

Inseguendo la giovane Duse

Antonia Liberto

Martino Cafiero, *Volere, potere. Contro Eleonora Duse*, a cura di Teresa Megale e Elena Lenzi, "Voci di scena. Fonti", Tab Edizioni, Roma 2022, pp. 380.

Nonostante Eleonora Duse possa registrare, insieme a poche altre figure della storia dello spettacolo, un considerevole numero di studi e pubblicazioni dedicate,¹ il microcosmo della Divina torna a dare nuova linfa alla ricerca, a conferma di un'inesauribile ricchezza dell'attrice e come prova della capacità degli studi di trovare prospettive inedite. Di questa duplice spinta si giova *Volere, potere. Contro Eleonora Duse*, testo che vara la collana "Voci di Scena", diretta da Teresa Megale per l'editore romano Tab, articolata in fonti, studi, testi. Nel volume Teresa Megale e Elena Lenzi, studiosi di discipline dello spettacolo e curatrici dell'opera, intrecciano varie fonti, differenti per tipologia, che dialogano tra loro con esiti inattesi e contributi nuovi in particolare per la storia del teatro ottocentesco.

Nella prima parte del libro, il lungo saggio introduttivo della Megale (*Martino Cafiero, Eleonora Duse e i sentieri teatrali che si biforcano*, pp. 11-102) conferisce al volume la fisionomia di un vero e proprio studio, facendo ampio uso dei *Programmi giornalieri*, un particolare foglio bifronte che dal 1839 al 1890 veniva quotidianamente distribuito a Napoli e che riportava la programmazione teatrale di una buona parte dei teatri cittadini: erano ivi presentati gli spettacoli di regi teatri, teatri impresariali e sale popolari, ma anche i maggiori eventi sportivi e ciò che avveniva nelle accademie e nei salotti privati. Attraverso le righe di queste pubblicazioni appare chiaro quel «clima di spettacolo diffuso»,² dal quale anche Cesare Molinari fa muovere l'avventura dusiana. Antesignani delle più moderne "civette", i *Programmi giornalieri*, riportando gli interi *cast* degli spettacoli, sono testi-

¹ Data la vasta mole di studi sull'attrice, ci limiteremo a tracciarne un percorso attraverso i nomi di coloro che si sono maggiormente occupati della Divina: dai 'classici' Gerardo Guerrieri e Cesare Molinari, alle riflessioni di Mirella Schino, Laura Mariani e Francesca Simoncini, fino ai più recenti studi di Maria Ida Biggi, Paola Bertolone e Donatella Orecchia e agli ingrandimenti tematici di Franco Perrelli e Marianna Zannoni.

² Cesare Molinari, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Bulzoni, Roma 1985, p. 17.

moni della mobilità degli attori, della varietà del repertorio, ma anche di informazioni più specifiche, come l'indicazione dei personaggi interpretati. Descrizione puntuale di una fetta di teatro partenopeo, si pongono come inesausta fonte di smentite e conferme, anche per quanto riguarda il tracciato dusiano.

Proprio dalla consultazione diretta dei *Programmi giornalieri* Teresa Megale riesce a mettere a fuoco puntualmente i movimenti di Eleonora Duse, che fu a Napoli tra la fine del 1878 e l'inizio del 1880, a ricostruirne le interpretazioni del periodo e, quindi, a delinearne il repertorio di quegli anni, conosciuto finora solo in parte. Un periodo forse breve quello partenopeo, ma significativo, poiché l'attrice, appena ventenne, dopo il rodaggio in famiglia, presso il Teatro dei Fiorentini si forma e per la prima volta comincia a fare scelte in campo artistico che suggeriscono e influenzano il suo teatro successivo. In un rovesciamento del cannocchiale dusiano, se si mette al centro il periodo napoletano, da sempre tratteggiato ma finora poco studiato, si capisce perché esso sia definito un «bivio per lei, con tutte le difficoltà e le incertezze che un bivio comporti».³ La giovane artista qui si confronta con l'ambiente intellettuale partenopeo, stringendo legami duraturi, come quello con la scrittrice e giornalista Matilde Serao, che conosce a Napoli, ma con la quale continua un vivace rapporto epistolare.⁴

L'introduzione ha il merito di non fermarsi alla sola indagine dusiana, restituendo il contesto culturale cittadino e l'effervescenza dell'ambiente teatrale partenopeo del periodo. La città, punto cardinale di numerosi studi di Teresa Megale,⁵ era infatti una vera e propria capitale dello spettacolo dal vivo, nella quale si poteva assistere a eventi di vario tipo e in cui si esibivano compagnie teatrali di prim'ordine. Sono quindi delineati i momenti artistici salienti di questo periodo, durante il quale la giovane Eleonora Duse esordisce al Teatro dei Fiorentini, sia attraverso la più nota esperienza con Giacinta Pezzana, che tramite quella meno indagata con

³ Martino Cafiero, *Volere, potere. Contro Eleonora Duse*, a cura di Teresa Megale e Elena Lenzi, "Voci di scena. Fonti", Tab Edizioni, Roma 2022, p. 101. Ove non segnalato, le successive citazioni sono tratte dal suddetto volume. Ci si limiterà a riportarne di seguito il numero di pagina tra parentesi tonde.

⁴ Matilde Tortora (a cura di), *Matilde Serao a Eleonora Duse. Lettere*, Graus, Napoli 2004.

⁵ Sul teatro napoletano Teresa Megale ha scritto molto, spaziando dallo spettacolo cinquecentesco alle sperimentazioni contemporanee, valga ricordare tra tutte la ricca monografia *Tra mare e terra. Commedia dell'Arte nella Napoli spagnola (1575-1656)*, Bulzoni, Roma 2017, ristampa 2020. Sulle esperienze partenopee di Eleonora Duse si è occupata in *Passioni napoletane di Eleonora Duse*, in *Voci, anime, corpi e scritture*. Atti del Convegno Internazionale su Eleonora Duse, a cura di Maria Ida Biggi e Paolo Puppa, Bulzoni, Roma 2009, pp. 49-63.

Inseguendo la giovane Duse

Giulia Gritti, *primadonna* della Compagnia Ciotti-Belli Blanes-Bozzo. La Gritti, milanese di estrazione aristocratica e di formazione dilettantistica, all'opposto della Duse figlia d'arte, si era formata al fianco di Adelaide Tesserò nella compagnia di Alamanno Morelli. «Un'attrice ben dotata di mezzi mimetici, espressivi, vocali, fisici, che molto dovette piacere al pubblico suo contemporaneo»,⁶ un vero e proprio astro nascente, tanto da entrare nella ditta succitata nel 1878, quando il suo nome fu aggiunto a quello degli altri capocomici formando la Ciotti-Gritti-Belli-Blanes-Bozzo.

L'apprendistato con Giulia Gritti giunge in un momento in cui la Duse «incamera modelli» (p. 100), assimilando i modi aggraziati dell'attrice meneghina e cercando di restituirli. La carriera ascendente della Gritti fu però ben presto bloccata da una malattia alla gola, a causa della quale fu costretta a interrompere l'attività artistica. A sostituirla, l'*attrice giovane* della compagnia, Eleonora Duse, che tra il maggio e il settembre 1878 si provò per la prima volta nel ruolo di *primadonna*. Questa esperienza in sostituzione, precedente di un anno al successo dell'interpretazione di *Teresa Raquin* accanto a Giacinta Pezzana,⁷ considerata dalla storiografia dusiana la consacrazione a *prima attrice*, non fu quindi un passaggio di ruolo improvviso, ma una graduale promozione. La Pezzana affidò alla Duse «senza rischiare ma con lungimiranza» (p. 80) un ruolo nel quale l'attrice aveva avuto già esperienza in questa straordinaria circostanza, mentre invece a costituire il vero punto di svolta è il momento della sostituzione in scena, spesso liquidato in poche righe biografiche. Su questo episodio, inoltre, i *Programmi giornalieri* smentiscono la notizia per cui la Duse si distinse nella parte di Maria nei *Fourchambault* di Augier,⁸ che non trova riscontro negli stampati di quel periodo. Giulia Gritti morirà nel 1890 a soli trentaquattro anni, dopo una vita divisa tra palcoscenico e malattia, lasciando di sé pochi indizi disseminati nei periodici e alcune pallide immagini in gelatina, tra cui una non a caso conservata nel *Fondo Duse* della veneziana Fondazione Cini. Per quanto riguarda il repertorio napoletano della Duse con la Ciotti-

⁶ Teresa Megale, *Voce Gritti, Giulia*, in AMAtI, Archivio Multimediale Attori Italiani, Firenze University Press (< <https://amati.unifi.it/S100?idattore=3225>>, data di consultazione 31/01/2023).

⁷ Il noto episodio, che avvenne il 26 luglio 1879, è ripreso da gran parte della storiografia dusiana.

⁸ A partire dalla biografia della Signorelli, l'informazione si diffonde nella storiografia dusiana portando con sé l'imprecisione nel nome del personaggio interpretato dalla Duse, che da Maria diviene Maia (cfr. Olga Signorelli, *Eleonora Duse*, Signorelli Editore, Roma 1938, pp. 34-35).

Belli Blanes-Bozzo, i *Programmi* rivelano un catalogo ampio e variegato. A partire dal debutto nei panni di Alina (o Alice) della *Contessa di Somerive*, Eleonora affronta i drammi francesi di Scribe o di Augier, ma anche le commedie ‘nuove’ di Paolo Ferrari e di altri autori contemporanei, passando da alcuni classici goldoniani e riferendo quella «linea di un apprendistato più libero e aperto a un più vasto repertorio»⁹ che la Duse avrebbe di lì a poco percorso. Nel frattempo, sulle riviste dell’epoca, i critici di punta cominciano a notare la giovane attrice e le sue virtù interpretative.

Nell’inseguire la giovane Duse, all’ombra del Vesuvio, sono molti i ritratti descritti nel volume: intorno all’attrice si muovono infatti importanti personaggi della scena teatrale ottocentesca di rilievo nazionale, messi a fuoco ancora una volta grazie ai *Programmi giornalieri*. Si ritrovano i capocomici Enrico Belli Blanes, Antonio Bozzo e Francesco Ciotti con le loro capacità attoriali e impresariali; l’*attor giovane* Flavio Andò, con il quale la Duse lavorerà lungamente nella compagnia del Rossi; la *seconda donna* Enrica da Caprile; la *caratterista* Maria Rosa Guidantoni e Emilia Cito dei marchesi di Torrecuso, nobile e avida proprietaria del Teatro dei Fiorentini. Infine, Giovanni Emanuel che, ancora giovane, notò Eleonora Duse in scena e la fece scritturare insieme al padre Alessandro nella nuova compagnia che stava formando proprio ai Fiorentini. Per averla i due capocomici De Vivo e De Maio versarono alla precedente formazione una multa di ben cinquemila lire.¹⁰ Eleonora si trovò così a lavorare fianco a fianco con Giacinta Pezzana e Achille Majeroni, oltre che con lo stesso Emanuel.¹¹ Nella nuova formazione, il repertorio si complicò e si arricchì di nuovi personaggi, tra i quali quelli tragici di Ofelia, Desdemona, Elettra e Teresa Raquin. Proprio Teresa sarà l’ultima interpretazione della Duse a Napoli, prima di migrare nella Drammatica compagnia della Città di Torino diretta da Cesare Rossi, come *seconda donna* assoluta, con l’obbligo di recitare le parti da prima attrice rifiutate dalla Pezzana. Una versatilità nei ruoli grazie alla quale «la Duse piegherà in parte le caratteristiche del ruolo alle proprie esigenze

⁹ Francesca Simoncini, voce *Duse, Eleonora*, in AMAtI, Archivio Multimediale Attori Italiani, Firenze University Press (<https://amati.unifi.it/S100?idattore=1>, data consultazione 31/01/2023).

¹⁰ Per fugare ogni dubbio, De Vivo e De Maio chiarirono la vicenda con una lettera apparsa sul «Mattino», ma Belli Blanes intentò comunque causa contro la Duse per questo episodio (cfr. *Introduzione*, pp. 55-56).

¹¹ Per un approfondimento sulla Compagnia dei Fiorentini si veda Armando Petrini, *Attori e scena nel teatro italiano di fine Ottocento. Studio critico su Giovanni Emanuel e Giacinta Pezzana*, Dams-Università degli Studi di Torino, Torino 2002.

Inseguendo la giovane Duse

[...] trasferendo poi anche nel ruolo di prima donna quanto è andata via via elaborando come seconda nel suo primo anno di attività». ¹²

L'affondo introduttivo va di pari passo con la seconda parte del volume, composta dalla trascrizione di seguito del romanzo d'appendice *Volere, potere*, frazionato in novantatré puntate pubblicate sul «Corriere del Mattino» tra il 1880 e il 1881, a firma del direttore del quotidiano partenopeo, Martino Cafiero. La nota biografica, curata a quattro mani da Elena Lenzi e Teresa Megale (pp. 103-110), dona spessore alla figura dello scrittore e dà una necessaria contestualizzazione al lettore, proponendo un approccio più consapevole al testo. L'immersione nelle vicende dell'autore, piuttosto approfondita, tratteggia sia la sua provenienza familiare di derivazione nobiliare, che il suo profilo intellettuale di giornalista militante, impegnato nella denuncia delle condizioni urbanistiche della città, di ideali repubblicani e liberali. Individuo eccentrico e pubblicista instancabile, Cafiero lavora prima per «La Patria», in seguito per la «Gazzetta di Napoli», assumendone poi la direzione; collabora anche col «Fanfulla», e infine incontra il «Corriere del Mattino», del quale assume la direzione dal 1877 al 1884. All'epoca il più importante giornale cittadino, il «Corriere» poteva contare su una tiratura di diecimila copie e su approfondimenti di cronaca cittadina, notizie nazionali e internazionali, e soprattutto su un'ampia parte dedicata alla cultura, sia letteraria che teatrale.

La trascrizione di *Volere, potere*, rigorosamente votata a criteri conservativi, consegna lo stile affettato e sapiente del romanzo d'appendice ottocentesco e la capacità del suo autore di ammaliare lettori e lettrici. Il titolo è mutuato da un volume che ha come tema la possibilità di perseguire un riscatto sociale, ¹³ mentre il romanzo di Cafiero intreccia più storie di vita: da un lato il giovane operaio Ninì che, dopo aver frequentato la casa dell'industriale Augusto Hall, per il quale lavora, ne sposa la figlia; dall'altro il figlio di Hall, di nome Silvio, che sperpera i suoi averi e distrugge la sua vita tra donne e cattivi affari. Sembra quasi che nel titolo l'autore celi la volontà iniziale di raccontare le sorti ascendenti di Ninì, salvo venire poi trascinato nella storia di Silvio e, in particolare, dell'amore seduttivo e appassionato tra l'uomo e l'attrice Lidina, che risulta il centro del roman-

¹² Donatella Orecchia, *La prima Duse. Nascita di un'attrice moderna*, Artemide, Roma 2007, p. 41.

¹³ Michele Lessona, *Volere è potere*, Barbera, Firenze 1869. Il libro è a sua volta il calco del *best-seller* britannico *Self-help* di Samuel Smiles (1859). Visto il successo dell'opera straniera, Lessona fu incaricato dall'editore Barbera di confezionare un volume con la stessa struttura, ma ambientato in Italia, sul tema del miglioramento della posizione sociale, tramite degli esempi.

zo anche solo per calcolo numerico di pagine dedicate. Nella narrazione, infatti, sono presenti anche altre donne, ciascuna simulacro di un'ideale femminile: Amelia, sposa adultera e madre; Emma, onesta borghese. Ma è Lidina l'unica realmente amata da Silvio.

Un'intrinseca teatralità, che travalica la parola scritta e il tema teatrale, percorre le pagine del romanzo e appassiona con la sua storia a puntate rivolta in particolar modo a un'*audience* femminile, alternando a momenti leggeri, come quelli in cui descrive le schermaglie amorose, altri più tragici. L'ambientazione squisitamente napoletana è precisata da una toponomastica che dona realismo al racconto, dando precise coordinate geografiche al rapporto tra i due amanti. Ma soprattutto, Cafiero è maestro nel celare la realtà dietro l'invenzione e a far scorgere nella storia d'amore per definizione impossibile che racconta, quella controversa e personale con l'attrice Eleonora Duse. Anche se il narratore fa sentire la sua presenza tramite l'utilizzo della terza persona, i toni rivelano una storia intima e sofferta. *Volere, potere* si configura come una fonte letteraria che, analizzata sotto la lente dello studioso, è documento in cui «è incastonata preziosa materia dusiana» (p. 15), poiché Cafiero dissemina lo scritto di riferimenti e indizi, che erano stati oggetto anche dell'attenzione di Gerardo Guerrieri.¹⁴ Il *feuilleton* alimenta così la leggenda che aleggia attorno alla figura di una delle più grandi personalità artistiche del Novecento.

Nel volume sono scandagliate le consonanze tra Lidina e Eleonora, a cominciare dal nome di 'Nennella', vezzeggiativo utilizzato tanto per Lidina quanto per Eleonora Duse; la nascita a Vigevano; la figura del padre attore, che riverbera quella di Alessandro Duse; la scrittura delle lettere, nelle quali echeggia lo stile di scrittura dusiano, noto dagli innumerevoli carteggi che la sua grafomania ci ha consegnato, considerati «di assoluto valore poetico».¹⁵ Tanti piccoli indizi che identificano inevitabilmente le due donne e che forse i più avvertiti lettori dell'epoca riuscivano a cogliere.

L'episodio più tragico narrato nel *feuilleton* è costituito dalla nascita del figlio di Silvio e Lidina, che muore pochi giorni dopo la nascita. La sorte del piccolo, che nella finzione porta il nome premonitore di Faust, lo accomuna al piccolo Mario, figlio di Martino Cafiero che la Duse partorì a Marina di Pisa, dove si era rifugiata, accompagnata dal padre e, forse, da Matilde Serao. Nel romanzo Lidina, abbandonata nel momento di

¹⁴ Il rapporto di Guerrieri con la figura di Eleonora Duse, che lo ha per lungo tempo affascinato con la sua complessità, è sintetizzato nel volume postumo, che raccoglie solo alcuni dei suoi scritti, *Eleonora Duse. Nove Saggi*, a cura di Lina Vito, Bulzoni, Roma 1993.

¹⁵ Cesare Molinari, *L'attrice divina* cit., p. 83.

Inseguendo la giovane Duse

maggiore bisogno dal suo amato, che giunge tardi a far visita a lei e al bambino, sconvolta dall'infelice accadimento, invia a Silvio due ritratti che la raffigurano in una posa materna, ossia mentre tiene in braccio il corpo morente del loro Faust. Poi scompare, e nella finzione è Silvio a cercarla, seguendo le tracce dei suoi viaggi artistici per arrivare a Roma, dove trova quello stesso ritratto materno affisso sui muri della capitale, come immagine utilizzata per la locandina di *Cause ed effetti*, commedia di Paolo Ferrarini nella quale Lidina recita proprio la parte della madre. Silvio acquista tutti i ritratti della donna presenti nello studio fotografico che ne vende le riproduzioni e, scoraggiato, dopo aver sentito che Lidina, nel frattempo, ha stretto un legame con un uomo ben più facoltoso di lui, si ritira in uno sconforto che lo porterà alla tremenda decisione finale. Per Lidina Silvio andrà incontro alla morte, simbolicamente rappresentata da una colata lavica del Vesuvio, che pone l'elemento fuoco come caratterizzante di tutta l'esistenza di Silvio, proprietario di una fonderia di famiglia. Il Vesuvio, non a caso in copertina del libro, è il *deus ex machina* che risolve la colpa, artefice dell'ultima espiazione di Silvio e, forse, anche di quella del suo inventore Cafiero.

Questa la storia che compare sulle pagine del «Mattino», che parrebbe a tratti simile a quella reale tra Cafiero e la Duse. Il Conte Primoli, amico di Eleonora, racconta infatti che anche lei si fosse fatta fotografare con in braccio il figlio morente e come avesse poi inviato il ritratto al padre, provocando la dura reazione di Cafiero che rispedito la foto al mittente siglandola con la scritta «Commediante!».¹⁶ In questi termini, la scelta del giornalista partenopeo di pubblicare una storia così personale sembra avere il sapore della vendetta e, come spesso accade quando si ha a che fare con Eleonora Duse, i piani di realtà e finzione si intrecciano indissolubilmente, mescolando la storia di vita e il romanzo, l'attrice e la donna. La scrittura e la pubblicazione di *Volere, potere* sarebbero quindi un'ulteriore risposta alla ricezione del ritratto, che delinea una vera e propria contesa: «scatti contro parole, fotografia contro editoria» (p. 25). Si configura un altro tema caro alla costruzione dell'immagine pubblica di Eleonora Duse: il consapevole utilizzo della stampa e del mezzo fotografico per veicolare

¹⁶ La storia si evince da alcuni appunti privati del Conte Primoli, pubblicati poi da Gerardo Guerrieri in *Eleonora Duse tra storia e leggenda*, saggio contenuto nel catalogo della mostra tenutasi a Roma, Palazzo Venezia, dal 6 giugno al 6 luglio 1985, ora in Id., *Eleonora Duse. Nove saggi*, cit., pp. 155-234. La lunga amicizia tra i due è testimoniata da un ampio carteggio, edito da Paola Bertolone in «Sarò bella e vincente». *Le lettere di Eleonora Duse al conte Giuseppe Primoli*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2018.

la propria immagine, che cammina parallelamente a quella, cara a tutti gli attori ottocenteschi, di sovrapposizione della propria persona al personaggio interpretato. Questo gioco di rispecchiamenti tra l'attrice e il personaggio fatto rivivere in scena, quel rapporto tra teatro e vita in cui il confine è così labile da essere oltrepassato continuamente, potrebbe forse trovare qui un primo parallelo letterario.

La tragica esperienza segnerà non poco Eleonora Duse e il suo rapporto con la maternità, sia vera che agita, così che, con un approccio ante-stanislavskijano di immedesimazione e studio sul personaggio,¹⁷ si imbatte – o cercherà – altre incarnazioni materne, in personaggi a lei cari, come *Denise*, che Dumas *fils* scrive per lei su richiesta (e indicazione) di Primoli¹⁸ e per giungere all'interpretazione del film *Cenere*, in cui a ruoli invertiti, sarà lei a dare la vita per il figlio. Lontani dalla scena, invece, i riflessi letterari del modello dusiano non si fermano a *Volere, potere*: essi sono presenti almeno in un altro racconto di Cafiero, dal titolo *La bambola*,¹⁹ e nella novella di un altro intellettuale che partecipa allo stesso ambiente culturale, Roberto Bracco, in *Leit-motiv*, poi ripubblicata con l'inequivocabile titolo di *Attrice*.

Sotto la patina del romanzo d'appendice e dietro il velo moralistico che caratterizza il modo di pensare del suo autore, si celano dunque consonanze e assonanze, indizi tanto della personalità della Duse, quanto delle sue interpretazioni, tanto che a volte lo scritto «finisce per contenere più il personaggio Duse, così come era stato plasmato dalla ribalta dei Fiorentini che non la sua persona» (p. 101). La pratica, d'altronde, non era sconosciuta a Cafiero, che già in un articolo, pure riportato nell'*Introduzione* al volume, utilizza come maschera letteraria un personaggio interpretato da Eleonora Duse per parlare in maniera velata dell'attrice. Si tratta in un lungo pezzo, che compare sulle pagine del «Corriere del Mattino» il 20 luglio 1879, in cui il giornalista disquisisce lungamente del personaggio shakespeariano di Desdemona, incarnato proprio la sera prima dalla Duse,

¹⁷ È noto quanto Stanislavskij si sia ispirato ai Grandi Attori italiani. Memorabile la sua riflessione sul rapporto della Duse con gli oggetti di scena e, in particolare, sulla lettera della Signora delle Camelie ne *Il lavoro dell'attore su se stesso*, a cura di Gerardo Guerrieri, Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 149-150 (I ed. it. 1956).

¹⁸ Su questa interpretazione cfr. Laura Mariani, *Il teatro-vita di Eleonora Duse*, in Ead., *Scritti di memoria e ri-velazioni sceniche: Adelaide Ristori, Eleonora Duse e le attrici dell'Odin Teatret*, «Teatro e Storia», a. 28, XXI, 2007, pp. 375-381.

¹⁹ Testo in Rossana Melis, *Tra fascino e ossessione: Eleonora Duse nei racconti di Martino Cafiero*, in *Per Franco Contorbia*, a cura di Simone Magherini e Pasquale Sabbatino, 2 voll., Società Editrice Fiorentina, Firenze 2019, vol. I, pp. 295-308.

Inseguendo la giovane Duse

senza soffermarsi mai sull'interpretazione ancora recente, ma scrivendone in maniera velata.²⁰

Di questa duplicità tra realtà e finzione è pieno il romanzo, nelle cui pagine il profilo di Lidina ha un'evoluzione in negativo: all'inizio è un'impacciata giovane che, con sincero amore, si dà a un uomo che la ammalia e la raggira: «povera creatura un po' da strapazzo e un po' da parata» (p. 140) che «nel fondo, non è cattiva, l'hanno dirupata» (p. 148). Più in là nel romanzo, però, Cafiero la condanna senza appello stigmatizzando il mestiere con parole dure e tratteggiandolo in un eccesso stereotipico che verte proprio sul duplice rapporto tra teatro e vita e, in particolare, sul sapiente utilizzo della menzogna da parte delle attrici che, fingendo in scena, possono farlo senza nessuno scrupolo anche nella vita. Lidina cerca più volte di difendersi da questa accusa infamante, come quando dice «Le bugie le possono dire, le debbono dire – le dicono – le donne oneste. Per noi, sono un lusso inutile. Esse hanno tanto da perdere! – noi – che cosa dobbiamo salvare?» (p. 139) ma ormai la sua condanna è dietro l'angolo e i fatti narrati lo confermano. Nella puntata del 1 dicembre 1880 Cafiero interrompe la narrazione per una considerazione sulle donne. Le divide in categorie, e ne individua la più pericolosa: la donna di teatro, poiché «il teatro le attira, le travolge, le assorbe, le trasforma, le va spogliando a mano a mano di tutte le qualità del loro primo essere, conservandone la bellezza, vestendola di nuove manifestazioni, di nuove seduzioni, di nuovi colori. È come un crogiuolo alla rovescia» (p. 302). Quella di Cafiero è una ferma condanna alla dissimulazione e alla vita dell'attrice che, risucchiata dall'arte, perde sincerità e vive nella perenne finzione. Tanto che il romanzo termina con l'immagine lapidale dell'attrice, immune ai drammi che la vita le ha inferto e senza pietà alcuna per la sorte di Silvio, che «dopo sette anni da questa triste storia, Lidina – recitava» (p. 362). Cafiero fa della donna simulacro, personaggio emblema dell'attrice che, in quanto tale, porta in sé l'antico stigma che accompagna da secoli questo mestiere.

La lettura del *feuilleton* come fonte indiretta dello spettacolo, avviata da Gerardo Guerrieri,²¹ nell'edizione in oggetto viene restituita integralmente per la prima volta al lettore critico. Attraverso l'approfondito saggio, infatti, è suggerita un'ampia chiave di lettura, che guida il lettore nel contesto ma che, grazie al rapporto diretto con la fonte, lascia uno spazio di

²⁰ Il testo è riportato nell'*Introduzione*, pp. 76-78. Come suggerito da Teresa Megale, il riserbo sull'interpretazione dusiana era probabilmente dovuto alla scarsa riuscita del personaggio.

²¹ Gerardo Guerrieri, *Eleonora Duse tra storia e leggenda* cit., pp. 155-234.

interpretazione. Nel volume sono individuati alcuni temi nodali, sia della carriera di Eleonora Duse che dello spettacolo ottocentesco, messi a fuoco sotto una lente di acuta riflessione: l'utilizzo della fotografia e della stampa, grazie a una nascente consapevolezza nell'impiego di questi mezzi; l'esperienza materna delle attrici, avversata o mancata, che mal si accorda con lo stile di vita da esse praticato e le necessità del mestiere, tema attualissimo e antico insieme; l'importanza delle riviste e dei periodici come oggetto di studio per la conoscenza e la ricostruzione del teatro ottocentesco. Le fonti valorizzate in questo volume sono infatti per la maggior parte desunte da stampe periodiche, anche se caratterizzate da una fisionomia completamente diversa, a cominciare dalle due principali: il romanzo a puntate, ricavato dalla pagina culturale di un quotidiano, e i *Programmi*, mappa dello spettacolo partenopeo del secolo XIX.

Singolare come, per un paradosso del destino, il grande transatlantico Duilio che, con la bandiera a mezz'asta, trasportava la salma rimpatriata della Divina dagli Stati Uniti attraccò il 10 maggio 1924 proprio a Napoli. A piangerla le sue vecchie conoscenze, Matilde Serao e Roberto Bracco, che scrisse sulle colonne del «Mattino»: «Napoli, dove furono scorti e trasmessi alla storia i segni antelucani dei suoi prodigi sublimi e dove ella tornava sovente come a una fonte di tenerezza e di fedeltà per sentire il conforto nelle sommesse reminiscenze».²²

²² s.a., *Il saluto di Roberto Bracco*, «Il Mattino», anno XXIII, n. 113, 11-12 maggio 1924.