

ELENA RAMPAZZO

*Spigolature poetiche di una performance teatrale: Eleonora Duse ritratta dalla Contessa Lara*

In

*L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso  
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015),  
a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon,  
Roma, Adi editore, 2017  
Isbn: 978-884675137-9

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=896](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ELENA RAMPAZZO

*Spigolature poetiche di una performance teatrale: Eleonora Duse ritratta dalla Contessa Lara*

In un suo intervento ne «La Critica», Benedetto Croce sostiene che il lavoro dell'attore consiste nella creazione di un'opera d'arte che si distanzia, un poco o molto, dal suo originale. Tale opera è però fugace, destinata a quanti l'abbiano vista realizzarsi sul palcoscenico: poche le «faville», che si fissano nella memoria e nella pagina di chi assiste in sala. Per il critico, tra le poche testimonianze autentiche dell'arte di Eleonora Duse vi sono alcune poesie della Contessa Lara, che la fissò nei versi scritti per il «Corriere di Roma» del 25 dicembre 1885. Il contributo intende dare una prima verifica di tale intuizione, analizzando il sonetto ispirato dall'interpretazione dusiana della *Femme de Claude*, per far emergere quei gesti, quegli sguardi, quegli atteggiamenti, che la poetessa colse come la nota particolare impressa da Eleonora a un controverso personaggio femminile.

Nel 1937, durante la redazione delle *Aggiunte alla «Letteratura della Nuova Italia»*,<sup>1</sup> Croce si soffermò sugli attori e sulla natura effimera della loro prestazione in scena, destinata al solo pubblico presente in sala. Mentre per gli anni a venire egli vedeva profilarsi una possibilità di eternamento della *performance* attoriale grazie all'applicazione delle tecnologie del cinema sonoro al teatro, per cogliere la «personalità dell'attore» (e del cantante) negli anni sul discrimine tra Otto e Novecento bisognava cercare, tra i «mucchi di cenere», ossia tra le tante parole scritte a commento, le «piccole ed evanescenti faville» di ogni singola «personalità artistica».<sup>2</sup> Lavoro tanto più complesso, secondo il critico, quanto più tale personalità era spiccata e donava al testo di partenza un suo *quid*. Sarebbe servito, a suo parere, un *medium* capace di rendere la dimensione in svolgimento dell'azione scenica, con tutti i gesti, i cenni, gli sguardi, i respiri e i sospiri, le diverse intonazioni della voce e le flessioni del corpo; a tal fine, manchevoli erano sia la fotografia, sia il cinema muto.

Tra i tanti che scrissero per lei, secondo il critico quasi nessuno era riuscito a fermare sulla pagina la «personalità artistica» di Eleonora Duse, incluso quel poeta «egotistico» ed «estetizzante»<sup>3</sup> che era stato d'Annunzio. L'unica a riuscire era stata la poetessa Eva Cattermole, più nota come Contessa Lara; ella, infatti, ritraendo in versi «la figura» dell'attrice, quale, scrive Croce, «appariva nel quarto atto della *Femme de Claude*, nel terzo della *Fedora*, nel sesto della *Teodora* e nel secondo degli *Innamorati goldoniani*», aveva fissato alcune «faville di quella personalità artistica», seppur «piccole ed evanescenti»,<sup>4</sup> e che si rinvenivano nei versi ispirati al dramma sull'imperatrice bizantina e alla commedia goldoniana – molto lontana dalla sensibilità della poetessa –, citati in esteso ne «La Critica».<sup>5</sup>

A partire dalle suggestioni di Croce, per motivi di spazio questo intervento si limiterà al sonetto ispirato a Evelina Cattermole da *La femme de Claude*<sup>6</sup> di Dumas *filis*, uno dei ruoli prediletti da Eleonora Duse; tale titolo le era particolarmente congeniale, poiché, essendo imperniato sulla prima attrice, le dava modo di esprimere in pieno la propria arte.<sup>7</sup> Quanto ai sonetti ispirati da

<sup>1</sup> B. CROCE, *Aggiunte alla «Letteratura della Nuova Italia»*. xxix: *Comici*, «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce», 35 (1937), 444-454.

<sup>2</sup> Ivi, pp. 444-445: «Arte fugace, si dice, quella degli attori. Ma tutto è fugace [...]; e, del resto, anche questa maggiore fugacità, in quanto viene dalla difficoltà di fissare praticamente i segni atti a risvegliare le creazioni teatrali, può essere vinta o ritardata almeno in parte dai ritrovati della tecnica moderna, come la cinematografia parlante».

<sup>3</sup> Ivi, 446.

<sup>4</sup> Ivi, 445.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> A. DUMAS FILS, *La femme de Claude, pièce en trois actes précédée d'une Préface par Alexandre Dumas fils*, troisième édition, Paris, Michel Lévy Frères Éditeurs, 1873. L'occhiello afferma che la «pièce» fu «représentée, pour la première fois, à Paris, sur le théâtre du Gymnase-Dramatique le 16 janvier 1873».

<sup>7</sup> Cfr. C. MOLINARI, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Roma, Bulzoni, 1985, 62: «Il repertorio di Cesare Rossi», ossia del capocomico che aveva scritturato Eleonora a Torino, «basato su

*Fédora*<sup>8</sup> e *Théodora*<sup>9</sup> di Sardou, essi sono destinati a un contributo specifico, che li analizzi e li contestualizzi nella storia del Teatro; si tratta, come per *La femme de Claude*, di personaggi che interrogavano la sensibilità della poetessa e nei quali Eleonora si trovò ad affrontare ruoli in cui veniva meno la «positività del carattere preminente»,<sup>10</sup> ossia delle donne cui ella dava voce e corpo; esse, però, le consentivano di attraversare la «gamma completa dei comportamenti umani»,<sup>11</sup> sui quali ella lasciava, a detta di sostenitori e di denigratori, un'impronta indiscutibilmente propria.<sup>12</sup>

Per tornare allo specifico della *Moglie di Claudio*, non essendone conservato il copione né alla Fondazione Cini né alla Biblioteca del Burcardo, i versi dusiani della Contessa Lara, che fu sempre ricettiva verso le letterature d'Oltralpe, saranno confrontati con l'originale francese del dramma dumasiano portato in scena dall'attrice, per illustrare quali elementi della sua recitazione – crociane *faville* – siano stati fermati sulla carta da questa poetessa ritenuta da Baldacci, pur tra i *minori*, la maggiore poetessa dell'Ottocento italiano.<sup>13</sup>

Le asserzioni di Croce circa le poesie ispirate alla Contessa dal teatro di Eleonora non sono esaustive, né completamente corrette: da un lato, infatti, egli non dichiara la fonte delle proprie informazioni circa il luogo in cui erano apparsi i testi cattermoliani da lui citati o allusi;<sup>14</sup> dall'altro, riporta un errore riguardo alla *Femme de Claude*, per la quale cita un inesistente quarto atto, e, per esempio, ne introduce uno riguardo alla *Théodora*, poiché la strutturazione della frase spinge ad attribuire la parola «atto» anche a «nel sesto della *Teodora*»,<sup>15</sup> malgrado l'opera non contempli un sesto atto. Ciò nonostante, le note apparse ne «La Critica» si rivelano fondamentali, poiché, mancando un elenco dei versi pubblicati in rivista, esse consentono di individuare un legame tra Eleonora Duse e le due poesie di Eva Cattermole citate dal critico, ossia il sonetto *Teodora* e i martelliani de *Gli innamorati*, che furono ambedue incluse in *Nuovi versi* (1897),<sup>16</sup> la raccolta postuma che, secondo Maria Borgese, contiene le liriche del decennio 1884-1894<sup>17</sup> e per la quale la poetessa avrebbe preso accordi definitivi con l'editore Galli proprio nel 1894.<sup>18</sup>

Smentendo la prassi consolidata di indicare o di suggerire le fonti dei propri versi, fossero esse citate o alluse o anche tradotte, nella sua ultima raccolta Evelina non introdusse elementi paratestuali o particolari formati dei caratteri, che guidassero il lettore nell'interpretazione delle liriche dei *Nuovi versi*, comprese quelle citate da Croce. Mentre nelle sillogi precedenti si può, infatti, risalire all'origine e alla suggestione di una lirica, per esempio, da una dichiarazione come *Sfogliando F. Coppée*<sup>19</sup> o da un titolo in corsivo (*Le passant*)<sup>20</sup>, da un sottotitolo come *Lo scrigno*

Goldoni, [...] era un repertorio che privilegiava il caratterista. Ad esso la Duse sostituì un repertorio che privilegiava la prima attrice, e che coincideva appunto con i drammi di Dumas e di Sardou».

<sup>8</sup> V. SARDOU, *Fédora. Drame en quatre actes, représenté pour la première fois au Théâtre du Vaudeville, le 12 Décembre 1882*, in ID., *Théâtre complet*, I, Paris, Albin Michel Éditeur, 1934, 373-538.

<sup>9</sup> V. SARDOU, *Théodora. Drame en cinq actes et sept tableaux, représenté pour la première fois au Théâtre de la Porte-Saint-Martin le 26 Décembre 1884*, in IDEM, *Théâtre complet*, II, Paris, Albin Michel Éditeur, 1934, 409-631.

<sup>10</sup> C. ALBERTI, *L'anima in luce di Eleonora: l'avventura teatrale*, in *Divina Eleonora. Eleonora Duse nella vita e nell'arte*, a cura della Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Marsilio, 2001, 21-41: 24.

<sup>11</sup> Ibid..

<sup>12</sup> Cfr. MOLINARI, *L'attrice divina*, cit., 103.

<sup>13</sup> L. BALDACCI, *Contessa Lara (Evelina Cattermole Mancini)*, in *Poeti minori dell'Ottocento*, I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1958, 1123-1139: 1123.

<sup>14</sup> CROCE, *Aggiunte alla «Letteratura della Nuova Italia»*, cit., 445.

<sup>15</sup> Ibid.: «quale appariva nel quarto atto della *Femme de Claude*, nel terzo della *Fedora*, nel sesto della *Teodora*».

<sup>16</sup> CONTESSA LARA [E. CATTERMOLLE], *Teodora, Gli innamorati*, in EADEM, *Nuovi versi*, a cura di L. Donati, Milano, Galli, 1897, 131, 127.

<sup>17</sup> M. BORGESE, *La Contessa Lara. Una vita di passione e di poesia nell'Ottocento italiano*, Milano, Treves, 1930, 192.

<sup>18</sup> Ivi, 154.

<sup>19</sup> CONTESSA LARA, *Sfogliando F. Coppée*, in EADEM, *Versi*, Roma, Sommaruga, 1883, 157-160.

<sup>20</sup> CONTESSA LARA, *Le Passant*, in EADEM, *E ancora versi*, Firenze, Sersale, 1886, 17-18.

di mia madre (da Rodenbach),<sup>21</sup> nell'ultima raccolta questo non è possibile: perché la poetessa non volle o perché non ebbe il tempo di inserire sottotitoli o epigrafi (fu infatti uccisa nell'autunno del 1896), quando Donati si trovò a curarne l'edizione dell'ultima raccolta, uscita nei primi mesi del 1897, dovette presentare le liriche nella loro nudità testuale; perciò, oggi, a meno che non capitino sotto gli occhi di uno specialista di Sardou o di Goldoni, nell'ultima silloge cattermoliana le due liriche citate estesamente da Croce non tradiscono la loro origine teatrale, che non solo non è colta dal lettore moderno, ma che non fu notata e registrata neppure da Maria Borgese, solitamente informata anche dei minimi dettagli inerenti alla Contessa Lara.

La ricerca incrociata fra i drammi indicati da Croce e i contatti comuni alla poetessa e all'attrice consente di risalire alla fonte che il direttore de «La Critica» aveva in mente e che, però, non cita: si tratta del primo numero del «Corriere di Roma», dalle cui didascalie dipendono i suoi errori bibliografici in merito a scene o quadri drammatici.

Tale periodico, fondato nell'autunno del 1885 dalla coppia Scarfoglio-Serao dopo la rottura con gli ambienti della «Cronaca bizantina» di Sommaruga,<sup>22</sup> fece la sua comparsa effettiva il 26 dicembre del medesimo anno, pur dichiarando la data del 25;<sup>23</sup> per il lancio, i due giornalisti avevano pensato a un numero monografico sull'amica Duse, che proprio negli ultimi quattro anni aveva compiuto la propria ascesa, anche a livello internazionale.

Matilde Serao, legata a Eleonora da un affetto profondo e di lunga durata, mobilità allora i propri contatti, fra cui Gégé Primoli, conte franco-italiano amico personale, fra gli altri, di Dumas figlio.<sup>24</sup> Da lui, scrive a Gégé in una lettera del 17 dicembre, le sarebbe piaciuto ottenere un intervento; quindi, per convincere l'amico a intercedere in suo favore presso Dumas, che invierà poi *La femme de Claude e la Duse*,<sup>25</sup> ella volle anzitutto rassicurare entrambi circa la qualità degli altri collaboratori, affermando che «faranno versi la Contessa Lara e S. [Salvatore] Di Giacomo», il quale poi si sfilò dal progetto, e chiuse la perorazione ricordando a Primoli le «magnifiche illustrazioni» di Sartorio, «di cui ne avete vista una».<sup>26</sup> La nota del curatore Spaziani, che stila un elenco dei contributi, per la poetessa accenna genericamente a «parecchi versi della Contessa Lara, che commentavano cinque disegni di G.A. Sartorio»,<sup>27</sup> suggerendo quindi che la poesia era al servizio dell'illustrazione e ad essa posteriore.

L'impaginazione della rivista sembra istituire, del resto, un legame forte tra i disegni di Sartorio e le poesie di Eva Cattermole: le didascalie, infatti, citano sempre il titolo dell'opera teatrale e del punto (atto, atto e scena, quadro), cui si ispirerebbero tanto le immagini di Sartorio, quanto le poesie di Eva, che vi sono pubblicate senza titoli propri; per esempio, quello che in volume sarà *Il castigo*<sup>28</sup> e che, nella sua nudità testuale del 1897, sarebbe ben difficile ricondurre al «Corriere di Roma», nel medesimo quotidiano è identificabile dalla didascalia «*Femme de Claude – Atto IV. Disegni di G.A. Sartorio – Versi della Contessa Lara*» (p. 1).

A un'attenta analisi, risultano però evidenti sia l'approssimazione delle didascalie (la *Femme de Claude* consta di tre e non di quattro atti, per esempio), sia, ancor più, il fatto che le poesie di Eva mostrano di non essere in nulla una trascrizione letteraria delle immagini di Sartorio, peraltro

<sup>21</sup> Ivi, 97-98.

<sup>22</sup> Cfr. R. GIGLIO, *L'invincibile penna. Edoardo Scarfoglio tra letteratura e giornalismo*, Napoli, Loffredo, 1994: «Il 2 settembre del 1885, in occasione del processo che condannò al carcere Angelo Sommaruga, il Ragusa Moleti, teste a carico, dichiara che nello Scarfoglio c'era la più ferma intenzione di esordire come editore».

<sup>23</sup> Cfr. M. SPAZIANI, *Con Gégé Primoli nella Roma bizantina. Lettere inedite di Nencioni, Serao, Scarfoglio, Giacosa, Verga, D'Annunzio, Pascarella, Bracco, Deledda, Pirandello ecc.*, 11 illustrazioni, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1962, 145 (nota).

<sup>24</sup> M.I. BIGGI, *La Teodora di Eleonora Duse*, in *Victorien Sardou. Polifonie della rappresentazione*, a cura di M. Cambiaghi, S. Feloj, M. Mazzocut-Mis, A. Thulard., Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2015, 29-42: 30.

<sup>25</sup> A. DUMAS FIGLIO, *La Femme de Claude e la Duse*, «Corriere di Roma», 25 dicembre 1885, 1.

<sup>26</sup> M. SERAO, *Lettera a Gégé Primoli (L. [Roma] 17 dicembre 1885)*, in SPAZIANI, *Con Gégé Primoli nella Roma bizantina*, cit., 146-146.

<sup>27</sup> Ivi, 146 (nota).

<sup>28</sup> CONTESSA LARA, *Il castigo*, in EAD., *Nuovi versi*, cit., 123.

inerenti a opere rappresentate anche a Roma, dove la poetessa, che faceva vita mondana, viveva da alcuni anni e dove avrebbe potuto facilmente vedere la Duse sul palcoscenico. Infatti, relazionando i luoghi di Evelina con i dati dell'Archivio Multimediale degli Attori Italiani (A.M.At.I.),<sup>29</sup> possiamo desumere che, tra il 1883 e il 1885 – ossia, da quando Eva si spostò a Roma a quando uscì il «Corriere» di Scarfoglio –, ella avesse potuto assistere alla *Fedora* (Roma, Teatro Valle, 4/10/1883, novembre 1884, ivi, 20/2/1885) e a *Teodora* (ivi, 14/3/1885); quanto alla *Femme de Claude*, avrebbe potuto all'Arena Nazionale di Firenze, città dove risiedeva, nel 1881, o al Valle nell'ottobre 1882, nel corso di una *tournée* trionfale che vide dischiudersi nella sua maturità la personalità attoriale di Eleonora Duse, quale si era mostrata sin dal 1879 nel confronto con Giacinta Pezzana<sup>30</sup> e quale fu fermata dai disegni di Sartorio e dalle parole di Evelina.

Come Primoli, forse anche la Contessa Lara avrà visto in anteprima, in redazione, i disegni di Sartorio; tuttavia, le sue liriche dimostrano una genesi e uno sviluppo indipendenti, i quali si basano sulla conoscenza diretta dei drammi francesi e rispetto ai quali, procedendo a un confronto, si potranno attingere proprio i gesti, gli scatti della voce, gli sguardi dell'attrice celebrata nelle quattro pagine del «Corriere di Roma» del Natale 1885.

Il quotidiano, tale doveva essere nelle intenzioni dei fondatori, si apre con una pagina dedicata alla *Femme de Claude* di Dumas *filis*, il quale, rispondendo positivamente alle richieste di Matilde Serao delle quali Primoli si era fatto latore,<sup>31</sup> invia un testo piuttosto lungo; in esso, il drammaturgo lega la genesi dell'opera alla guerra franco-prussiana, sottolineando sia l'origine germanica della protagonista, sia la vera nazionalità del finto francese Cantagnac, che si rivelerà una spia industriale tedesca, la cui opera sarà determinante nelle scelte di Césarine. Il testo del dramma, scritto pensando a Sarah Bernhardt nel ruolo della protagonista, fu rappresentato per la prima volta a Parigi nel gennaio del 1873 e, secondo il frontespizio, solo in quello stesso anno giunse alla terza edizione. Particolarmente congeniale a Eleonora, poiché, in una prospettiva teatrale già novecentesca, le dava l'occasione di «sviluppare le zone oscure della coscienza»,<sup>32</sup> fu da lei rappresentato varie volte tra il 1881 e il 1884, nonché il 25 dicembre del 1885; in tali occasioni, ella portò a perfezione la scena della morte di Cesarina, ripresa accuratamente da Sartorio e a cui l'attrice restò fedele anche negli anni a venire, poiché nella sua peculiare gestualità «la morte assume dimensioni apocalittiche»,<sup>33</sup> come, del resto, l'aveva assunta l'intera vita di quella donna creata da Dumas, incarnata da Eleonora e infine trattenuta dagli endecasillabi di Evelina:<sup>34</sup>

Arrovesciato è il corpo, e par di cera  
la faccia aguzza: un rosso fil sottile  
solca il velluto de la veste nera:  
fuma per terra ancor caldo il fucile.

Senz'amor, come Satana, chimera  
de 'l male, ella passava entro un febbrile  
soffio di colpa, or procellosa e fiera,  
or supplice e sommessa: e sempre vile!

Fin che al tradito che pur cerca oblio  
nel segreto del genio; al saggio, al buono,  
all'uom che parla nella notte a Dio,

<sup>29</sup> <http://amati.fupress.net/Main.uri>

<sup>30</sup> C. ALBERTI, *L'anima in luce di Eleonora*, cit., 21.

<sup>31</sup> Cfr. M. SPAZIANI, *Con Gégé Primoli nella Roma bizantina*, cit., 146.

<sup>32</sup> C. ALBERTI, *L'anima in luce di Eleonora*, cit., 22.

<sup>33</sup> C. MOLINARI, *L'attrice divina*, cit., 88-89.

<sup>34</sup> «Corriere di Roma», 25 dicembre 1885, 1.

una voce comanda alta, possente:  
 - Non più per la rea femmina perdono:  
 Uccidila, lo devi. Ell'è il serpente.

La struttura circolare del sonetto non si esaurisce nelle vicende dell'ultimo atto, avviluppandosi a spirale negli atti precedenti e mostrando le tappe che hanno condotto all'epilogo; diversamente, il disegno di Sartorio è puntuale e restituisce lo spettacolare movimento di caduta della donna colpita da una fucilata del marito (Figura 1), dopo che ella ha tentato di lanciare fuori dalla finestra i progetti di un'arma con cui egli voleva concorrere al riscatto francese dopo la sconfitta del 1870.

Il dramma giunge all'epilogo in maniera concitata, nel giro di poche e brevi battute, contenute in poco più d'una pagina:<sup>35</sup> Césarine, che ha sedotto Antonin, figlioccio e aiutante di Claude, e che è riuscita a farsi consegnare i progetti dell'arma vincendo i sensi di colpa del giovane e fingendo di voler fuggire con lui, chiama Cantagnac, la spia, che se ne sta appostato in giardino; il ragazzo tenta di bloccare la protagonista e di riprendersi i fogli arrotolati (e così li riproduce Sartorio), ma lei, esclamando «Cantagnac!», compie il gesto di lanciarli fuori dalla finestra. Non riesce, perché Claude, sopraggiunto alle sue spalle, chiamandola per nome («Césarine!») con una voce che Dumas definisce «retentissante», rimbombante e perciò perentoria, la fa voltare contro la sua stessa volontà («elle se retourne involontairement»); vedendo il marito armato di fucile, ella tenta di fuggire dalla stanza, ma quegli, dopo averla apostrofata quale «voleuse!», ladra, le spara. La didascalia è quanto mai sintetica: «Il fait feu. Elle tombe» e nulla dice circa il modo di cadere del personaggio, né descrive il cadavere. Dumas, anzi, si concentra sulla reazione di Antonin alla fucilata e sul suo gettarsi alle ginocchia di Claude per invocarne il perdono, dopo essersi stretto su se stesso, in attesa di essere colpito a sua volta. Nel frattempo, la serva Edmée entra nella stanza e, chinatasi su Césarine, ne constata la morte, mentre il padrone fa rialzare il giovane aiutante per tornare, insieme, al lavoro.

Se Sartorio rappresenta, per l'appunto, l'istante interposto fra «Il fait feu» ed «Elle tombe», fermando così il frammento temporale in cui Eleonora, con quelle braccia sempre tanto in alto,<sup>36</sup> sta per cadere a terra, se Panzacchi testimonia che «la fucilata da Claudio» la «rovescia in terra fulminea»,<sup>37</sup> Evelina sceglie di restituire il momento successivo, quello che Dumas neppure si cura di delineare, ma che, pure, l'attrice aveva restituito e la poetessa aveva colto: il corpo morto sulla scena. Il personaggio di Cesarina, infatti, muore sul palcoscenico e lì rimane mentre cala il sipario, pianto solo dalla serva, che si porta le mani sul viso; Claude e Antonin escono dalla stanza e quindi dalla vista degli spettatori, mentre Cantagnac è già fuori scena, appostato in giardino per raccattare i documenti rubati dalla donna.

Il confronto fra il testo francese e gli endecasillabi di Evelina consente di individuare alcuni elementi non prescritti da Dumas e che suggeriscono una visione diretta della scena, non mediata dai resoconti altrui, come del resto accadrà certamente anche in relazione ai sonetti ispirati ai drammi sardoviani, stampati per il pubblico solo molto tardi.<sup>38</sup> Dopo aver sparato alla moglie, per esempio, Claude getta il fucile a terra ed esce di scena; Evelina si cura di registrare un dettaglio di per sé ovvio e assente nel testo, ossia il fucile che «fuma per terra» e che è «ancor caldo» (v. 4); inoltre, che il corpo giaccia «arrovesciato» (v. 1), ossia supino cosicché il volto sia ben visibile, deriva dal solo particolare a tal proposito che sia contenuto in Dumas, ossia dal fatto che Claude abbia indotto la donna a voltarsi verso di lui e che, quindi, l'abbia colpita di fronte; che poi la Contessa Lara scelga di testimoniare di un anastofico rivolo di sangue sul «velluto de la veste nera» (v. 3) è un particolare, questo, appartenente alla *mise en scène* cui assistette la poetessa, poiché, giova ricordarlo, Dumas non descrive il corpo morto di Césarine e quindi neppure il fiotto di sangue, né fornisce indicazioni circa i costumi, che erano di

<sup>35</sup> DUMAS FILS, *La femme de Claude*, cit., 86-87.

<sup>36</sup> Cfr. ivi, 122.

<sup>37</sup> E. PANZACCHI, *Mentre muore. A Eleonora Duse*, «Corriere di Roma», 25 dicembre 1885, 2.

<sup>38</sup> In M. CAMBIAGHI, *Il teatro di Sardou nei cartelloni italiani di fine XIX secolo*, in *Victorien Sardou*, cit., 211-234: 215.

pertinenza della compagnia e che potevano cambiare di volta in volta per uno stesso spettacolo, a seconda del tono o del significato simbolico di fogge e colori con cui Eleonora Duse intendeva porsi agli spettatori. Così, ricorda Molinari, per quello che fu uno dei suoi ruoli prediletti, Eleonora scelse ora un «pesante abito da viaggio», ora abiti bianchi o verdi da «*grande soirée*», ora un «abito di raso nero e cangiante», ora una «vestaglia di velluto nero»,<sup>39</sup> che è proprio quella registrata dal sonetto di Evelina e restituita dai chiaroscuri sartoriani.

Definita la scena, con abiti fucili e corpo supino, il sonetto si sofferma sulla «faccia aguzza» (v. 2) di Cesarina. Denotazione, certo, dei tratti un poco spigolosi del volto di quell'interprete dal *physique* ben poco tradizionale, così pallida da sembrare «di cera» (v. 1), ma anche espressione che connota la resa del personaggio, il quale, invece di avere un volto di donna da contemplare, ha una «faccia»; ebbene, secondo due dizionari d'epoca, ossia il *Tommaseo-Bellini* e la quinta edizione del *Vocabolario della Crusca*, «faccia» è quell'insieme dei tratti del viso che si mostra anteriormente dalla fronte al mento, ma è anche ciò che appare di una persona a chi la guardi; in qualche modo, essa costituisce l'identità in relazione o, più prosaicamente, l'effetto che fa'; e tale effetto è fastidioso, come la proverbiale spina nel fianco, poiché la poetessa, invece di scegliere un più aulico *volto*, che non avrebbe intaccato l'endecasillabo e i suoi accenti, sceglie di marcarne la funzione disturbante, anzitutto per l'effetto fonetico della geminazione delle affricate, quindi perché *faccia* appartiene al lessico quotidiano e non a quello lirico, e infine perché *aguzzo* è qualche cosa di acuminato, che ferisce, che entra nelle carni; fuor di metafora, rappresenta una personalità impositiva e malvagia, che, dove passa, fa del male. Riassunta in tal modo la presenza scenica di un personaggio così negativo, dal quale prendere le distanze, Evelina ripercorre il dramma a ritroso e spiega i motivi di quella fine, il perché nessun personaggio integerrimo, tranne Edmea che proprio non era una pura, pianga su quella morte.

Nel tornare indietro, ai due atti precedenti, Evelina evidenzia alcuni elementi della *performance* di Eleonora Duse: l'aridità d'animo di Cesarina, il suo agire determinato dalla viltà e dalla convenienza personale e mai dalla sincerità sono racchiusi nella sua assimilazione a «Satana», in quanto «chimera / de 'l male» (vv. 5-6), un essere talmente malvagio da non potersi trovare in natura. Evelina non riconosce una grandezza intrinseca al personaggio di Cesarina, che ai suoi occhi non è grande né nel male, né nel bene; inoltre, la sua presenza è letta, nel sonetto, sotto lo stigma della malattia: Cesarina è come un vento carico di miasmi, che si abbatte su persone del tutto impreparate a far fronte; ella è un «febbre / soffio di colpa» (vv. 6-7), che deposita sugli altri il male da cui ella stessa è affetta, conformemente a una dichiarazione di Césarine ad Antonin, nella quale ella tende, comunque, ad alleggerire le proprie responsabilità:

- Je suis tout bonnement une femme, c'est-à-dire une créature faible, ignorante, malheureuse et bête, voilà le mot, et la preuve c'est que si j'ai fait du mal à d'autres, ce n'est rien à côté de celui que je me suis fait à moi-même.<sup>40</sup>

Al centro di questi elementi caratteriali, di questa miseria morale, sta la Cesarina di Eleonora, «or procellosa e fiera, / or supplice e sommessa: e sempre vile!»: una donna che si agita e che alza la voce, che urla e si scaglia come un animale contro il marito, giurando di danneggiare le persone a lui più care, dopo essersi inginocchiata a lui, parlandogli piano e implorandone il perdono. La viltà della donna, il suo fingere non risalta immediatamente in Dumas, nella cui lettura si è, talvolta, indotti a credere alla sua sincerità. Matilde Serao definisce Eleonora, nei panni di Cesarina, come «bell'animale cattivo»<sup>41</sup> pericoloso e seducente; similmente Rasi, a proposito del dialogo fra Claudio e Cesarina (Atto II, scena 2), rammenta al lettore «Qual vigoria d'espressione, che scatti brutali di voce, che ferocia di sguardi, che abbandoni d'amor simulato!»<sup>42</sup> e, più oltre, afferma di averla udita «scusarsi, e impetrar grazia, e sfidarlo, e minacciarlo!... La sentivo ruggir come tigre ferita» e subito «con voce piangevole, tutta carezze

<sup>39</sup> Cfr. MOLINARI, *L'attrice divina*, cit., 87-88.

<sup>40</sup> DUMAS FILS, *La femme de Claude*, cit., 55.

<sup>41</sup> M. SERAO, *Mulier*, «Corriere di Roma», 25 dicembre 1885, 4.

<sup>42</sup> L. RASI, *La Duse*, Firenze, Bemporad & Figlio, 1901, 35.

e fascini, la sentivo implorar falsamente, avviticchiata alle ginocchia di lui»;<sup>43</sup> se si accostano tali passi agli endecasillabi di Evelina, si potrà notare come il passaggio dei vv. 7-8 restituisca la Duse sulla scena, la quale ora assume i tratti devastatori di un fortunale o di un predatore, ora, come scrive la Contessa Lara, sembra una donna «supplice e sommessa» (v. 8), una moglie devota realmente pentita dei propri errori; in realtà, quel che l'attrice voleva far cogliere, e che la poetessa rileva nella chiusa delle quartine, è che Cesarina è sempre ambigua e che il suo agire è dettato esclusivamente da pochezza umana e mai da reale pentimento.

La seconda strofa si chiude sul nucleo più importante del secondo atto, nel quale Cesarina si accorge di non avere più alcun potere seduttivo su Claudio e, rifiutata da lui, decide di rovinarlo. Le terzine sono allora concentrate su di lui, uomo pio e integerrimo, tradito dalla moglie in più occasioni, tanto nei sentimenti, quanto nell'onore: riassumendo in tre versi il lungo monologo che apre il terzo e ultimo atto (scena 1), nel quale Claudio, che è «saggio, [...] buono» (v. 10), si rivolge a Dio («all'uom che parla nella notte a Dio», v. 11), pregandolo di ammorbidire il cuore della moglie, Evelina giunge velocemente alla fine dell'atto e della *pièce*, a quando l'uomo, spinto dalla «voce alta, possente» (v. 12) della propria coscienza – che traduce il timbro «rétentissime»<sup>44</sup> della voce di Claude quando apostrofa Césarine – mette in atto, sparandole, la minaccia lapidaria del dialogo precedente:

- Allons donc, créature d'enfer [...] pauvre damnée [...]. Si tu portes ta main sacrilège et maudite soit sur Antonin [...], soit sur mon travail [...], si tu entraînes dans la mort ou dans le mal un seul être innocent, si tu me fais obstacle dans ce que Dieu me commande, aussi vrai que ce Dieu existe, je te tue.<sup>45</sup>

La voce della coscienza, il comando divino inserito da Evelina ai vv. 12-14 sono assenti in Dumas, ove lo sparo segue immediatamente all'entrata in scena di Claude; inoltre, in tutto il dramma mancano sia l'imperativo «Tue-la», da cui la poetessa avrebbe tradotto «Uccidila» (v. 14), sia il «serpente» (v. 14), che si riallaccia concettualmente al «Satana» del v. 5.

Se da un lato la prima parte del sonetto restituisce alcune tracce della messinscena della compagnia Rossi e della recitazione di Eleonora Duse nelle sue varie componenti (gesti, voce, pose del corpo) e, dall'altro, la prima terzina riassume le scene più importanti del personaggio di Claude, l'ultima strofa abbandona il palcoscenico e dimostra che la Contessa Lara non solo aveva potuto vedere l'attrice a teatro, ma, anche, che ella conosceva i termini del dibattito francese sul delitto d'onore, nel quale Dumas era intervenuto all'inizio degli anni settanta, ritenendolo legittimo in casi molto gravi, e a sostegno del quale aveva scritto *La femme de Claude*. L'esclamazione «uccidila» (v. 14) e l'identificazione della protagonista con «il serpente» (*ibidem*), chiaro riferimento alla serpe biblica, traducono infatti il «Tue-la»,<sup>46</sup> un imperativo che Dumas ripete più volte nella prefazione al dramma. Infine, «Bête»,<sup>47</sup> che Evelina traduce come «serpente» e «Satana»: nelle pagine introduttive, il lemma si riferisce non alla *Bestia*, cui è tradizionalmente associato, bensì alla donna fedifraga, all'antonomastica Césarine, serpente bestia Satana, che nei tre atti si muove con la volontà di fare il male e che bisogna uccidere affinché non nuoccia.

Dal confronto con il dramma a stampa di Dumas *fils* e grazie all'opera di contestualizzazione e di analisi della critica, si riesce a individuare e a definire nei versi di Evelina Cattermole qualcosa dell'arte recitativa di Eleonora Duse: un'arte fatta del suo corpo sulla scena, e quindi anche dei suoi costumi e dei suoi accessori, ma anche dei suoi gesti e dei suoi sguardi, inseriti in una cornice scenografica. Parole brevi ed efficaci, quelle della Contessa Lara, che in un fotogramma restituiscono l'attrice nella sua interezza. Nella registrazione endecasillabica di

<sup>43</sup> Ivi, 165.

<sup>44</sup> DUMAS FILS, *La femme de Claude*, cit., 86.

<sup>45</sup> Ivi, 69.

<sup>46</sup> Cfr. DUMAS FILS, *La femme de Claude*, cit., pp. XI, XVIII, XLIX, LXXIV-LXXVIII.

<sup>47</sup> Ivi, pp. XLI-XLVI, LI, LI-LII, LVII-LVIII, LX-LXIV, LXVI-LXX.



sentimenti, occhiate, abiti e arredi di scena, la poetessa non ha la neutralità di una di quelle macchine del cinema sonoro, che Croce avrebbe voluto applicare al teatro, suggerendo di ritenere insufficiente anche la pellicola muta *Cenere*:<sup>48</sup> da ciò che Evelina sceglie di registrare o di lasciar passare, emerge anche la sua personalità di *Dama poeta*,<sup>49</sup> come si definiva, il suo proprio mettersi a confronto con i personaggi cui Eleonora dava la voce, lo sguardo e il corpo: visto nel complesso della sua esperienza letteraria, un personaggio come Cesarina affascinava certo la poetessa, ma era troppo perturbante per dare luogo all'immedesimazione.

Lo spettacolo teatrale, pensato da un drammaturgo e recitato da un'attrice, nel suo svolgersi interroga la poetessa sulla sua personalità, sulla sua vita, con tutte le sue zone d'ombra: nel sonetto, Cesarina perde la propria ambiguità, quella che Eleonora le conservava, e diviene personaggio esclusivamente negativo, che è giusto uccidere perché i suoi errori, le sue colpe, sono dettate da volontà di far del male a chi non gliene ha fatto: a Claudio, ma anche a quel figlio illegittimo che aveva lasciato morire in collegio, sentendosi sollevata dalla sua morte. E certo Evelina, che nei propri versi testimonia a più riprese la frustrazione della mancata maternità, non poteva essere solidale con quel personaggio. D'altro canto, rispetto alle vicende del suo matrimonio, sono problematiche, da parte sua, anche l'assunzione del «Tue-la!» e l'identificazione della protagonista col serpente biblico, tratta dalla prefazione d'autore; se però si tiene presente che ella riteneva di aver tradito il marito solo sulla scorta del disamore di lui, il che l'aveva profondamente umiliata e rattristata, si può desumere che quella protagonista così sfaccettata, di cui non si capisce mai se agisca per amore o per mero tornaconto e malvagità, doveva turbarla profondamente e, certo, non attirare la sua simpatia. Interrogarla sì, però.

Senza la mediazione di Croce e, quindi, senza il «Corriere di Roma» e la letteratura secondaria, sarebbe difficile sia ricondurre questi versi della Contessa Lara alla loro ispirazione drammaturgica, sia ritrovarvi Eleonora Duse, sia contestualizzarli adeguatamente: *faville* a rischio di spegnersi, appunto, che però ci dicono qualcosa sia della loro interprete sulla scena, sia di chi le ha ravvivate col fiato dei propri versi.



Figura 1 «Corriere di Roma», 25 dicembre 1885, p. 1: «FEMME DE CLAUDE – Atto IV. Disegno di G.A. Sartorio – Versi della Contessa Lara»

7.

*Nota.* Questa ricerca ha completamento nel saggio sulle poesie di Eva Cattermole sui drammi di Sardou interpretati da Eleonora Duse, in edizione nella rivista «Studi sul Settecento e l'Ottocento».