

Indice

p.	11	Introduzione di Teresa Megale <i>Martino Cafiero, Eleonora Duse e i sentieri teatrali che si biforcano</i>
	103	Nota biografica
	111	Nota al testo
	115	<i>Volere, potere</i>
	363	Piccolo glossario
	365	Bibliografia
	369	Indice dei nomi

Nell'ambito di un lavoro unitario, spettano a Teresa Megale l'ideazione del volume e l'*Introduzione*, a Elena Lenzi la *Nota al testo*, il *Piccolo glossario* e la trascrizione del romanzo. Entrambe le curatrici firmano la *Nota biografica*.

Nei *Programmi giornalieri* gli attori sono indicati per cognome. Pertanto, i nomi di battesimo sono desunti da riscontri su altri documenti. I titoli dei testi drammaturgici, i nomi degli autori e dei personaggi teatrali sono trascritti secondo la fonte, che di norma italianizza i nomi dei personaggi stranieri. In ogni caso sono emendati gli errori tipografici.

Le curatrici ringraziano Siro Ferrone, Laura Mariani, Mirella Schino e Francesca Simoncini per il prezioso confronto.

Introduzione

Martino Cafiero, Eleonora Duse e i sentieri teatrali che si biforcano

1. Tra memoria e finzione

I giorni frenetici di Eleonora Duse all'ombra del Vesuvio insieme al padre, Alessandro, sono stati fin qui poco studiati. Più noti che conosciuti, nel migliore dei casi sono stati affrontati di scorcio, considerati come passaggio obbligato verso la conquista della notorietà nazionale dell'attrice. Giudicati poco più che una tappa interstiziale tra il periodo dell'apprendistato in famiglia e in oscure formazioni teatrali e la consacrazione artistica nazionale in quella di Cesare Rossi, tra un prima e un dopo, non solo temporale ma anche spaziale. Come se il periodo, forse il primo «non randagio della sua vita»¹, trascorso in quell'arsenale del teatro che fu Napoli nel periodo postunitario, fosse stato né più, né meno una sosta o un semplice transito fra gli aurorali anni vissuti nelle *tournées* al Nord, al seguito di semi-sconosciute compagnie teatrali, e quelli spesi nella Drammatica Compagnia di Torino, nella quale si assesta in modo stabile nei ruoli di *seconda* e *primadonna*.

Ripassare la Duse ventenne per la cruna del teatro partenopeo in un lasso temporale ristretto, tra la fine del 1878 e l'inizio del 1880, significa innanzitutto ricostruire il contesto teatrale che fu costretta ad abitare, così da riallestire pienamente il perimetro del suo giovanile banco di prova. Sul piano artistico

1. M. Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, Bulzoni, Roma 2008 (nuova ed. riveduta e ampliata del volume omonimo uscito presso il Mulino, Bologna 1992), p. 28.

significa adocchiarla un po' di soppiatto, mentre accumula eredità attoriche diverse dalle proprie per assorbirle e rilanciarle, adeguatamente ricalibrate, nella messa a punto progressiva del proprio stile. È il tempo germinale della continua assimilazione spontanea e della stratificazione, dell'assorbimento di atteggiamenti, di dettagli e di tecniche, ai quali attingere e ricorrere a ogni evenienza scenica, ma è anche la stagione delle prime, decisive scelte in campo artistico, compiute in un ambiente produttivo percorso da contrastanti interessi imprenditoriali, ancorati a un repertorio più che convenzionale, di consumo e di *routine*. Con l'impianto reticolare del suo mondo teatrale, innestato in una realtà culturale magmatica e multiforme, Napoli fu dunque un bivio per lei, con tutte le difficoltà e le incertezze che un bivio comporta. Ma fu innanzitutto il luogo dal quale la sua arte cominciò a irradiarsi: un approdo, seppur breve, durante il quale si cominciò a sbizzare la sua immagine artistica e a stagliarne il profilo, e sul quale edificare, tassello dopo tassello, la base appena abbozzata per la futura mitopoiesi d'attrice. *L'intelligenza partenopea* svolse, peraltro, un ruolo decisivo nella costruzione del suo mondo emotivo oltre che nel profilarsi dei suoi orizzonti culturali: mentre sedimentava esperienze teatrali, fuori dalla ribalta tessera relazioni, alimentava amicizie che avrebbe mantenuto lungo il corso della sua intera vita, non soltanto con Matilde Serao, ma anche – ad esempio – con Achille Torelli².

2. Sul solido rapporto amicale tra la Duse e la Serao qualche riverbero epistolare è contenuto in Matilde Serao a Eleonora Duse, *Lettere*, a cura di M. Tortora, postfazione di T. Marrone, Graus editore, Napoli 2004. L'attrice, impegnata in continue *tournee*, è trasformata nella naturale destinataria degli scritti odeporeici seraiani. Cfr. D. De Liso, *Matilde Serao, la 'letterata viaggiante'. Storie di vita e di viaggi tra Napoli e il mondo sul finire dell'Ottocento*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. XII, 2019, pp. 179-196. La relazione con il drammaturgo Achille Torelli, del quale interpretò *Scrollina* nel 1881, traspare da alcune lettere, conservate presso la Sezione Lucchesi Palli della Biblioteca Nazionale di Napoli, in fase di catalogazione. In una, senza data, vergata su carta intestata 'Grand Hotel Roma', la Duse scriveva: «Torelli caro, non vi dimentico affatto ma non ho con me oggi questo benedetto ritratto. Ve lo manderò a giorni. Caro Torelli che melanconia mi riprende! Che contagio di mala fede in questo ambiente in cui siamo! Tutti si dicono apostoli qui, ma nessuno di costoro crede al miracolo! E basterebbe credere // pur di credere, per poter vivere d'arte. Io mi sento smarrire, caro e buon amico. Preferisco un nemico all'indifferen-

La breve stagione partenopea della Duse, coronata da incontri artistici fondamentali (ultimo, ma non esclusivo, quello con Giacinta Pezzana) e segnata da scelte destinate a incidere profondamente sugli sviluppi della sua arte oltre che sui suoi legami culturali, si spalanca sugli inizi, buco nero di ogni biografia d'attore, e finisce per coincidere con uno snodo essenziale: la raggiunta consapevolezza della propria indipendenza artistica e della doppia e inscindibile autodeterminazione di donna e di attrice.

Un lungo cono di luce si proietta su di lei attraverso il romanzo di appendice *Volere, potere*, apparso a partire dall'estate del 1880 sul «Corriere del Mattino», a firma del direttore³. Una storia controversa, raccolta e indagata da Gerardo Guerrieri nel 1972⁴, specchio di un vissuto in cui si rifrange il teatro, in specie il *recto* e il *verso* di un immaginario secolare in opposizione alle attrici: un paesaggio mentale persistente nella sua immutabilità, qui sottoposto a ennesima conferma. Nel disegno di *Volere, potere*, la vendetta armò la penna di Martino Cafiero contro Eleonora Duse. La vendetta dell'autorevole giornalista nei confronti della giovane attrice, assorta nello sbizzare i propri mezzi artistici e colta, come in una istantanea, sulla soglia dei

te. E qui tutto dorme e sbadiglia nel disamore reciproco. Che miseria!». In un'altra, anche questa priva di riferimento temporale, con accenti di vero affetto si scusava con l'amico: «L'ansietà, la poca salute, l'esser fissa a un lavoro crudele ecco le forze che mi hanno impedito di correre a voi. Ma, d'anzì, non sopportavo più il rammarico e l'amarrezza dell'attesa, e vi feci // "telefonare" per domandar perdono del mio involontario ritardo. Grazie, fedele e buon amico, che avete risposto con bontà e senza dubitare del profondo affetto, senza respingere la parola amica di reverenza e d'amore che vi porto nel core». I due inediti vanno ad arricchire la già nota corrispondenza epistolare della Duse con il drammaturgo. Cfr. T. Megale, *Eleonora Duse. Nuovi frammenti autografi di un lungo percorso teatrale*, in «Drammaturgia», a. XII/n.s. 2, 2015, pp. 151-167, con un manello di dodici lettere inviate a Torelli tra il 1883 e il 1921 alle pp. 157-163.

3. Fondato qualche anno prima, nel 1873, il «Corriere del Mattino» arrivò ad essere uno dei quotidiani più diffusi a Napoli con una tiratura di diecimila copie vendute al giorno. M. Cimini, *La «Rivista nuova di scienze, lettere ed arti» (1879-1881). Storia, indici, carteggi*, Bulzoni, Roma 1997, p. 18.

4. Gerardo Guerrieri ne scrisse in una serie di appunti e minute, confluiti nel saggio *Eleonora Duse tra storia e leggenda*, edito nel catalogo della mostra omonima, curata dallo studioso per l'Ente Festival di Asolo (Roma, Palazzo Venezia, 6 giugno – 6 luglio 1985), ristampato, postumo, in G. Guerrieri, *Eleonora Duse. Nove saggi*, a cura di L. Vito, Bulzoni, Roma 1993, pp. 155-234.

primi scarti, delle prime scelte decisive per l'imminente lancio artistico nazionale. Più maturo di lei, con quasi il doppio dei suoi anni, l'autore del romanzo fu un uomo in fuga dinanzi alla grandezza della maternità e all'inaspettata reazione femminile, un frustrato come tanti, alla ricerca affannosa di un possibile superamento della sua inadeguatezza attraverso l'esercizio liberatorio della scrittura.

Il 19 agosto del 1880 sul «Corriere del Mattino» uscì la prima delle novantatré puntate del romanzo d'appendice pubblicato di getto, senza alcuna pausa, fino al 22 gennaio del 1881, quando egli, a capo del principale foglio partenopeo, uomo politico e intellettuale influente, volle proiettare a caldo, adeguatamente travestita, la vicenda del rapporto fallimentare con l'attrice, scrutata prima come spettatore e poi messa in risalto sulla terza pagina del giornale in un volgere di mesi determinanti per il suo imminente futuro teatrale. Sembrerebbe – e non è un caso – che la scrittura di *Volere, potere* si sia imposta su altri programmi editoriali, se il giornale nel gennaio 1880 prometteva la pubblicazione di un altro romanzo di Cafiero, *Lavoro*, corredato da «uno studio sulle classi operaie di Napoli»⁵.

Come è noto alla storiografia teatrale, la Duse giunse a Napoli ingaggiata dalla Drammatica Compagnia di Francesco Ciotti ed Enrico Belli Blanes⁶, che nell'ultimo scorcio del 1878, dal 31 ottobre al 23 dicembre, si esibì sulle tavole del Teatro

5. R. Melis, *Tra fascino e ossessione: Eleonora Duse nei racconti di Martino Cafiero*, in *Per Franco Contorbia*, a cura di S. Magherini e P. Sabbatino, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2019, 2 voll., I, pp. 295-308, a p. 297.

6. «Francesco Ciotti, attore modesto, si era però distinto per l'introduzione di uno stile recitativo privo di facili concessioni all'enfasi ed è ricordato come uno dei primi capocomici ad aver svecchiato il repertorio eroico-sentimentale allora in voga per accogliere numerose novità». F. Simoncini, 'voce' *Duse, Eleonora*, in *Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMATI)*, diretto da S. Ferrone, responsabile F. Simoncini: <<http://amati.unifi.it/>> [12.05.2021]. Di Enrico Belli Blanes (pseudonimo di Enrico Belli), formatosi presso la compagnia di Meneghino Moncalvo e di Giorgio Duzzi e passato nel 1862 per lo spazio di sedici anni in quella di Luigi Bellotti Bon, traccia il ritratto Mario Ferrigni: «Attore di razza, ebbe meriti eccezionali d'interprete e di rigido osservante della disciplina scenica; del "ruolo" di generico primario fece un vero e proprio "carattere" di grande importanza. Aveva sul pubblico un'autorità che poterono invidiarli artisti anche maggiori. La sua coscienziosità gli dette un orgoglio d'arte per cui si stimava, e non a torto, custode delle tradizioni di una vera nobiltà di casta, in confronto dei filodrammatici che detestava. Fu un vero maestro

dei Fiorentini. Cafiero la vide e la conobbe su quel principale palcoscenico cittadino: ebbe inizio così quell'incontro che per ragioni diverse segnò le vite di entrambi. Qui la Duse recitò, seppur in modo non continuativo, dal 3 novembre, data del debutto sulla ribalta partenopea, fino al 23 dicembre 1878 nella citata formazione. Ritornò in quel teatro nel lasso di tempo compreso fra il 16 marzo 1879 e il 10 febbraio 1880, scritturata nella *troupe* dei capocomici Crescenzo De Maio e Edoardo De Vivo, diretta da Adamo Alberti⁷, conosciuta come Compagnia stabile dei Fiorentini⁸.

Nella trama di *Volere, potere*, a dir poco prevedibile e convenzionale, è incastonata preziosa materia dusiana, messa in rilievo a suo tempo da Guerrieri, il più inesausto tra gli studiosi delle opere e dei giorni della grande interprete. Il critico, *dramaturg*, traduttore, saggista, ricercatore infaticabile, in special modo della vita e dell'arte dell'attrice, arrivò a tale conclusione dopo aver compulsato moltissime carte e documenti e dopo aver setacciato a fondo l'archivio romano del conte Giuseppe Primoli, a lei legato da lunga amicizia.

della truccatura». M. Ferrigni, *Belli, Enrico, detto Belli Blanes*, in *Enciclopedia Italiana*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1930, *ad vocem*.

7. L'attore cremonese, figlio d'arte, recitò come caratterista. Fu un tenace traghettatore di compagnie. Il suo nome è legato soprattutto alla lunghissima gestione, per lo spazio di quarant'anni, del Teatro dei Fiorentini di Napoli. Autore di commedie di stampo goldoniano, di drammi e dell'autobiografia, *Quarant'anni di storia del Teatro dei Fiorentini*, G. De Angelis e Figlio Tipografi di S.M. il Re d'Italia, Napoli 1878 (limitata al periodo iniziale del suo capocomicato, dal 1838 al 1849), in vario modo fu implicato nel mondo teatrale partenopeo ottocentesco. Si veda il suo ritratto, realizzato a Napoli da Felice Ricca tra il 1859 e il 1860, nel *Fondo Cervi* della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna: [-http://badigit.comune.bologna.it/cervi/4.htm](http://badigit.comune.bologna.it/cervi/4.htm) [12.02.2021]. Mentre resta ancora da approfondire il ruolo svolto da Alberti capocomico, intorno alle vicende del teatro relative ai primissimi anni dell'Ottocento cfr. A. Bentoglio, *La Compagnia reale del Teatro de' Fiorentini di Napoli al servizio di Sua Maestà Ferdinando I di Borbone (1816-1824)*, in *Napoli e Rossini. 'Di questa luce un raggio'*, a cura di A. Caroccia – F. Cotticelli – P. Maione, atti del convegno internazionale (Napoli-Avellino, 25-27 ottobre 2018), Edizioni San Pietro a Majella, Napoli 2020, pp. 29-50.

8. Per tali attestazioni, cfr. Biblioteca Nazionale di Napoli [BNN], Sezione Lucchese Palli [LP], *Programmi giornalieri* [PG] n. 183 a. teatr. XLI – PG n. 235 a. teatr. XLI (dal 31 ottobre al 23 dicembre 1878) e PG n. 327 a. teatr. XLI – PG n. 315 (sic, ma 314) a. teatr. XLII (dal 13 marzo 1879 al 10 febbraio 1880). Gli estremi cronologici qui indicati si riferiscono alle date dei debutti rispettivamente delle compagnie Ciotti-Belli Blanes e De Maio-De Vivo.

Volere, potere

[19 agosto 1880]

Il 15 ottobre dell'anno 1861...

Come vedete, questa storia comincia proprio come un romanzo; uno dei romanzi francesi di vecchia scuola, ne' quali una data, buttata lì sul bel principio, annunzia un avvenimento, afferra la curiosità per la gola, e mette nel lettore un certo brivido per la promessa d'uno spettacolo prossimo e straordinario. I romanzi moderni cominciano invece con una descrizione, lunga, imaginosa, pittorica ne' particolari più che nella linea generale, con una profusione d'analisi che manda a carte quarantanove la sintesi, tanto nella forma quanto nella sostanza. Ma questo che vi racconto non è un romanzo, né antico, né moderno. È un fatto, del quale fui spettatore in parte e in parte ricercatore, quando fu compiuto. Se ve lo dirò bene o male, non so; ma certo ve lo dirò con molta semplicità, come se stessimo insieme e si discorresse alla buona, cosa la quale, veramente, desidererei assai, per due ragioni: la prima, che avrei così la fortuna di gustare, caro signore, signora amabilissima, la vostra preziosa compagnia; la seconda, che a quella maniera vi direi a voce quel che ora debbo, con non piccolo lavoro, scrivere. Ma poiché non tutte le cose vanno come dovrebbero andare, e io sono qui innanzi a questo tavolino mentre voi state in tanti luoghi diversi, per lo meno scriverò come se parlassi.

Dunque, dovete sapere che il 15 ottobre dell'anno 1861 un piccolo stabilimento industriale, presso il ponte della Madda-

lena in Napoli, era in festa. Nella spianata, innanzi all'edificio, era preparata una gran tavola per una sessantina di persone; e sulla tovaglia bianca, ne' bicchieri tersi, ne' cucchiai, nelle forchette, ne' coltelli disposti in bell'ordine, scintillava la luce del sole, frastagliata dalle mobili ombre de' platani e delle acacie, che la sana brezza d'autunno cullava. Presso la porta dell'edificio e sotto l'uscio un gruppo d'operai, tutti in vestito da lavoro, ciarlavano e ridevano allegramente fra loro. Ce n'era di tutte le età e di tutti gli aspetti; i vecchi, vegeti, rubizzi e tranquilli, le facce onestamente emaciate dallo stigma del lungo lavoro, i giovani che il fumo non ha ancora ben bene anneriti, i fanciulli gai e spensierati nelle officine come ne' palazzi, per quella felice ignoranza delle grandi variazioni umane che uguaglia pietosamente gli uomini ne' primi anni della vita e che ricomparisce poi un'altra volta, nell'ultimo giorno, ignoranza non più del come, ma del dove si va.

Il personaggio più importante, in quella raunata d'operai, era Ninì. Ninì nello stabilimento era un nuovo venuto ed era già caro a tutti come un compagno antico. Aveva fatto fortuna prima di tutto il suo nome. Nini! Nini! In principio pareva una celia, poi a poco a poco quelle due sillabe portavano con sé un certo buon umore affettuoso, e gli operai vollero bene prima al nome che alla persona. Ma il nome e la persona stavano insieme in un accordo perfetto. Ninì aveva sedici anni. Quand'era nato, gli avevano imposto un brutto nome, ossia Giuseppe; dal quale, nella prima trasformazione napoletana, era venuto Peppino; e da Peppino, non si sa come era sorto poi quel Ninì che piaceva a tutti quanti.

Ninì era allegro come un uccello. Veniva al lavoro, la mattina, in punta di giorno, fischiando una canzone; la sera, canterellando una canzone, se n'andava. Il primo giorno ch'era entrato nello stabilimento, nel bel mezzo del lavoro, tutt'ad un tratto era scappato a cantare, cosa non permessa, perché gli operai, secondo il sistema inglese, erano tenuti al silenzio. Gli si fecero le avvertenze di regola, egli promise che non l'avrebbe fatto più; ma poi un altro giorno ci ricascò di nuovo, e così un terzo e così un quarto; e poiché l'istinto era irresistibile, e poiché Ninì era

una specialità, e poiché quel po' di canzone non gl'impediva il lavoro, e poiché, finalmente, quel lavoro veniva sempre perfetto, la canzone di Ninì fu prima tollerata, poi permessa ed all'ultimo desiderata.

Ninì era un bel giovinetto bruno, con occhi napoletani, neri neri, grandi e dolci. Era operaio come gli altri, nel lavoro e nella povertà; ma era sempre, ogni mattina, entrando nelle officine, pulito ed ordinato, nel vestito, nelle semplici cure della persona. Il suo camiciotto turchino era aggiustato con garbo, non uno sdrucio trascurato ne' suoi calzoni bruni. Evidentemente, c'era qualcuno – vuol dire, in questo caso, *qualcuna* – la quale ci badasse con cura assidua. E non è difficile nemmeno intendere chi potesse essere quella *qualcuna*; la cura assidua – significa la madre.

Ninì era operaio come gli altri e migliore di tutti gli altri. A sedici anni lavorava come i provetti, guadagnava quanto i provetti e meritava di più. Sapeva leggere e scrivere correntemente; senza troppa riverenza, è vero, per la grammatica e nemmeno per l'ortografia; ma leggeva e capiva; scriveva con una bella calligrafia, e se s'imbrogliava nella distribuzione de' *p* e de' *b* e creava certe consonanti doppie spossessandone altre, l'ingegno suppliva e quel che doveva essere detto era detto.

Ninì non aveva padre. E questa era una ragione per la quale gli si era conciliato l'amore degli operai – l'amore, per dir così, dello stabilimento, in quella personalità simpatica di cui è anima la collettività e vincolo il lavoro.