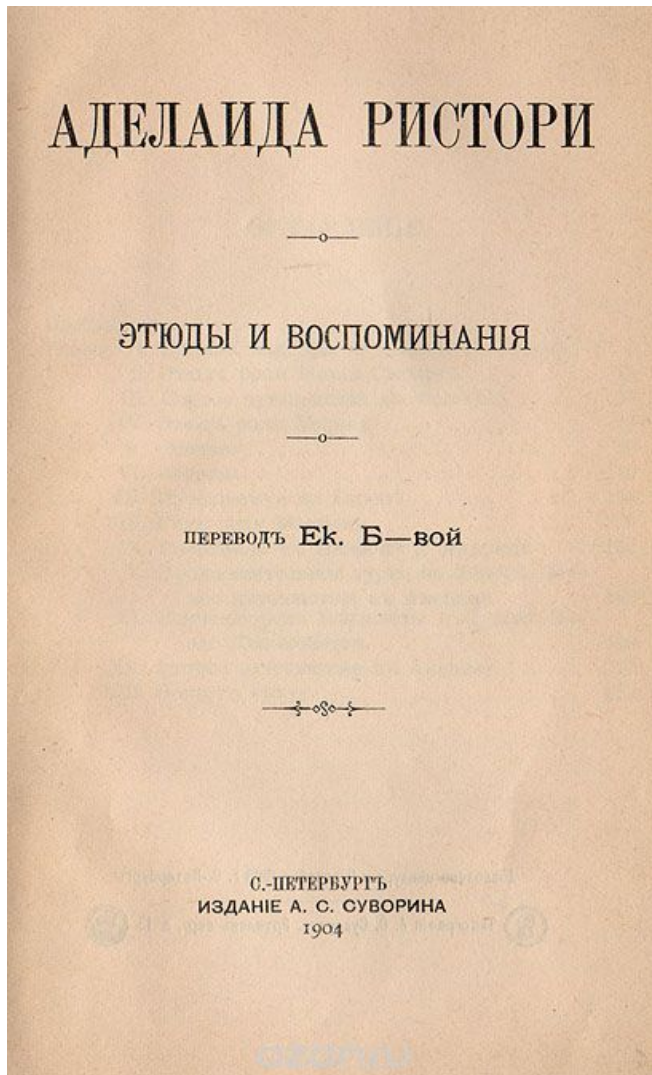


В интерпретации Ристори леди Макбет движима всепоглощающим честолюбием, неутолимой жаждой власти. Как ни сложна внутренняя жизнь образа, в исполнении Ристори всегда было ясно его «зерно», его сквозное действие. Она создавала могучий по масштабу образ, в котором все было подчинено целому. В деталях — мера и художественный такт.

В сцене сомнамбулизма в 4 акте, в этой картине трагического распада души, разлома могучей и жестокой воли, - ни малейшего стремления задержаться на страшном, остановить его и актерски «полюбоваться» им. Вот она остановилась. Неподвижные глаза направились прямо на зрителей. Глаза эти, казалось, ничего не видели, но взгляд их пронизывал насквозь, обдавал холодом.

«Пятно, пятно»», - произнесла она гробовым голосом. И тут, когда она приблизилась к авансцене, все обратили внимания на ее руки, которые она все это время терла одна о другую, и судорожное это движение было так невольно., что его легко можно было не заметить — он терялось в общих очертаниях целой фигуры, олицетворявшей утрату силы воли.

Покинув сцену в 1885 году, Ристори написала книгу «**Этюды и воспоминания**». В ней она делится своим художественным опытом, анализирует свою работу над ролями Мирры, Марии Стюарт, Медеи, королевы Елизаветы и леди Макбет, а также формулирует свои взгляды на искусство актера.



Первой обязанностью истинного артиста, по убеждению Ристори, является **перевоплощение**, то есть подлинная погруженность в переживания и поступки изображаемого лица. Это доступно только актеру, который обладает от природы особой физиологической чувствительностью.

Но одной чувствительности мало; необходимо **изучение разнообразных проявлений человеческой природы.**

Без этих двух условий истинное творчество невозможно. **Игра должна быть не только верной, но и вдохновенной, свободной от условностей, канонов и подражаний.**

Свой художественный стиль и метод Ристори называет **«системой колоритного реализма»**: «Я всегда играла драму и трагедию с итальянской горячностью и живостью и всегда стремилась сохранить существенную черту «нашего характера — пламенное выражение страстей, не подчиняя их академическим позам. Отнимите у итальянского актера порыв страсти и измените его природу, он делается приторным и невыносимым».

В этих словах заключена важная мысль о том, что **воздействие актерского искусства находится в прямой зависимости от того, насколько сильны в нем черты национальной самобытности**— в проявлении темперамента, в средствах эмоциональной выразительности.

«Колоритность» исполнения Ристори выражалась в **действенности, яркой эмоциональности**. «Она наполняла зал воплем могучей экстатической страсти» (Золя).

Ристори выделяла отдельные моменты роли, фиксируя в сознании зрителей свою идею образа, умела в одной реплике, одном жесте, слове или взгляде сконцентрировать **«зерно» образа**.

В **«Марии Стюарт»** таким моментом был конец сцены двух королев, когда после слов «Я — ваш повелитель!» Мария — Ристори словно выросла и с таким достоинством и уничтожающим презрением давала разъяренной Елизавете знак удалиться, что та поспешно, полусогнувшись, как бы невольно подчиняясь Марии, уходила; в **«Медее»** это было знаменитое, всеми критиками описанное «Ты!» в ответ на вопрос Язона, кто убил детей; в **«Елизавете, королеве Англии»** — гордая и горькая в своем трагизме реплика: «Я не женщина...Я король!»

Содержанием **«колоритного реализма»** Ристори был дух страстного бунтарства, он одушевлял схематичность многих драматургических образов ее репертуара, оправдывал некоторые излишества темперамента и яркость красок.

Сценическая манера Ристори была близка манере Модена. Ей не довелось стать его ученицей, но она причисляла себя к его школе, считая ее бесподобной, потому что, «изучив все, она допускала и гениальные вдохновения».

Сам Модена, когда он впервые увидел Ристори в начале 1840-х годов, вернувшись из французской эмиграции, назвал ее «артисткой божественной интуиции».

Призывая итальянских актеров сохранять национальный колорит исполнения, Ристори, однако, советует им **отказаться от старой манеры трагической декламации с ее утомительной напевностью.**

Устами выдающейся артистки итальянская школа сценического реализма заявляла об обязанности и праве художника сохранять национальное своеобразие своего искусства, одновременно неустанно совершенствуя его — **изучая, заимствуя, реформируя.**

В мае 1865 года во Флоренции состоялись торжества в связи с 600-летием со дня рождения **Данте.** Ристори, Сальвини и Росси выступили в трагедии Сильвио Пеллико «Франческа да Римини» и с чтением из «Божественной комедии». Ристори прочитала свою любимую пятую главу «Ада» — о Франческо и Паоло.

Традицию дантовских чтений, начатую Густаво Модена, Ристори продолжала и после ухода со сцены, изредка выступая в благотворительных концертах.





Восьмидесятилетие артистки было отпраздновано в Риме в 1902 году и носило характер национального чествования.

До конца жизни Ристори продолжала интересоваться театром, всем новым, что рождалось на сцене и в драматургии, пыталась понять пути развития любимого искусства.

Но здесь ее с каждым годом ждали разочарования. Она решительно не понимала и не принимала декадентских течений, особенно не любила д'Аннунцио, справедливо считая, что его «чудовищные» пьесы помешали полному раскрытию огромного таланта Элеоноры Дузе.

Значение деятельности Ристори охарактеризовал Томмазо Сальвини, отметив, что в самые бурные моменты истории родины **она смело несла знамя патриотки и служила театру, который был для нее школой всего прекрасного и благородного.**