



LA STANZA

Eleonora Duse

ELEONORA DUSE E ARRIGO BOITO





ISTITUTO PER IL TEATRO
E IL MELODRAMMA

fondazione onlus
GIORGIO CINI

Direttrice: Maria Ida Biggi

Isola di San Giorgio Maggiore - 30124 (Venezia)
Tel. +39 041 2710236 - Fax +39 041 2710215 - teatromelodramma@cini.it - www.cini.it

ISBN 978-88-96445-19-8

Mostra e catalogo a cura di MARIA IDA BIGGI
Redazione: ANNA COLAFIGLIO, MARIANNA ZANNONI



COMITATO NAZIONALE
ARRIGO BOITO 1918-2018

Mostra e catalogo realizzati nell'ambito del
Comitato Nazionale per le celebrazioni boitiane (1918-2018)

Eleonora Duse

LA STANZA



ELEONORA DUSE E ARRIGO BOITO



Figura 1
Ritratto di Arrigo
Boito, 1900 ca. SIAE-
Biblioteca e Raccolta
Teatrale del Burcardo,
Roma.

INTRODUZIONE

L'Istituto per il Teatro e il Melodramma della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, in occasione delle celebrazioni legate al Centenario della scomparsa di Arrigo Boito (1918-2018) e al Centocinquantesimo della sua opera più rappresentativa, *Mefistofele* (1868), si colloca in prima linea per ricordare il grande intellettuale, letterato e musicista italiano.

Il legame tra la nostra istituzione e l'artista è molto forte: la Fondazione conserva nei propri archivi materiali di estrema importanza, provenienti dalle donazioni di Leonardo Albertini ed Elena Carandini Albertini, del biografo Piero Nardi e di Eleonora Ilaria Bullough, nipote di Eleonora Duse. I numerosi documenti ospitati sull'Isola di San Giorgio sono relativi alla genesi della grande opera *Nerone*, lasciata incompiuta dall'autore, e di altri libretti come *Ero e Leandro*, *Semira*, *Basi e Bote* o racconti come *Il trapezio*; si conserva inoltre il grande epistolario, costituito da circa ottocento lettere di Arrigo Boito ed Eleonora Duse, testimonianza della vicenda amorosa più importante della vita dell'intellettuale. Nella collezione si trovano alcune considerevoli traduzioni e riduzioni dei capolavori shakespeariani *Antonio e Cleopatra*, *Giulietta e Romeo* e *Macbeth*, da Boito appositamente realizzate e dedicate alla grande attrice.

La Fondazione Giorgio Cini è inoltre stata tra i primi artefici della *Boito Renaissance* ancora in corso, attraverso l'organizzazione del fondamentale Convegno internazionale di studi *Arrigo Boito*, a cura di Giovanni Morelli, tenutosi nel 1993 in occasione del Centocinquantesimo della nascita dell'artista e i cui atti sono confluiti in un volume imprescindibile edito nel 1994.

L'Istituto per il Teatro e il Melodramma intende pertanto celebrare, attraverso una serie di eventi aperti al pubblico, uno fra gli artisti e intellettuali più importanti della storia d'Italia. Il programma si prefigge di condurre una riflessione su tutte le sue

opere e, in particolare, su *Mefistofele*, sia come pietra miliare del repertorio operistico italiano ottocentesco, sia in quanto parte fondamentale di una riflessione sul mito di Faust in età romantica.

Attraverso la presente pubblicazione, legata alla mostra allestita nella Stanza di Eleonora Duse, si intende approfondire in particolare la relazione tra Eleonora Duse e Arrigo Boito, nella sua duplice declinazione umana e artistica. Come spesso è accaduto alla grande attrice, infatti, la storia sentimentale si intreccia fortemente con la vita artistica e il lavoro quotidiano. Conosciutisi nel 1884, Arrigo ed Eleonora si innamorano nel 1887, anno in cui inizia un'intensa e passionale storia d'amore documentata da tantissime lettere. Fra alti e bassi, la relazione tra i due prosegue fino al 1894, mentre la loro amicizia dura per tutta la vita: la presenza di Boito nella vita della Divina sarà una costante anche dopo la sua scomparsa, come testimoniano i richiami all'artista presenti negli innumerevoli autografi dusiani.

Figura 2
Eleonora Duse,
ritratto di Michele
Gordigiani, 1890 ca.
Istituto per il Teatro
e il Melodramma,
Fondazione Giorgio
Cini, Venezia.

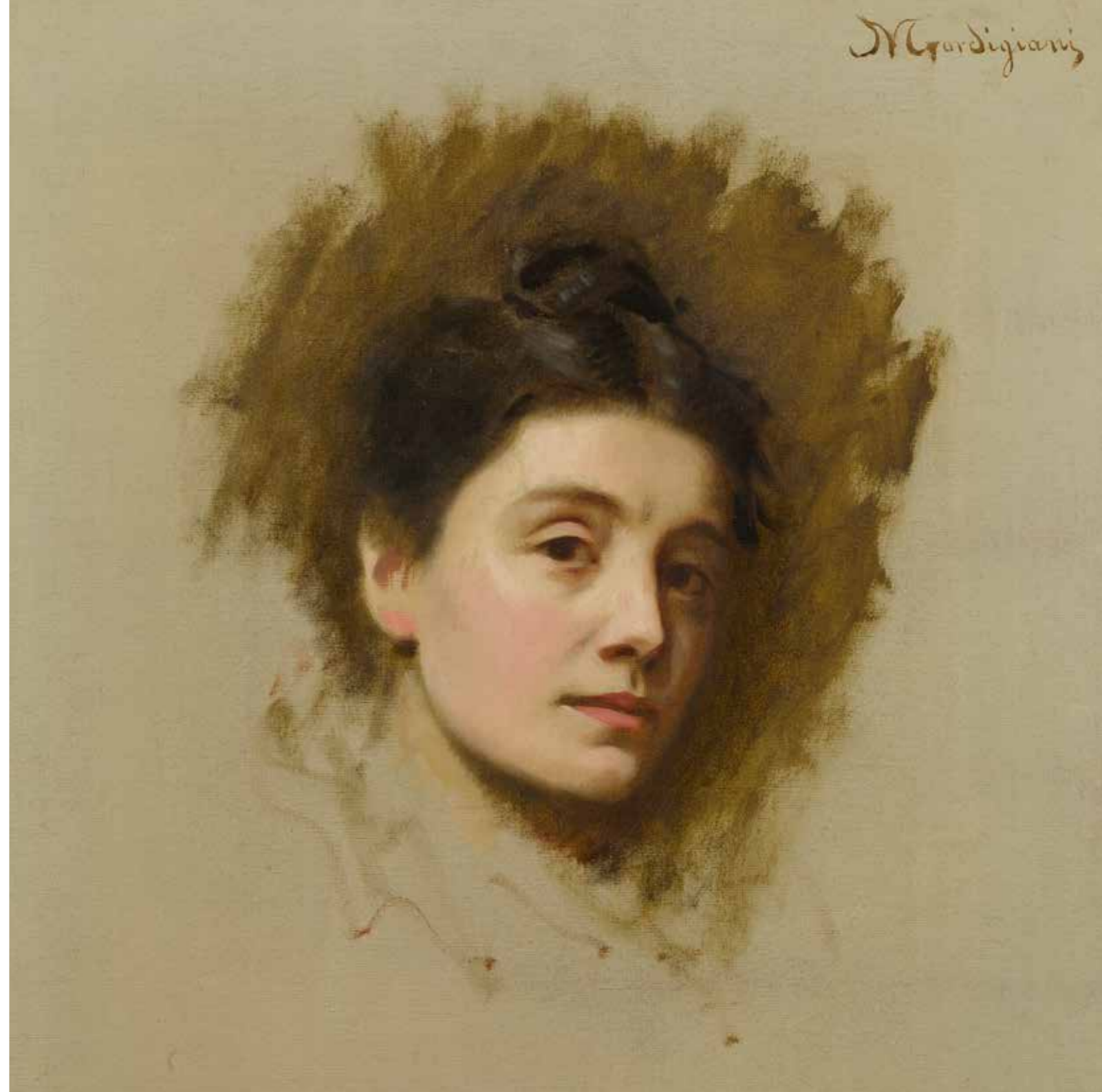




Figura 3
Arrigo Boito ritratto sulla copertina del periodico «L'Illustrazione Popolare», Milano, Fratelli Treves, 20 febbraio 1887, v. XXIV, n. 8. Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

ARRIGO BOITO NOTE BIOGRAFICHE

Arrigo Boito (nato Enrico Giuseppe Giovanni) è personalità cosmopolita. Nato a Padova il 24 febbraio 1842, figlio della contessa polacca Giuseppina Radolinska e del bellunese Silvestro, pittore paesaggista e miniaturista, Boito si forma a Venezia, prima con il maestro elementare Domenico Franchi, poi presso la Scuola Tecnica Reale. Studia musica con i fratelli Buzzolla, Giovanni e Antonio, che fu maestro di cappella in San Marco.

Dal 1853 Arrigo è a Milano per frequentare il Conservatorio, dove segue corsi di pianoforte, violino e armonia. Studia inoltre composizione, storia ed estetica della musica con l'udinese Alberto Mazzucato. Nell'anno scolastico 1859-1860, con l'amico Franco Faccio che compone la musica, Boito presenta la 'cantata patria' denominata *Il quattro giugno*, eseguita l'8 settembre 1860. Nello spartito stampato nello stesso anno, per la prima volta, Boito si firma sul frontespizio con il nome di Arrigo. Nel 1861 Boito e Faccio conseguono il diploma di composizione, presentando in collaborazione un 'mistero' per soli, coro e orchestra dal titolo *Le sorelle d'Italia*. Nel periodo successivo, grazie a un sussidio governativo "per perfezionarsi nell'arte musicale", si recano a Parigi, dove frequentano la casa di Gioachino Rossini alla Chaussée d'Antin e incontrano, tra gli altri, Hector Berlioz, Charles Gounod, Daniel Auber e Giuseppe Verdi. Quest'ultimo, spinto da ammirazione verso il giovane connazionale, gli commissiona le parole per un *Inno delle nazioni* da eseguire per l'inaugurazione dell'Esposizione Internazionale di Londra, nel maggio 1862. Boito a Parigi ha anche occasione di assistere alla tempestosa esecuzione del *Tannhäuser* di Richard Wagner, che lo colpisce molto e di cui redige una cronaca musicale per il quotidiano milanese «Perseveranza», avviando così una proficua



Figura 4

Ritratto di Arrigo Boito, fotografia Leone Ricci, Milano 1900 ca. SIAE-Biblioteca e Raccolta Teatrale del Burcardo, Roma.

attività di critico musicale.

Alla fine del 1862, dopo aver viaggiato per l'Europa, Boito si trasferisce a Milano con il fratello Camillo, scrittore e architetto. Qui si inserisce nel movimento artistico della Scapigliatura e partecipa alla vita mondana dei salotti milanesi della contessa Maffei, di donna Vittoria Cima e dei conti Lurani. Diventa amico di Emilio Praga, Giovanni Camerana, Giovanni Verga, Luigi Capuana, Luigi Gualdo e Giuseppe Giacosa, con il quale stabilisce un vero e proprio sodalizio artistico. Con Emilio Praga e Bernardino Zendrini dirige la rivista «Figaro» che, dal gennaio al marzo 1864, è luogo di discussioni letterarie in difesa di un'arte indipendente e realista, contraria alla scuola manzoniana. Nel 1865 pubblica per la prima volta nella «Strenna italiana» il poemetto fiaba *Re Orso*, testimonianza del suo periodo più turbolento e innovatore; la fiaba viene ripubblicata nel 1873 e ancora diverse volte in seguito. In questi anni, il giovane Boito inizia a pensare di comporre un *Faust* da Goethe e una tragedia su Nerone.

Nel 1866, assieme a Faccio, si arruola con i volontari garibaldini.

Boito è compositore musicale e raffinato letterato, fra i maggiori della seconda metà del XIX Secolo, autore di numerose novelle, poesie, traduzioni, saggi critici e diverse partiture. Uno dei capolavori del teatro musicale di quest'epoca, *Mefistofele*, di cui Boito scrive sia la musica che il libretto, è tratto dalla leggenda che ha origine da racconti popolari e da Christopher Marlowe. L'opera è incentrata sul capolavoro di Goethe in ambo le sue parti, ed è da collegare alle composizioni di Hector Berlioz, di Charles Gounod e, in vario modo, ai lavori di Felix Mendelssohn, Robert Schumann, Franz Liszt, Richard Wagner, Gustav Mahler e altri ancora.

Mefistofele va in scena al Teatro alla Scala di Milano nel 1868, non raggiungendo però lo sperato successo; nel 1875 viene rielaborato e riallestito al Teatro Comunale di Bologna, ottenendo un grande trionfo. Il *Nerone*, invece, sarà per tutta la vita costantemente sul tavolo di lavoro di Boito, ma non troverà mai una conclusione.



Figura 5

Arrigo Boito nel suo studio, fotografia Varischi e Artico, Milano 1910 ca. SIAE-Biblioteca e Raccolta Teatrale del Burcardo, Roma.

Tra i principali lavori da librettista di Arrigo Boito, si ricordano i testi dell'*Otello* e del *Falstaff* di Giuseppe Verdi; il rifacimento di *Simon Boccanegra* per lo stesso Verdi e quello de *La Gioconda*, firmato con lo pseudonimo Tobia Gorrio, per Amilcare Ponchielli; di *Amleto* per Franco Faccio; di *Ero e Leandro* per Giovanni Bottesini e Luigi Mancinelli.

Per quanto riguarda le opere letterarie, nel 1927 *Basi e bote* viene tradotto in musica da Riccardo Pick-Mangiagalli, mentre il testo boitiano più avanguardistico, il poemetto *Re Orso*, è tornato in auge di recente, adattato nel 2012 per la scena teatrale a Verona e per quella musicale da Marco Stroppa all'Opéra-Comique di Parigi.

Arrigo Boito è, inoltre, drammaturgo e vero e proprio proto-regista per Eleonora Duse; per lei cura la traduzione di alcuni tra i più famosi titoli shakespeariani, come *Antonio e Cleopatra*, *Giulietta e Romeo* e *Macbeth*. Questo importante ed esplicito ruolo di *metteur en scene*, trova in lui un anticipatore e sperimentatore anche nell'attività di curatore di messe in scena delle prime verdiane di *Otello* e *Falstaff*, nonché di compilatore di disposizioni sceniche poi pubblicate da Ricordi.

Antonio e Cleopatra, unico testo shakespeariano tradotto per la grande attrice a essere rappresentato, ha la sua prima assoluta al Teatro Manzoni di Milano il 22 novembre 1888, con la Drammatica Compagnia della Città di Roma diretta da Eleonora Duse. L'allestimento è curato nei dettagli scenici da Antonio Rovescalli, mentre i costumi sono disegnati da Alfredo Edel. In questo adattamento Boito dimostra la sua grande cultura, costruita su un'approfondita conoscenza di classici come Dante, Shakespeare e Goethe, oltre a George Byron, Charles Baudelaire, Heinrich Heine, Théodore de Banville e Victor Hugo.

Boito è anche organizzatore musicale: chiamato a far parte di vari comitati europei e di consigli d'amministrazione, ha un ruolo importante nel definire i programmi

delle stagioni teatrali scaligere; nel 1911, dopo aver fondato la Società del Quartetto di Milano, è tra i promotori della creazione del Museo Teatrale alla Scala. Nel 1893 riceve il dottorato *honoris causa* in Musica dall'Università di Cambridge, con altri insigni compositori tra cui Pëtr Il'ic Čajkovskij e Camille Saint-Saëns.

L'artista è anche molto attivo sul piano politico, a livello sia locale che nazionale: è infatti consigliere comunale a Milano e Senatore del Regno d'Italia dal 1912 fino alla morte, oltre che membro di commissioni ministeriali per la musica e l'insegnamento.

I documenti che più ci raccontano la personalità di Arrigo Boito sono i carteggi intercorsi con alcuni tra i maggiori intellettuali europei del tempo, a dimostrazione delle molteplici relazioni umane intrattenute dall'artista; basti citare nomi quali Richard Wagner, Paul Bourget, Federico De Roberto, François Coppée, Emilio Treves, Gerolamo Rovetta, Antonio Fogazzaro – di cui Boito segue con interesse l'attività narrativa –, Giovanni Ricordi, il noto bibliotecario vicentino Sebastiano Rumor, Arturo Toscanini, Camille Bellaigue, Corrado Ricci e la famiglia Giacosa. Una recente indagine ha rilevato circa duemila lettere da lui scritte e ora conservate in alcuni tra i maggiori archivi e biblioteche del mondo, dall'Italia agli Stati Uniti, passando per Svizzera, Francia, Germania, Inghilterra, Danimarca, Svezia, Polonia e Russia.

Figura 6
Libretto per la prima rappresentazione di *Mefistofele* di Arrigo Boito, Teatro alla Scala, Milano 1868. Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

Figura 7
Nerone, tragedia di Arrigo Boito, Fratelli Treves Editori, Milano 1901. Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondazione Giorgio Cini, Venezia.



ELEONORA DUSE E ARRIGO BOITO

Il primo incontro tra la giovane Eleonora Duse e Arrigo Boito, come raccontano tutte le biografie, avviene il 14 maggio 1884 al famoso ristorante Cova di Milano, dopo una serata d'onore in cui l'attrice recita al Teatro Carcano, applauditissima, *La Signora delle Camelie*. La Duse siede fra Gaetano Negri e Arrigo Boito; di fronte a lei Cesare Rossi, suo capocomico, e Flavio Andò, primo attore della compagnia; intorno siedono alcuni ammiratori, tra cui Giovanni Verga, Giovanni Pozza e Luigi Gualdo.

All'epoca lei è un'artista ventiseienne che si affaccia alla ribalta, sposata con l'attore Tebaldo Checchi, della Compagnia Città di Torino diretta da Cesare Rossi, e mamma della piccola Enrichetta. Lui è un affermato compositore e letterato di quarantadue anni, affascinante e mondano esponente della bella società milanese, oltre che grande amico di Giovanni Verga e Giuseppe Giacosa, già sodali dell'attrice.

A testimonianza di questo incontro restano le prime lettere che i due si scambiano, in cui Boito scrive:

È proprio quello il ritratto che desideravo, vi ringrazio di averlo indovinato e d'esservi ricordata di mandarmelo. Voi siete partita e il filo si è rotto e noi siamo caduti tutti per terra, Verga, Gualdo ed io, col naso sul pavimento. Adesso dopo trentasei ore di catalessi, il braccio ripiglia i suoi movimenti e la mia mano volta questo cartoncino che vi è dedicato.

I due si incontreranno di nuovo anni dopo, nel 1887, quando molto sarà cambiato nella vita dell'attrice. Durante la *tournee* in Sudamerica, infatti, il matrimonio di Eleonora Duse si rompe; lei rientra da sola in Italia e fonda la Drammatica Compagnia della Città di Roma, con Flavio Andò. Si impegna in un nuovo repertorio, portando al

Figura 8
Eleonora Duse,
ritratto di Franz von
Lenbach, 1885.
Istituto per il Teatro
e il Melodramma,
Fondazione Giorgio
Cini, Venezia.



Figura 9

Ritratto di Arrigo Boito,
fotografia Achille
Ferrario, Milano 1890
ca. Istituto per il Teatro
e il Melodramma,
Fondazione Giorgio
Cini, Venezia.

successo tre nuovi titoli di Giuseppe Giacosa. Ormai la sua fama ha superato i confini nazionali, tanto che Alexandre Dumas figlio scrive appositamente per lei *Denise*.

L'amore tra Eleonora Duse e Arrigo Boito esplose nei primi mesi dell'anno, quando lei è a Milano, capocomico e padrona della propria ricerca artistica. Anche Boito, durante quest'anno, ottiene un'importante affermazione personale con il successo segnato dalla prima rappresentazione dell'*Otello* di Giuseppe Verdi, basato sul suo libretto.

Il rapporto fra Eleonora e Arrigo ha due possibili livelli di lettura: da un lato, una indubbia e molto intensa passione amorosa; dall'altro, un sodalizio artistico che influisce tantissimo sull'arte e sulla formazione dell'attrice. Come scrisse Olga Signorelli, "Boito raffinò il gusto di lei, la educò alla comprensione di alcune forme di bellezza che le erano rimaste sconosciute o indifferenti, la iniziò a Shakespeare, tanto da tradurre per lei *Antonio e Cleopatra* e la guidò nella preparazione della parte".

Boito sostiene che "servire l'arte come suprema espressione dello spirito" sia la missione fondamentale della vita dell'uomo, e con generosità egli si offre di collaborare con chiunque voglia seguire questa idea. Sotto la sua influenza, anche la Duse modifica la sua idea di teatro e la "spregiudicata istintività" che ha caratterizzato la sua recitazione fino a quegli anni. Dante e Shakespeare sono i riferimenti costanti a cui i due si richiamano spessissimo nelle lettere, dimostrando di condividere un'affinità straordinaria.

IL CARTEGGIO TRA ELEONORA DUSE E ARRIGO BOITO

Il carteggio tra Eleonora Duse e Arrigo Boito proviene dalla donazione Carandini Albertini, arrivata in Fondazione Giorgio Cini nel settembre 1969. Il materiale è parte dell'eredità che il senatore Luigi Albertini aveva ricevuto dall'amico Arrigo Boito, rimasto senza eredi. I suoi figli, Leonardo Albertini ed Elena Carandini Albertini, hanno donato alla Fondazione il carteggio tra Boito e Duse grazie alla collaborazione di Piero Nardi, all'epoca direttore dell'Istituto di Lettere, Teatro e Musica della Fondazione Giorgio Cini e attento biografo di Boito.

L'esistenza del carteggio era ignota fino al 1942, quando Nardi, nello scrivere il bel tomo dedicato alla vita di Arrigo Boito nel Centenario della sua nascita, si era imbattuto in questi documenti conservati a Parella nel Canavese da Luigi Albertini, che decise di affidarglieli. In effetti, l'estrema riservatezza di Boito e della stessa Duse, aveva fatto sì che le buste contenenti l'intero carteggio fossero conservate tutte insieme, legate con un nastro all'interno di un normale cassetto al centro dello scrittoio di Boito. La Duse aveva riconsegnato ad Arrigo molte delle lettere ricevute, rimandando a lui la decisione di distruggerle o meno.

Il carteggio inizia nel maggio 1884 con poche lettere formali, per poi riprendere nel 1887 con l'inizio dell'intensa storia d'amore tra i due artisti; prosegue dunque fino al 1918, anno della scomparsa di Boito. L'interruzione più vistosa nel carteggio, come nota Raul Radice, si verifica fra l'ottobre 1891 e il gennaio 1894, due anni muti che testimoniano una prima separazione. Una seconda interruzione si attua nell'autunno 1897: questa segna la definitiva rottura della vicenda personale, poiché la Duse è ormai coinvolta nella storia con Gabriele D'Annunzio.

Le lettere sono scritte da entrambi, e si distribuiscono in maniera complementare nei diversi periodi, con una assoluta indipendenza e lunghi vuoti. Nel complesso



Figura 10
Arrigo Boito, incisione
di Ernesto Fontana
pubblicata sul periodico
«Il Teatro Illustrato»,
Milano, Sonzogno,
luglio 1981, a. 1, n. 7.
Istituto per il Teatro
e il Melodramma,
Fondazione Giorgio
Cini, Venezia.

Arrigo Boito



Figura 11
Ritratto di Eleonora
Duse, fotografia
Bettini, Livorno, 1885.
Istituto per il Teatro
e il Melodramma,
Fondazione Giorgio
Cini, Venezia.

si calcolano più di ottocento missive: ognuna, quasi sempre, conserva anche la busta, indicante l'indirizzo del destinatario e il timbro postale che spesso riporta la località e la data di provenienza.

Il carteggio è fondamentale testimonianza di quanto già affermato, e cioè della natura complessa e duplice dell'intensa relazione tra la grande attrice e il compositore e letterato.

Da un lato, quindi, un rapporto amoroso, forse il più forte e intenso provato dall'attrice e probabilmente anche da Boito, il quale deciderà di non distruggere mai le lettere, forse proprio per lasciare una attestazione della profondità di questo affetto. Dall'altro lato, è chiaro che nelle lettere si parla tantissimo di teatro e di arte; della visione, della missione e del dovere dell'arte; della necessità di studiare, di coltivare lo spirito, di lavorare e di elevarsi per l'arte. Questo carteggio costituisce pertanto uno straordinario spaccato di storia di vita vissuta, e fornisce la prova di quanto questa vicenda, che tanto ha influito sull'animo di entrambi, abbia continuato a operare su ognuno nonostante la separazione definitiva. La presenza di Boito è stata certamente cruciale in quel decennio di formazione per la grande attrice, e lo sarà anche negli anni a seguire, durante i quali Boito viene chiamato "il Santo", come si legge numerose volte nelle lettere di Eleonora Duse alla figlia Enrichetta.

Lettera di Arrigo Boito a Eleonora Duse, Milano, 4 giugno 1884

Bella e cortese.

Siate ringraziata. Non ho trovato niente di abbastanza fragile da mandarvi per mio ricordo, ma quando verrò a Torino per la commedia di Giacosa, cercherò all'esposizione fra i vetri di Murano.

Intanto distacco dal Calendario parigino (so che vi piace Parigi) che sta sul mio scrittojo, la paginetta del defunto mese di Maggio e ve la offro in olocausto con quel pulcino giallo, senza tournure, che vi è dipinto. Le parole sono fatte per giocare.

La vostra letterina era tutta adorabile ma in questa non merita proprio che risponciate. Salutatemmi tanto il mio Giacosa.

Arrigo Boito

Vi prego di ammirare il mio inchiostro rosso e il bel caratterino da collegiale. State sana e lieta.



Figura 12

Calendario del mese di maggio allegato alla lettera di Arrigo Boito a Eleonora Duse, Milano, 4 giugno 1884. Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondazione Giorgio Cini, Venezia. "In questo mese il raggio / dei vostri occhi mirai; / Letto in Francese è il Maggio / Ma in Italiano... è un mai!!! / A.B."

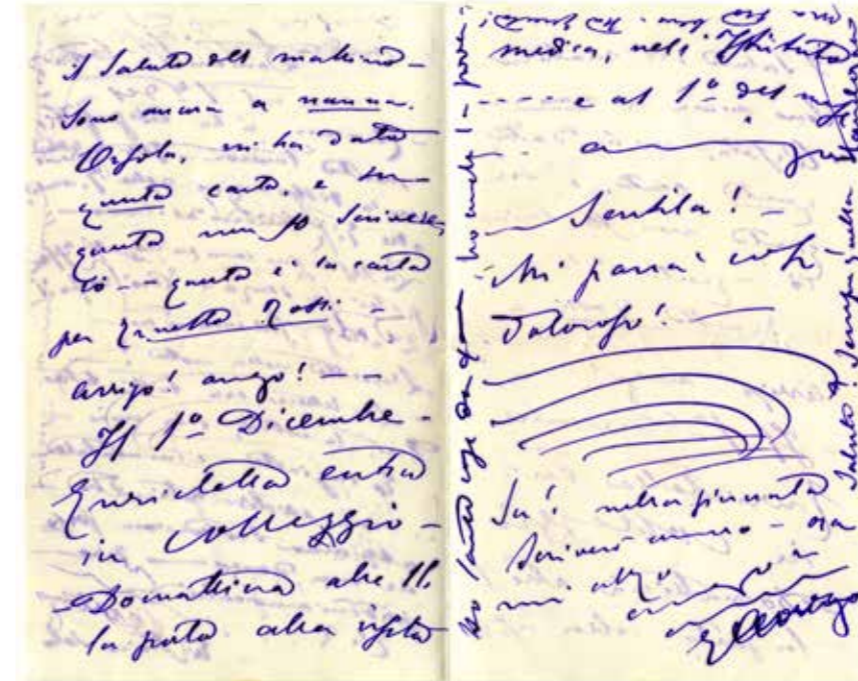


Figure 13-14-15

Lettera di Eleonora Duse ad Arrigo Boito, Torino, 27 novembre 1887. Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondazione Giorgio Cini, Venezia. "Domenica - mattina / Eleonora, vi ha telegrafato, mentre lavorava - Ebbi la lettera, con la distribuzione delle 7, mentre alle 7 1/2 andavo al lavoro - La lessi, in camerino, e appena potei far senza di Verò (dopo il 2° atto) - la mandai - L'aveste nella notte? - / - Le lettere era(no) tristi tutte Due, la vostra, e la mia - E ingiuste - e immeritate - ... ma poiché tutti due - abbiamo scritto una frase che non dovevamo dire - perdoniamocela - / Eh? ... / Ti scrivo solo il saluto del mattino - Sono ancora a nanna. Orsola mi ha dato questa carta, e su questa non so scrivere, io - questa è la carta per Ernesto Rossi - Arrigo! Arrigo! - / Il 1° Dicembre - Enrichetta entra in collegio - Domattina alle 11 la porto alla visita medica, nell'Istituto... e al 1° del mese... Arrigo - Sentila! - Mi parrà così doloroso! - / Su! Nella giornata scriverò ancora - ora mi alzo / Eleonora Arrigo / Salute? Sempre quella stanchezza, ma sto bene. Sta quieto! / Ho tante cose da fare - ho anche la prova. / Eleonora Arrigo".



Figura 16
Eleonora Duse, ritratto
di Edoardo Gordiniani,
1896. SIAE-Biblioteca
e Raccolta Teatrale del
Burcardo, Roma.



Figura 17
Arrigo Boito, dipinto di
Leopoldo Metlicovitz,
1890 ca. SIAE-
Biblioteca e Raccolta
Teatrale del Burcardo,
Roma.

ANTONIO E CLEOPATRA

NELLA TRADUZIONE E RIDUZIONE DI BOITO PER ELEONORA DUSE

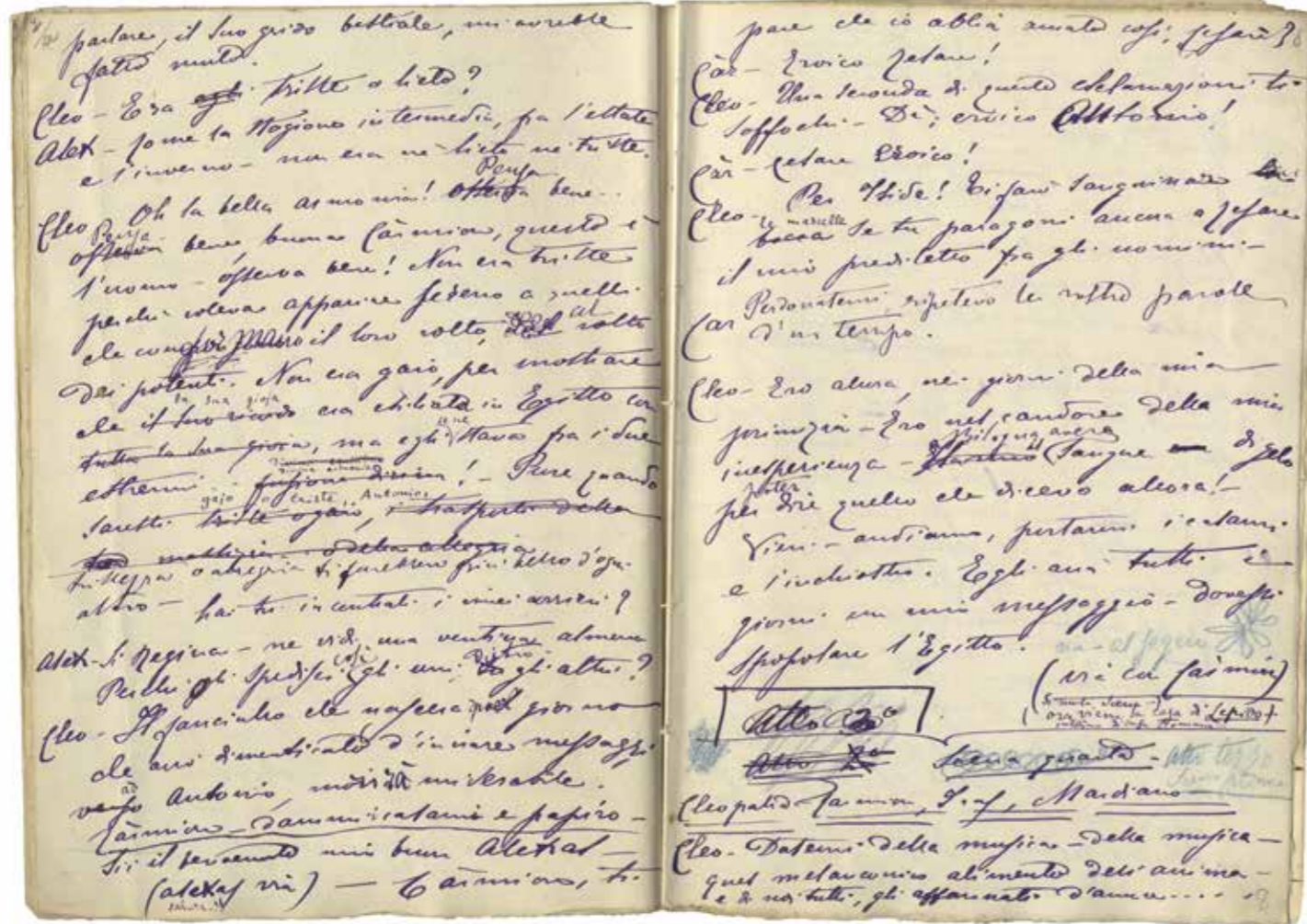


Figura 18
 Copione di Antonio
 e Cleopatra di
 William Shakespeare
 nella traduzione e
 riduzione di Arrigo
 Boito. Manoscritto
 autografo di Eleonora
 Duse con annotazioni
 di Arrigo Boito.
 Istituto per il Teatro
 e il Melodramma,
 Fondazione Giorgio
 Cini, Venezia.

Arrigo Boito lavora alla traduzione e riduzione della tragedia *Antonio e Cleopatra* iniziando durante l'estate del 1887, nel soggiorno di San Giovanni Bianco sopra Bergamo. Eleonora Duse, poco a poco, copia le pagine che la riguardano con religiosa attenzione.

Boito, com'è noto, lavora sulle traduzioni francesi delle *Oeuvres Complètes de William Shakespeare* fatte da François-Victor Hugo, di cui esistono edizioni annotate dallo stesso Boito e che sicuramente influiscono nella lettura delle tragedie da lui ridotte per la Duse. Come sostiene Laura Vazzoler, infatti, Boito propone alla Duse una versione 'borghese' di seconda o terza mano, tratta da quanto pubblicato dall'Hugo figlio. In questo senso non fa un buon servizio alla giovane attrice, ma addirittura, come scrivono i commentatori dell'epoca, propone una riduzione "impoetica subordinata a criteri pratici strategici indegni dell'arte della Duse". E crea, come gli verrà rimproverato da una parte della critica teatrale, un testo molto ridotto e troppo fondato sulla protagonista femminile, estremamente concentrato nel linguaggio. A Boito, d'altra parte, non interessa la fedeltà al testo shakespeariano, ma vuole creare opportunità sceniche a cui attingere liberamente, da offrire all'attrice per un copione di prestigio e 'su misura'.

Eleonora Duse porta in scena questo suo Shakespeare, il primo appositamente ridotto per lei, dopo appena un anno dalla prima di *Tristi amori*, testo che Giacosa aveva voluto fosse interpretato da lei. La *première* di *Antonio e Cleopatra* ha luogo il 22 novembre 1888 al Teatro Manzoni di Milano, con il lussuoso e bellissimo allestimento curato da Alfredo Edel, già costumista per *Otello* di Verdi andato in scena soltanto l'anno prima al Teatro alla Scala di Milano.

Il successo di questa prima rappresentazione non è unanime: il pubblico è en-



Figure 19-20

Eleonora Duse
in *Antonio e
Cleopatra*, fotografie
di Pau Audouard,
Barcellona 1890 ca.
SIAE-Biblioteca e
Raccolta Teatrale del
Burcardo, Roma /
Istituto per il Teatro
e il Melodramma,
Fondazione Giorgio
Cini, Venezia.

tusiasta, ma la critica si spacca. Giovanni Pozza vi dedica una lunga recensione sulle pagine del «Corriere della Sera» del 23-24 novembre, in cui scrive, tra l'altro:

Il pubblico accorso in folla enorme ieri sera al Manzoni per la rappresentazione dell'*Antonio e Cleopatra* mi parve troppo occupato di sé medesimo perché lo spettacolo potesse avere quel successo completo che, in verità, si meritava.

Shakespeare non vuol essere ascoltato come si ascolta Sardou. [...] Ieri sera nell'ambiente troppo elegante, troppo femminile, troppo dissipato al Manzoni, la misteriosa compenetrazione del pensiero dello spettatore con quello del poeta non poté accadere. [...] La scelta che ne fece la Duse non persuase della sua opportunità, come non persuase la riduzione che ne fece Boito per sottometterla alle esigenze di uno spettacolo teatrale moderno. [...] In *Cleopatra* essa non deve aver considerata tanto l'opera del poeta quanto la corrispondenza del carattere storico e psicologico del personaggio colle facoltà riproduttrici del proprio ingegno. Essa se ne deve essere innamorata perché se lo sentì più che ogni altro nei nervi, nel sangue, nell'istinto, perché se lo vide più che ogni altro disegnato, colorito, vivo nel pensiero. Perciò, colla scelta che ha fatto, essa ha esercitato un diritto che nessuna critica può negare ad un artista.

Al Boito, invece, qualche cosa può essere giustamente rimproverata. Senza dubbio come riduttore egli ebbe soverchie preferenze per l'attrice a danno dell'opera d'arte. Così com'egli ce la presentò ieri la tragedia non ha più, infatti, una proporzione, un equilibrio, una evidenza. Una tragedia è il personaggio di *Cleopatra*. [...] Certo è che la tragedia, come fu ieri rappresentata, parve troppo monca ed abbreviata a chi la conosceva nella sua integrità e nello stesso tempo troppo lunga e spezzata e monotona a



Figure 21-22
Eleonora Duse in
Antonio e Cleopatra,
fotografie di Pau
Audouard, Barcellona
1890 ca. SIAE-
Biblioteca e Raccolta
Teatrale del Burcardo,
Roma.

chi l'udiva per la prima volta. [...] Un successo grande, veramente artistico ci fu. La Duse, da grande interprete, seppe strapparla colla irresistibilità della sua arte. Al secondo atto, l'applauso ebbe le proporzioni di una ovazione trionfale. [...] Poi se negli atti successivi l'entusiasmo scemò d'intensità, non scemarono così l'ammirazione e l'applauso. Ogni qualvolta la Cleopatra era in scena il pubblico si sentiva dominato da quel personaggio sì grande, sì evidente nel suo complicato organismo psicologico, sì vero nel suo carattere storico ed insieme sì moderno nella espressione della sua femminilità. La Duse nel rappresentarlo riuscì ad una vera creazione. Non poté sempre dargli colla forza dell'ingegno la maestà dell'aspetto e l'imperiosa sonorità della voce, ma gli diede i nervi, la passione, la lascivia, il fascino, tutto ciò che in Cleopatra non è regina, ma donna e serpente. La sua parola, il suo gesto, l'atteggiamento di tutta la sua persona ebbero tali carezze, tali abbracciamenti, tali provocazioni che l'amore cieco, vile, insaziabile di Antonio fu compreso quale appunto deve essere stato, una malia, una fatalità. Dove l'attrice non raggiunse forse tutto l'effetto voluto fu nella grande scena della morte. Questa ricordò troppo la Duse del dramma moderno.

Nella stessa data, il giornale milanese «Il Caffè» parla di delusione, di festa sognata e svanita. Il dramma “non è che un pallido riflesso di quella grande pagina di storia drammatizzata” che è la tragedia di Shakespeare, e ne attribuisce la colpa interamente a Boito, parlando di riduzione incompleta e soprattutto di pretesto per “offrire l'opportunità ad un'attrice di dimostrare la sua bravura”. Alla fine, giudica l'interpretazione della Duse e degli altri attori abbastanza positivamente; lei ammirabile e meravigliosa nella scena davanti al messaggero del II atto, in cui trova un'espressione di grande verità e “accenni di forte efficacia che partirono dal profondo del cuore”. Il recensore de «Il



Figura 23
Foto di scena di
Antonio e Cleopatra,
fotografia Zander &
Labisch, Berlino 1899.
Istituto per il Teatro
e il Melodramma,
Fondazione Giorgio
Cini, Venezia.

Caffè», che si firma a.t., apprezza l'allestimento scenico e i costumi realizzati su figurini di Edel, definendoli di ottimo gusto e splendidi, che accoppiano “la verità storica alla sua fantasia d'artista, facendo in taluni preponderare questa, come in quel lussuoso abbigliamento guerriero dove l'acconciatura del capo era nello stesso tempo un diadema e l'armatura una mobile rete d'argento”. A questo proposito si può ricordare come Boito fosse stato presente nella fase preparatoria dell'allestimento scenico, e come lo stesso poeta fosse stato legato a Edel nella messa a punto dei costumi per l'*Otello* verdiano soltanto un anno prima. Sappiamo che, proprio nell'occasione della preparazione dei costumi per l'opera verdiana, Edel era stato inviato dal librettista a Venezia, a studiare in loco la pittura dagli originali che dovevano costituire la fonte prima per la progettazione dei figurini dell'opera.

Molte altre testate si occupano della prima rappresentazione di *Antonio e Cleopatra* e il giudizio è pressoché costante: dalla «Fanfulla» a «L'Arte Drammatica», da «La Scena Illustrata» a «Mondo Artistico» e «Piccolo Faust», si sottolinea la bravura della Duse, che, in confronto alle grandi interpreti del passato come Adelaide Ristori, Virginia Marini e Giacinta Pezzana, ha prodotto una vera rivoluzione della tecnica recitativa. In ogni caso, tutti i giudizi critici dimostrano il grande livello di interesse che quest'operazione ha destato e, soprattutto, l'intenso dibattito critico e culturale che in quel momento si è sviluppato a proposito dell'interpretazione shakespeariana della Duse e della riduzione boitiana.

Boito stesso ritornerà sui problemi legati a questa versione del capolavoro shakespeariano in molte lettere alla Duse, accollandosi la colpa di tutti gli errori e dei limiti della propria opera, parlando di “una cosa indegna, una calunnia verso Shakespeare, un tradimento fatto a Leonor”. La Duse, in un'intervista rilasciata nel 1899 al «Berliner Tageblatt» e poi riprodotta da «Mondo Artistico», come riporta Laura Vazzoler nel suo bel saggio, dichiara le “difficoltà e le effettive possibilità drammatiche” dell'epoca, rivendicando i propri criteri teatrali e sostenendo che non sia necessario rappresentare



Figura 24
Eleonora Duse in
Antonio e Cleopatra,
fotografia di Pau
Audouard, Barcellona
1890 ca. Istituto
per il Teatro e il
Melodramma,
Fondazione Giorgio
Cini, Venezia.

i drammi integralmente e che, nella maggior parte dei casi, i pezzi scelti sono decisamente i migliori.

Poco più tardi, all'inizio del 1889, Eleonora parte per la lunga *tournee* in Russia e porta nel proprio repertorio *Antonio e Cleopatra*. Lo spettacolo è uno dei cavalli di battaglia dell'attrice e riceve molti tributi nella grande Russia, come si deduce anche dal materiale pubblicitario che viene prodotto in loco. Questa rappresentazione è ricordata da Olga Signorelli nella prima monografia dedicata alla grande attrice, con le seguenti parole:

[...] sala gremita. E così sarà per altre quarantacinque sere, nonostante l'aumentato costo dei biglietti. Gli spettatori, rapiti, seguono senza fiatare il successo delle scene in cui Eleonora Duse imprime indelebile nei loro animi l'ultimo amore di Cleopatra. Dominatrice del cuore degli imperatori, più che imperatrice del suo vasto paese è questa Cleopatra, potente non tanto per il diritto di successione, quanto per l'ammaliante, fragile femminilità.

Nella sala, quella sera, si trovava un giovane scrittore, Anton Pavlovič Čechov. A mezzanotte del 16 marzo, cioè immediatamente dopo lo spettacolo, egli scrisse alla sorella Maria Pavlovna: "Ho visto proprio ora l'attrice italiana Duse in Cleopatra di Shakespeare. Non conosco l'italiano, ma ella ha recitato così bene che mi sembrava di comprendere ogni parola; che attrice meravigliosa! Mai per innanzi ho visto qualche cosa di simile, guardavo questa Duse e provavo tristezza, che dobbiamo educare i nostri temperamenti e i nostri gusti su attrici legnose come x e su le altre che le rassomigliano, e che riteniamo grandi perché non ne abbiamo visto di migliori. Mentre guardavo la Duse ho capito perché nel teatro russo ci si annoia. [...]"

K. k. priv.



Carltheater.

Direction: Carl Blafel.

Donnerstag den 26. Mai 1892.

SESTA RECITA DI E. DUSE

con la Compagnia Drammatica Città di Roma.

Direttore Cav. F. Andò.

Si rappresenterà.

Antonio e Cleopatra

in 5 atti di Shakespeare.

Marc'Antonio	-	-	F. Andò
Cesare Ottavio Augusto	} triumviri	-	S. Bonivento
Lepido		-	N. Bianco
Aenobarbus	} partigiani di Marc'Antonio	-	E. Mazzanti
Filonè		-	A. Fabbri
Demetrio		-	A. Geri
Eufonio		-	N. Bianco
Alexas		-	A. Galliani
Mecene	} partigiani di Cesare Augusto	-	N. Cortesi
Agrippa		-	L. Orlandini
Dolabella		-	A. Fabbri
Proculejo		-	N. Cortesi
Thyreus		-	L. Orlandini
Gallus	-	C. Micoli	
Mardiano, etiope	-	C. Micoli	
Seleucus, egiziano	-	R. Caimmi	
Un indovino etiope	-	N. Bianco	
Un paesano egiziano	-	G. Grassi	
Primo messaggero, romano	-	G. Grassi	
Secondo id.	-	P. Betti	
Terzo messaggero, egiziano	-	G. Grassi	
Cleopatra	-	E. DUSE	
Carmion	} ancelle di Cleopatra	-	G. Solazzi
Iras		-	E. Grammatica
Ottavia, sorella di Cesare	-	-	G. Bonivento
Una guardia romana	-	-	P. Betti
Un servo egiziano	-	-	R. Caimmi

Capitani romani -- Servi egiziani — Due paggi.

Anfang halb 8 Uhr.

La testimonianza che si ricava dalle lettere che Boito e Duse si scambiano a proposito delle problematiche legate all'interpretazione e all'allestimento di *Antonio e Cleopatra* è veramente straordinaria. Qui di seguito si riportano alcuni esempi.

Lettera di Arrigo Boito a Eleonora Duse, Genova, 22 gennaio 1888

Domenica mattina

Chi t'indovina? Va! Oggi hai parlato più chiaramente. Sento che una gran forza ti spinge, una forza che vince la mia ragione. Non arresterò più la tua corsa. Se t'arresto cadi. T'aiuterò in quello che posso. Per disgrazia qui mi mancano libri del tuo tempo non ho portato con me che dei volumi dell'epoca che serve a me, ti credevo, a Roma, aiutata da tutti, non lo sei da nessuno, t'aiuterò io come posso, colla memoria e con qualche frammento di testo che vado sfogliando.

Al terz'atto Antonio porterà il così detto paludamento (che brutto nome) tu lo chiami porpora. È un mantello militare che i comandanti d'esercito portavano sulle armi, era di lino s'attaccava alla spalla destra con una specie di borchia, questo mantello poteva essere o purpureo, o bianco, o scarlato, è meglio che sia del color della porpora. La corazza sarà di metallo, non già una lorica a squame perché non vi si aggiusterebbero i bracciali, sui quali deve basarsi quella scena dell'Atto quarto quando Cleop. arma Antonio. Dunque, corazza di metallo di vero stile romano e così l'elmo e la spada. Tutte queste armi sono importanti perché, ripeto, hanno parte integrante della scena nell'Atto quarto e bisognerà provare con molta cura il maneggio di quelle armi.

Nell'atto I° (quello che era prima il prologo) la tunica d'Antonio dovrebbe avere dei fregi d'oro e delle frange pur d'oro e dev'essere legata ai fianchi da una ricca fascia orientale annodata mollemente e cascante. Molti anelli alle dita. Io penso che un Romano così dimentico degli usi Romani e di Roma e così Egizianato potrebbe anche portare la barba e i baffi a dispetto dei pregiudizi teatrali. In quegli ultimi giorni della Repubblica Romana (bambina vi faccio una lezione di storia) ai tempi dunque della giovinezza d'Antonio c'erano i così detti bene barbati (ne parla Cicerone)

Figura 25

Locandina di
Antonio e Cleopatra,
Carltheater, Vienna,
26 maggio 1892.
Istituto per il Teatro
e il Melodramma,
Fondazione Giorgio
Cini, Venezia.

erano giovani eleganti che avevano presa la moda della barba. Antonio potrebbe aver seguito quella moda, però da un ritratto di lui che conosco si vede l'opposto, non importa. Ad ogni modo Antonio in Egitto ha potuto lasciarsi crescere la barba se ciò poteva piacere a Cleopatra. Così si può deridere gli eruditi pedanti. Una barba corta e ben tagliata aggiungerà carattere di forza e di maestà al personaggio.

Nel II° atto Antonio sarà in tunica a maniche lunghe e aderenti al braccio, e in toga. La tunica, bianca, sarà ornata dal laticlavio cioè avrà due larghe strisce di porpora sul davanti della persona da cima a fondo. La toga (specie di larghissimo mantello che steso per terra deve avere una forma quasi circolare) la toga bianca anch'essa, e di lino come la tunica, sarà orlata al basso colle stesse strisce di porpora. In quella scena della casa romana, dov'egli parlando coi triumviri poco si deve muovere, potrà comparire e rimanere avvoluppato come si vede nelle antiche statue, nella sua toga. Del terz'atto abbiamo già parlato.

Nel quarto avrà la stessa tunica del secondo, con una larga cintola di metallo o di cuoio la quale serviva per fissare il basso della corazza.

Atto V° La stessa tunica, ma con sopravveste a maniche larghe e corte di colore scuro, di lana, congiunta (se si vuole) sotto la gola con un fermaglio, questa sopravveste che chiamavano lacerna deve avere il cappuccio. Dunque riassumendo la guardarobba d'Antonio è questa. Una tunica ricamata d'oro, nebride, corona di rose

Una tunica e toga bianche a liste di porpora

Corazza, elmo, bracciali. Paludamento rosso.

Una lacerna scura.

Se tu non arrivi a far scaturire dal nulla la tua piccola corazza del terz'atto, sarà difficile improvvisarla, potrai supplire con una piccola maglia a rete fitta di ferro, era portata in guerra dai popoli d'Oriente, e in certe armi usata anche dai Romani. Quella maglia da guerra (la più bella Regina del mondo poteva anche avere di queste fantasie) potrebbe essere d'oro. E l'elmetto? E la corona della morte? e il manto da Regina? La corona bisogna studiarla bene perché non caschi di testa quando Cleopatra dice: A che restar dovrei ... su questo mondo deserto. E il serpe?

Ora che sai cos'è il laticlavio bada che lo abbia anche Cesare Augusto (la striscia rossa sulla toga) dovrebbero averlo anche Mecene e Lepido ma tutte quelle liste rosse temo che riescano ridicole (la storia qualche volta è noiosa) e allora? Si vestano come vogliono e sprofondi Roma.

A proposito, bada che di quei sprofondi l'Egitto! crolli Roma! Ce ne sono troppi, tien fermo il tuo e levane un pajo. Ma c'è un'altra spina che mi dà fastidio: È la scena della morte d'Eros quando Antonio si ferisce. Mirabile com'è se non è mirabilmente fatta temo che possa nuocere. E se nuoce, situata com'è verso la fine della tragedia, è un guajo. Eseguita da un potentissimo artista sarebbe un elemento di successo in caso diverso è un pericolo.

Pensa che dopo quella scena si cala il sipario per preparare la scena susseguente. Sarà un riposo brevissimo, non importa, il sipario che scende è un capitolo chiuso, il pubblico riassume l'impressione, giudica ciò che ha visto e non pensa a ciò che vedrà, non lo sa ancora. Quella scena per una calata di sipario finisce malamente. C'è già un morto (anche quello deve uccidersi bene) e quelle parole che dice devono essere dette da artista.

C'è già un morto e subito dopo c'è l'altro personaggio che si ferisce e subito dopo, nella scena che segue, il ferito muore. Iras muore in condizioni simili a quelle d'Eros, quella s'uccide per non vedere la morte della Regina come quell'altro s'è ucciso per non veder morire Antonio.

Poi colla morte di Cleopatra in un breve spazio di tempo si contano quattro morti, senza dire che la morte d'Antonio par doppia perché già l'impressione dell'uccisione si riceve quando si ferisce.

È certo che, dal punto di vista dello stanco spettatore moderno, l'impressione del veder morire si affievolisce di mano in mano che aumenta il numero delle vittime. Quando Cleopatra, per ultima, muore, quella sensazione lo spettatore l'ha già subita tre volte e quasi quattro. (Io penso a te non ad altro, Shakespeare può perdonare se sa quello che penso). Per tutte queste ragioni ti propongo di tagliare di pianta tutta la prima parte dell'ultim'atto. È così breve e non può far del male. L'azione regge tal quale senza danno per la chiarezza. È lo stesso caso della scena della nave. P.S. Bisognerà trasportare nella scena della casa romana al II° atto quel pezzo di dialogo che fu aggiunto ultimamente alla scena della nave ora tagliata, quello è l'unico punto importante di quella scena perduta. Giovedì sera a Roma ti combinerò quell'aggiunta. Sono quelle battute dove



Figura 26
Cleopatra, dettaglio del
dipinto di John William
Waterhouse, 1888.
Collezione privata.

Enobarbus prevede l'inutilità del matrimonio con Ottavia.

Qualche critico dirà che hai fatto male a rifiutare una illustre scena della tragedia, una scena che glorifica un fatto eroico della Storia. Il critico ha ragione. Ma tu avrai più ragione del critico se con quel taglio incalorisci il successo, giacché senza quel taglio corri il rischio di raffreddarlo. Ripeto: un immenso artista può strappare vittoriosamente quella patetica scena. Shakespeare scriveva per Burbage. Tu non hai Burbage. Ci va anche dell'interesse dell'attore, il quale acconsentirà di buon grado a schivare un pericolo.

Eppoi, ci sono cinque calate di sipario, sono troppe, (ed erano sei!) sminuzzano l'impressione, levane una adottando quel taglio. Così il quint'atto ti viene intero, come il quarto, tutto d'un pezzo e tutto denso di tragica unità, come il quarto. Così la tua persona in quei due ultimi atti non abbandona la scena, la gran figura di Cleopatra non s'eclissa più.

Nell'elenco dei personaggi (che io credevo servire come semplice indizio ai pittori e invece serve per gli attori) ho dimenticato Eros, e Dolabella. D'Eros ne farai un egiziano; anche se tagli la scena della sua morte ha parte nell'atto precedente. Dolabella evidentemente in corazza ed elmo, Romano. Ora avrai delle vesti di comparse che crescono; proprio la parte della messa in scena che è diventata inutile è stata comandata prima delle altre!. Io penso che non hai bisogno che di quattro o cinque comparse e non più, perché i servi del quart'atto possono essere quei servi e quei messaggeri che hanno parlato nel 1° e nel 2° coi loro primi vestiti tal quale e a questi si può aggiungere Alexas. Su! coraggio! Fra tre giorni ci vediamo.

Grazie del bel ritratto della piccoletta colla piccoletta in grembo. Grazie! Grazie grazie.

Arrigo Boito

In aggiunta di lato sul foglio:

Studia con immensa cura il quart'atto, non trascurarlo, ispirane agli attori l'ambiente tragico, l'abbattimento d'Antonio sia d'uomo, sia dolore di Re, non degeneri in lamento mai. Parola lenta. La prima scena quando quell'attore secondario descrive la battaglia, sia detta a voce bassa come chi parla nella casa dove sta una immensa sventura. Studia quell'ambiente.

Lettera di Arrigo Boito a Eleonora Duse, Genova, 22 gennaio 1888

Milano, 12 giugno 1889

A Eleonora Duse, Napoli

Mercoledì | Oggi ne abbiamo 12 È il giorno sì

Così dicono li codici, li codici belli, belli dei due poveri relli, relli, pazzi, pazzi, pazzi, pazzi da legare.

Legatemi, bumba, legatemi stretto, legatemi coi vostri capegli. E voi siete il più bravo soldatino di Santa Madre Chiesa. E la malattia vi ha fatto bene. Io non vi ho mai vista così...

E quella, adesso, vuol gettarsi a nuoto nel gran mare lucente, nelle larghe onde. Dio vi benedica.

Fatevi il segno devoto e slanciatevi nell'acqua, colla medaglietta al collo; le larghe onde sono fatte per voi.

E il forte bagno v'ajuti.

Ho sotto gli occhi la sua persona, è disegnata dal Watherhouse; è qui sul tavolone dove scrivo e fa parte di quella pubblicazione Inglese della quale m'era giunto l'annunzio, là, nell'aria gialla del sole, l'anno scorso (ti sovieni?) sotto il pergolato davanti all'uscio di casa. Ma perché tu fingevi di non curartene, ho voluto fingere il dispetto e il foglio se n'è andato a volar sull'erba Che gioja! Rammenti? Quei due quando sono insieme si bisticciano come li passerì.

È bruna come voi. Il punto è quando dice: My serpent of old Nile. Questo inglese lo capisci anche tu. È seduta sui cuscini, ha la testa inclinata verso terra, ma le pupille, sollevate, fissano un orizzonte alto e si perdono nella lontananza. Poggia la mano sulla testa d'una leonessa di bronzo che fa parte del mobile su cui siede. È vestita come bumba, tal quale, come bumba nel ma. Tal quale. È magretta; egizianetta. Tal quale. Ha molto rigonfie le labbra, il che è un segno visivo della razza e dell'indole e il marchio della bellezza e dell'uso continuo del bacio. Amore.

Bella – Tal quale –

Creatura – Va – Vivi nel tuo raggio – So che sei rella rella – Sono tanto rellò anch'io.

Se te ne voglio? tanto? «Quando uno dà un pugno...» il resto lo sai.

Ma il tempo non passa. È un'agonia –

Amore

Eleonora Arrigo

Pisa – terra

Genova – mare

E vi voglio ancora dire che ve ne voglio!! e che tu temi o sperì invano di volermene di più

Lettera di Arrigo Boito a Eleonora Duse, Milano, 15 giugno 1889

Milano, 15 giugno 1889

A Eleonora Duse, Napoli

Sabato.

Il libro è pesante, è un diavolo di un volume lungo e largo, legato in grosso cuojo; oltrepassa il peso e la misura del pacco postale.

A spedirtelo per mezzo ferroviario lo riceveresti tardi e sarebbe una pietra di più nel tuo bagaglio e null'altro. Non ti gioverebbe a nulla. Quando te ne scrissi lo avevo appena ricevuto e per curiosità volli guardare quella figura che poi, subito, ti descrissi. Quella figura è bella e s'atteggia bene, ma Lenor s'atteggia meglio ancora ed è più bella. Credetelo a Zozzoli – Non avresti niente da imparare a guardarla che tu non sappia. Il suo vestire è il tuo pei larghi drappeggiamenti della scena del ma. Non troveresti neppure un particolare nuovo; l'ho guardata assai bene, se lo avessi trovato te ne avrei detto. La figura del Watherhouse è bella assai, ripeto, ma quella del Gêrome è molto più bella e più caratteristica e c'è molta più erudizione archeologica negli accessori. Le altre figure del libro, disegnate da diversi pittori (ce n'è una per ogni tragedia e commedia) sono addirittura mediocrissime, e, parecchie, bruttine assai. Nel suo complesso codesta pubblicazione (salvo la pagina di Cleopatra) è indegna dell'arte libraria inglese, è indegnissima se si pensa che



Figura 27

Cleopatra e Cesare,
dettaglio del dipinto
di Jean-Léon Gérôme,
1866. Collezione
privata.

dovrebbe essere una glorificazione delle Eroine di Shakespeare. L'avevo ordinata al mio librajo per te, sperandola bella. Quando l'ho guardata nel suo insieme ed ho visto com'era brutta l'ho fatta riportare dal librajo. Non c'è ingombro più insulso di quello che popola la casa e i bauli di libri inutili.

Mi sono dilungato su questo tema (perdonami creatura) perché non ho niente d'allegro in core. L'allegria mi viene da te e la tua lettera di stamani è da buona e da saggia poverella – ma da poverella.

Io voglio vederti e saperti forte e sana e contenta. Sta tranquilla, ubbidisci al fraticello.

La metà del mese è passata.

Le lettere cominciano a morire sotto la penna, aspettando la parola viva da bocca a bocca.

Quella è il Bene.

Amore. Creatura.

Sempre, sempre più, tanto tutto

Eleonora Arrigo

Dio t'accompagni in ogni tua fatica

Rispondi, se vuoi, a quella Signora, due righe. Ma l'insistenza vana dovrebbe essere punita.

Faresti meglio a non rispondere. Io mi sono messo in mente di correggerla.

I materiali appartenuti ad Arrigo Boito e ora conservati presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia sono diversi e di varia natura. Vi si trovano copioni annotati da Eleonora Duse, un ampio carteggio fra i due artisti e carte private appartenute a Boito e poi a Piero Nardi.

I copioni sono giunti all'Isola di San Giorgio con la ricca donazione fatta dalla nipote della grande attrice, Eleonora Ilaria Bullogh, poi Sister Mary Mark, sua unica erede, scomparsa nella primavera del 2001. L'eccezionale e vastissimo materiale, arrivato a Venezia dall'Inghilterra nel 1968, contiene una rilevante serie di lettere, fotografie, documenti vari, copioni, abiti, mobili e molti oggetti personali.

I copioni sono circa quaranta e costituiscono una fonte insostituibile per lo studio e la ricostruzione delle metodologie di lavoro e di recitazione dell'attrice, oltre che per la conoscenza dei suoi progetti artistici. Si tratta, per la maggior parte, di copioni annotati e parti levate con appunti e vistosi tagli nei testi, segni grafici colorati inseriti tra le righe e vere e proprie note di regia, che l'attrice registrava nei testi mentre impostava la sua interpretazione. All'interno dei copioni, a volte, si possono trovare documenti strettamente legati alla rappresentazione dei testi di riferimento, come contratti, appunti connessi all'attività teatrale, indicazioni per il suggeritore, i costumisti o lo scenografo.

Fra queste carte si trovano i tre testi di Shakespeare nella traduzione e riduzione di Arrigo Boito: *Antonio e Cleopatra*, *Giulietta e Romeo* e *Macbeth*.

Il primo titolo è costituito da due testimoni: il primo è un autografo di Eleonora Duse composto da ventisei fogli, su carta di formato più piccolo, contenete una versione, come sostiene Laura Vazzoler, probabilmente corrispondente a una prima stesura della traduzione. Qui probabilmente la traduzione di Boito è stata trascritta dalla Duse, mentre gli interventi successivi sono di mano dello stesso Boito, come indica l'annota-

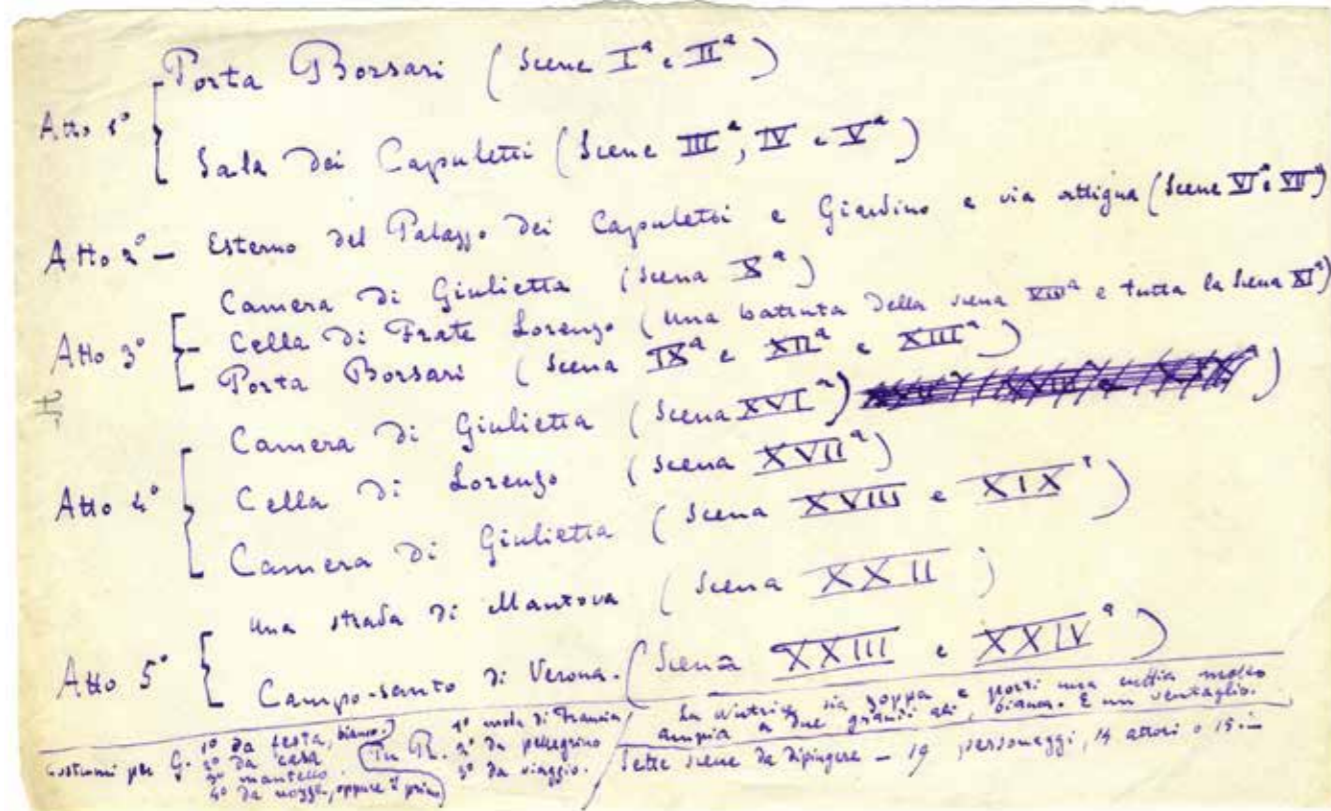


Figura 28
Appunti riguardanti le ambientazioni e i costumi di *Giulietta e Romeo* di William Shakespeare nella traduzione e riduzione di Arrigo Boito. Manoscritto autografo di Arrigo Boito. Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

zione di Enrichetta sulla copertina. Il documento, che appare incompleto, contiene una selezione delle scene in cui compare Cleopatra nei diversi atti della tragedia. Si tratta quindi di uno strumento predisposto dall'attrice, la cosiddetta 'parte levata', utile allo studio della parte di Cleopatra nelle diverse scene in cui il personaggio è presente. Il secondo testimone è di mano di copista, su carta di formato più grande e con timbro della Drammatica Compagnia della Città di Roma diretta da Eleonora Duse. Quest'ultimo è il copione ufficiale della rappresentazione del 1888, e presenta piccole annotazioni, molti tagli, variazioni e correzioni di mano della Duse e di Boito. Si conservano solo il primo e il quinto atto, suddivisi in due fascicoli di dieci carte ciascuno. Tra queste carte vi sono anche alcuni fogli contenenti appunti della Duse, di difficile comprensione, che includono indicazioni di colori o appunti relativi ai singoli atti con parole sintetiche, probabilmente indicazioni generali utili all'interpretazione e più simili a note di regia.

Il copione di *Giulietta e Romeo* è costituito da due documenti distinti, entrambi manoscritti di Eleonora Duse. Il primo testimone è un fascicolo contenente il primo atto della tragedia, costituito da trentaquattro carte a inchiostro nero, con pochissime note di Boito. Il secondo è costituito da sole tre carte, e contiene la prima scena e l'inizio della seconda del quinto atto; sono assenti annotazioni, tanto da far pensare a un semplice tentativo di traduzione.

Il copione di *Macbeth* è interamente manoscritto da Arrigo Boito. All'interno di una copertina che reca il titolo dell'opera e alcune annotazioni a matita di Enrichetta, vi sono cinque fascicoli di diciotto, ventidue, ventidue, diciotto e quattordici pagine, corrispondenti ai cinque atti e con indicazioni riportate nelle rispettive copertine. Non vi sono interventi di mano dell'attrice e non mancano cancellature e correzioni. La Duse non interpreterà mai il personaggio di Lady Macbeth e, più tardi, nel 1899, quando durante un'intervista parlerà di questo progetto, lo farà in termini riduttivi riferendosi esclusivamente a "grandi scene di Lady Macbeth".

Il carteggio tra Arrigo Boito ed Eleonora Duse, come detto, proviene dalla dona-

zione Carandini Albertini acquisita nel settembre 1969. Le circa ottocento lettere che compongono il fondo sono databili tra il 1884 e il 1918 e sono state oggetto di un'imponente pubblicazione a cura di Raul Radice, *Eleonora Duse, Arrigo Boito. Lettere d'amore* (Il Saggiatore, 1979).

La Fondazione Giorgio Cini conserva anche altri documenti boitiani che, come scrive Giovanni Morelli, sono stati ritrovati fra i materiali Duse:

Qualche tratto di incidenza di fatalità si riscontra nel rinvenimento, a Venezia, nello stesso armadio che gelosamente custodisce gli abiti di scena della Duse, fra le carte di Piero Nardi, di un piccolo fondo boitiano. Fondo piccolo, ma 'caleidoscopico', un archivio 'trillato', fatto di molte carte allitteratamente sparse ma pervase da un'aura di segreta coerenza nella incoerenza, molti autografi, moltissime carticelle (anche di dimensioni minime: 2 cm x 1,5), un intero Nerone in 'particella', fotografie affettive ma per lo più ritraenti sconosciuti, cartoline illustrate (scritte e/o in bianco), souvenirs intellettuali, cimeli, bozze di stampa annotate, abbozzi e stesure di 'libretti', quaderni di studio di teoria musicale, materiali di lavoro disparatissimo.

L'Archivio Boito conservato presso l'Istituto per il Teatro e il Melodramma è costituito da tre scatole: la prima contiene appunti per *Ero e Leandro*, *Semira e Basi e bote*, pezzi per *Prose da romanzo*, *Incubi*, «Rivista minima», materiali per *Il Trapezio* e altri scritti. La seconda accoglie le prime carte per diverse versioni del *Nerone*, suddivise in parti e atti: parte I *Oppidum*, atto I *La via Appia*, atto II *Il tempio di Simon Mago*, atto III *L'orto*, atto IV *Il Circo Massimo* (con vari appunti) e atto V *Il Teatro di Nerone*. La terza scatola raccoglie la partitura manoscritta del *Nerone* con varie correzioni e ripensamenti, oltre a fotografie di busti degli imperatori romani conservati al Museo Archeologico di Napoli e diverse carte autografe di difficile interpretazione. Sono inoltre inclusi nell'Archivio Boito cinque volumi ottocenteschi rilegati in pelle della *Biblioteca degli scrittori latini*, con testi di Tacito, Tito Livio, Lucano, Svetonio, Moderato Columella.



BIBLIOGRAFIA

ARRIGO BOITO, *Tutti gli scritti*, a cura di Piero Nardi, Milano, Mondadori, 1942.

PIERO NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, Milano, Mondadori, 1942.

OLGA SIGNORELLI, *Eleonora Duse*, Bologna, Cappelli, 1962.

GIOVANNI POZZA, *Cronache Teatrali di Giovanni Pozza (1886-1913)*, a cura di G.A. Cibotto, Vicenza, Neri Pozza, 1971.

LAURA VAZZOLER, *Eleonora Duse e Arrigo Boito: lo spettacolo sull'«Antonio e Cleopatra» di Shakespeare*, in «Biblioteca Teatrale», 6-7, Roma, Bulzoni, 1973, pp. 65-119.

HILARY GATTI, *Arrigo Boito discepolo di Shakespeare*, in «Studi Inglesi», I, Bari, Adriatica, 1974, pp. 317-365.

ARRIGO BOITO, *Opere*, a cura di Mario Lavagetto, Milano, Garzanti, 1979.

ELEONORA DUSE, ARRIGO BOITO, *Lettere d'amore*, a cura di Raul Radice, Milano, Il Saggiatore, 1979.

Due copioni da Shakespeare per Eleonora Duse, a cura di Laura Vazzoler, Roma, Bulzoni, 1984.

Arrigo Boito, Atti del convegno nel Centocinquantesimo della nascita, a cura di Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1994.

Il laboratorio dell'attrice. Copioni annotati di Eleonora Duse, DVD a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Università Ca' Foscari, Fondazione Giorgio Cini, 2008.

ELEONORA DUSE, *Ma pupa, Henriette. Le lettere di Eleonora Duse alla figlia*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2010.

EMANUELE D'ANGELO, *Arrigo Boito drammaturgo per musica. Idee, visioni, forma e battaglie*, Venezia, Marsilio, 2010.

I N D I C E

Introduzione	3
Arrigo Boito. Note biografiche	7
Eleonora Duse e Arrigo Boito	15
Il carteggio tra Eleonora Duse e Arrigo Boito	19
<i>Antonio e Cleopatra</i> nella traduzione e riduzione di Boito per Eleonora Duse	27
L'Archivio Arrigo Boito alla Fondazione Giorgio Cini	47
Bibliografia	51

Grafica e impaginazione Simone Perozzo

Finito di stampare nel mese di febbraio 2018
dalle Grafiche Nuova Jolly - Rubano (PD)



ISTITUTO PER IL TEATRO
E IL MELODRAMMA

fondazione onlus
GIORGIO CINI