

ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL

La cultura musicale di Eleonora Duse

Ai contenuti specifici di questo contributo, dedicato al rapporto di Eleonora Duse con la musica e con il mondo della musica del suo tempo, è necessario premettere alcune questioni di metodo imposte dalle caratteristiche dei materiali sui quali può contare una simile ricerca. Le fonti per uno studio degli interessi, delle frequentazioni e, nel caso, del pensiero dell'attrice sulla musica sono sia dirette (soprattutto epistolari) sia indirette (ricostruzioni storiche e biografie); ma queste ultime, se stese o pubblicate in vita, oppure a pochi anni dalla sua morte ad opera di persone amiche o di fedeli collaboratori e accompagnatori, contengono spesso dichiarazioni in prima persona ricostruite nel ricordo e restituite in forma di citazioni. Questo fa sì che la biografia di Eleonora Duse presenti larghi caratteri di storia orale/scritta, con tutti i vantaggi e gli svantaggi del caso: per un verso i pregi di testimonianze vive, capaci di riproporre momenti o gesti anche irripetibili; per altro verso i limiti di testimonianze spesso eccessivamente coinvolte, da maneggiare con cautela: intrise già al loro nascere di un'intenzione di leggenda involontariamente parallela alla dimensione leggendaria di un profilo – in divenire – di grande interprete.

Proprio per beneficiare della vivacità di testimoni quanto più diretti possibile conviene avvalersi, per una ricerca sulla cultura musicale dell'attrice, anche del secondo tipo di fonti: considerando che, comunque, nella storia in fieri di quella figura verità storica e leggenda procedevano all'epoca di pari passo. Ma il soggetto musicale può far sì che ci si trovi in vantaggio rispetto ad altri ambiti di indagine, per il fatto che Eleonora Duse non è mai stata indicata specificamente come una profonda intenditrice di musica: questa componente della biografia non faceva parte inizialmente della leggenda, appartiene al suo secondo livello (quello degli amici e collaboratori più tardi). Occorre allora, semplicemente, vagliare le testimonianze con prudenza, considerandole più o meno affidabili in base alla loro natura e all'epoca d'origine. Si può pensare, per esempio, che le memorie di Lugué-Poe siano veritiere sull'argomento musicale proprio perché non risparmiano, all'occorrenza, risvolti anche negativi degli atteggiamenti del-

l'attrice in quanto diva¹; mentre la biografia di Olga Signorelli, per quanto ugualmente fondata su notizie per larga parte di prima mano, rivela un desiderio di fondo, quasi difensivo, di salvaguardia dell'immagine privata dell'attrice che la rende una fonte altrettanto preziosa ma emotiva². Le stesse osservazioni potremmo fare, rispettivamente, per i diari di Primoli (assolutamente neutri nell'osservazione³) da un lato, per la biografia di Edouard Schneider (sensibile e coinvolta) dall'altro⁴. Vale comunque per tutti questi casi l'insostituibilità del rapporto diretto, nel confronto con studi più tardi: fondati spesso sui documenti e sugli elementi di una leggenda ormai fossilizzata.

Nel tentar di comporre i risultati di questa indagine conviene mantenerli mentalmente distinti in tre filoni, non rigidi, e trasversali rispetto al tipo di fonte: gli oggetti musicali della vita di Eleonora; le sue frequentazioni relative a consuetudini di ascolto di musiche; l'impatto della sua persona su figure appartenenti di diritto alla storia della musica. Si potranno così cogliere, più agevolmente, sia le sue conoscenze e predilezioni, sia il suo pensiero sulla funzione della musica, considerata eventualmente anche in rapporto alla sua attività professionale. In tutte queste direzioni i materiali raccolti e conservati alla Fondazione Giorgio Cini sotto la guida di Maria Ida Biggi si sono rivelati fonti (anche inedite) di preziose indicazioni⁵.

Tra gli oggetti che hanno arredato la vita di Eleonora possiamo considerare dapprima, brevemente, i libri di sua proprietà, conservati a Cambridge, di cui si parla in altri contributi raccolti in questi Atti e di cui il Centro Studi per la ricerca documentale sul teatro e il melodramma europeo della Fondazione Giorgio Cini sta approntando il catalogo. Spiccano tra questi titoli due diverse edizioni (1904 e 1908) dell'epistolario di Chopin, *Musiciens d'aujourd'hui* di Romain Rolland (musicologo che l'attrice conosceva personalmente), i *Portraits et souvenirs* di Camille Saint-Saëns; la biografia di Donizetti di Annibale Gabrielli

¹ Si vedano, di Aurélien Lugné-Poe: *La Parade, I (Le sot du tremplin), souvenirs et impressions de théâtre*, Paris, Gallimard, 1930; *La Parade, II (Acrobaties), souvenirs et impressions de théâtre (1894-1902)*, Paris, Gallimard, 1931, e soprattutto *La Parade, III (Sous les étoiles), souvenirs de théâtre (1902-1912)*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1933.

² Si veda Olga Signorelli, *La Duse*, Roma, Angelo Signorelli, 1938.

³ Cfr. Joseph-Napoléon Primoli, *Pages inédites recueillies, présentées et annotées par Marcello Spaziani*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1959; Marcello Spaziani, *Con Gégé Primoli nella Roma bizantina. Lettere inedite di Gégé Primoli*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1962.

⁴ Cfr. Edouard Schneider, *Eleonora Duse*, Paris, Grasset, 1925.

⁵ Nella sua veste di direttore del Centro Studi per la ricerca documentale sul teatro e il melodramma europeo, Maria Ida Biggi ha facilitato questa indagine con generose segnalazioni, rendendola agevole e proficua. Ringrazio, con lei, il personale della Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini per l'aiuto prestatomi durante la ricerca.

(Torino 1904), *Musica italiana e musica tedesca* di Ettore Romagnoli (1920) e gli *Intermezzi critici* di Ildebrando Pizzetti. In quest'ultimo caso, si tratta di un dono con dedica: «A Eleonora Duse con animo grato, 19.4.1923»⁶. Vediamo già trasparire da questo breve elenco uno dei caratteri fondanti della cultura e dell'espressione privata dell'attrice: il loro essere esattamente bilanciate tra Italia e Francia, tra lingua italiana e lingua francese. Nelle due lingue indifferentemente, mescolate senza precisi criteri di alternanza, Eleonora si rivolgeva per esempio alla figlia nelle lettere, mentre quest'ultima rispondeva in francese.

Di Enrichetta abbiamo appunto una lettera del 5 settembre 1914, spedita da Cambridge, inedita e conservata nel Fondo Signorelli della Fondazione, in cui la figlia comunica di disporre, ora, felicemente della spinetta regalatale dalla madre, restaurata da uno specialista:

Ma mère très chère et chérie

voilà que ce matin, au milieu de ma chambre [...] me retourna la spinetta, toute réparée et qui se joue maintenant et qui a la voix la plus douce et la plus délicieuse que tu puisse t'imaginer. La caisse peinte à fleurs, était arrivée en parfait état, mais le pauvre clavier avait souffert et beaucoup de cordes s'étaient cassées. Je ne te l'ai jamais connue en ordre à la maison, on n'y pouvait pas jouer, et la voilà toute pimpante et rediviva vraiment⁷.

Segue, nella lettera, un lungo resoconto delle conversazioni tenute da Enrichetta con il restauratore, dal quale emergono tra l'altro le caratteristiche, anche tecniche, dello strumento⁸.

Si trattava dunque della spinetta del Settecento – esposta ora, in posizione di assoluto rilievo, al Fitzwilliam Museum di Cambridge – che Eleonora aveva mandato alla figlia dopo averla tenuta presso di sé per molti anni: almeno dai tempi della Porziuncola⁹. Eleonora non la suonava: come abbiamo letto, quella spinetta prima non aveva voce; ma il conto in cui era tenuta (e che risuona nella lettera della figlia) era comunque un segno della sua affezione per il mondo dei suoni – un mondo classico in quel caso – che lo strumento rappresentava.

L'interesse per la musica classico-romantica nutrito da Eleonora Duse trova conferma nella presenza documentata, nella sua vita, di un altro oggetto: la maschera in gesso di Beethoven che l'attrice portava con sé nelle sue *tournées*,

⁶ I titoli citati compaiono nell'elenco provvisorio dei libri, ora conservati a Cambridge. Tale elenco contiene l'intera donazione della biblioteca di Edward Bullough, marito della figlia della Duse, Enrichetta.

⁷ La citazione è tratta dalla prima pagina della lettera, conservata nell'Archivio Duse della Fondazione Cini, che ospita il carteggio madre-figlia descritto da Maria Ida Biggi nel suo contributo. Nella citazione si riportano ovviamente anche gli errori di lingua dell'originale.

⁸ Vedi figura 1 (pagina 2 della lettera).

⁹ Vedi figura 2.

tenendola in una speciale scatola da viaggio. Lo testimonia Lugné-Poe (suo accompagnatore durante cinque anni di attività professionale) là dove describe, nel quadro della *tournee* sudamericana del 1907, una giornata-tipo della diva passata in una qualsiasi camera d'albergo. Tra fotografie di quadri celebri o di un monumento greco sparse qua e là per la stanza spiccava la maschera:

La chambre aux vapeurs de pin est sombre, la plupart des meubles ont été transportés ailleurs, si elle a changé de chambre depuis la veille; c'est toujours le même ordonnancement. Le lit a été retourné de telle sorte qu'en l'occupant, elle doit toujours tourner le dos à la lumière. Des photographies volantes de tableaux célèbres (Rembrandt, Velasquez) sont posées çà et là, ou bien celle d'un monument grec. Parfois, l'une est simplement accrochée à un rideau avec une épingle anglaise; un masque de Beethoven en plâtre est dans un petit coffre de voyage qui a été ouvert¹⁰.

Una presenza evidentemente fissa, che del resto non meraviglia: tutte le testimonianze disponibili indicano in Beethoven uno dei due compositori prediletti da Eleonora, che ha avuto occasione di ascoltare le sue composizioni nel corso di numerose serate musicali – lo vedremo – e porta sempre con sé a guisa di *livre de chevet* la *Vie de Beethoven* di Romain Rolland, secondo quanto ricorda un altro fedele osservatore, Edouard Schneider¹¹. Mentre Arthur Symons avrebbe riportato più tardi una dichiarazione di estetica beethoveniana dell'attrice: «Quando Beethoven compone musica, si dimentica di sé e del mondo, è consapevole solo della gioia, o del dolore, o dello stato d'animo che ha deciso di esprimere per suo tramite»¹². Tra tutti i suoi biografi il solo Rheinhardt ha annotato¹³ che quella predilezione le era stata comunicata da Arrigo Boito; si tratta, del resto, di una deduzione inevitabile, se consideriamo che il poeta poneva Beethoven in cima alla propria personale graduatoria di compositori di tutti i tempi¹⁴.

¹⁰ Aurélien Lugné-Poe, *La Parade III (Sous les étoiles)*, cit., p. 87.

¹¹ Cfr. Edouard Schneider, *Eleonora Duse*, cit., p. 47: «De Romain Rolland, elle affectionnait *Jean-Christophe*, surtout dans les premiers livres, et plus sensiblement encore le *Beethoven* dont je vis sur sa table, à plusieurs reprises, l'édition d'Edouard Pelletan».

¹² Arthur Symons, *Eleonora Duse*, London, Mathews, 1926, citato in Helen Sheehy, *La donna, le passioni, la leggenda* (2003), Milano, Mondadori, 2005, p. 245.

¹³ Cfr. Emil Alphons Rheinhardt, *Vie d'Eleonora Duse*, Paris, Perrin, 1930, p. 79.

¹⁴ Cfr. in modo particolare Arrigo Boito, *I esperimento (Anno II)* (dal «Giornale della Società del Quartetto», 6 aprile 1865), in Id., *Tutti gli scritti*, a cura di P. Nardi, Verona, Mondadori, 1942, p. 1168: «Nè i solenni giganti del passato, né le avido cuggagne del presente, ponno arrivar tant'alto da toccargli la fronte; Bach ci arriva al petto, Mendelssohn al cuore, Schumann al gomito, Haydn al ginocchio, Wagner alla clavicola del piede; esso [Beethoven], calmo, ritto, sereno, guarda sulle teste di tutti.».

Gli anni del rapporto sentimentale di Eleonora Duse con Arrigo Boito (1887-1898, con interruzioni) sono coperti, per quanto riguarda la storia orale/scritta, solo dalle testimonianze di Matilde Serao e del conte Primoli, e quest'ultimo non tocca il tema delle frequentazioni musicali dell'attrice. Disponiamo però, per quel periodo, della fonte più diretta e sicura: le lettere che hanno accompagnato e anzi maggiormente nutrito quel rapporto¹⁵. Curiosamente – trattandosi di un compositore e di un'attrice – l'argomento musicale e quello teatrale vi compaiono poco (con l'eccezione dello scambio di considerazioni e istruzioni che riguardano la messa in scena di *Antonio e Cleopatra*): come sappiamo dalla gran parte del carteggio rimasta, si tratta di uno scambio epistolare tutto centrato sui sentimenti, e ad alto voltaggio affettivo. La prosa di Eleonora è sempre coinvolta e coinvolgente: caratterizzata, nello stile e perfino nella grafia, da un'accentuata oralità¹⁶. Vi troviamo però almeno quattro momenti in cui il fatto musicale emerge con decisione, fornendoci preziose indicazioni sul gusto e sulle consuetudini all'ascolto dell'attrice. La «mattina dopo Natale» del 1887 Eleonora scrive:

Arrigo!

non sono le otto del mattino – e Bumba è sveglia da tanto...

Ho presa la penna in mano per scriverti – mentre – qui – sulla stanzetta mia sento suonare il piano... e suonano del Rossini.

– Ero così triste, e quel tocco di piano, così, all'ignoto, mi ha fatto mutare ordine di idee...

– Ecco... – Rossini – lo so bene... Buon giorno – Buon giorno!

«Vi voleva bene da vivo, e v'ha voluto bene da morto» – Da Firenze – per quella occasione hai potuto scappare a Palermo –

...io temevo per te, che l'aria lo sapesse – tante erano le parole caute delle tue lettere.

Come ci conoscevamo poco ... allora!]

Arrigo!

Eh! – – – lo so! (la musica è finita) bisogna lavorare –

Tu per Lei, che la Innalzi la bella visione – io per guadagnare denaro –

Ho bisogno di fare 50 mila lire, altrimenti – l'impresa sarà non fruttuosa – Le farò? –

Bisogna che lavori un giorno sì, e uno, no – ... E qui... come dovunque – vogliono 5 atti,... morte e passione!

(Tornano, la musica!¹⁷)

¹⁵ Per la storia del rapporto Duse-Boito, ricostruita a partire dai documenti e oggetti del lascito Albertini, si veda Piero Nardi, *Arrigo Boito e la Duse (A cinquant'anni della morte di Boito e in occasione del dono delle carte di Eleonora Duse alla Fondazione Giorgio Cini)*, «Lettere italiane», v. 21, n. 3, 1969, pp. 306-321. Per un sensibile profilo del rapporto, ricavato dalla lettura del carteggio, si veda anche Raul Radice, *La Duse di Boito*, «Quaderni del Vittoriale», n. 24 (*Il teatro di d'Annunzio oggi*), novembre-dicembre 1980, pp. 43-56.

¹⁶ Sulla quale si veda Donatella Fedele, *Schegge di estetica dusiana nelle lettere a d'Annunzio*, in *Divina Eleonora. Eleonora Duse nella vita e nell'arte*, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 99-109.

¹⁷ Eleonora Duse – Arrigo Boito, *Lettere d'amore*, a cura di R. Radice, Milano, il Saggiatore, 1979, pp. 170-171.

Di questo passo è evidentemente bella la concezione: un resoconto di pensieri e propositi cui la musica fa da colonna sonora, quasi si trattasse di una breve azione drammatica con musiche di scena.

Il 12 marzo 1889, da Napoli, durante la lunga malattia che la costringe a letto e a restare in quella città, Eleonora scrive invece:

Ora senti che bella cosa – Sono allegra a pensarci.

Oggi mi alzo! Auhf! E poi, stasera vado a teatro aaah! Già sicuro!

Senti che mi sbottono, anch'io. Il mio dottorone piccolo, m'ha fatto comprare, una tela greggia forte forte – è una tela che ha due maniglie di cuoio [*sic – sta per cuoio*] – – – la si piega e la si spiega. Piegata – – – la si ripone – Spiegata, vi si siede Bumba, due uomini affermano le maniglie – e mi portano su per le scale, come una sporta di cavoli! In fondo è un divertimento. Grazie a questo espediente, stasera vado a sentire il bove – Tamagno¹⁸.

Arrigo risponde il giorno seguente ricordando la sera del 5 febbraio di due anni prima, in cui lei aveva assistito alla prima dell'*Otello* di Verdi ed era bellissima e commossa¹⁹. Eleonora riprende il tema nel giorno ancora successivo, il 14 marzo:

Ora, il male è passato – Ieri sera sono uscita – te lo dicevo – Con la mia seggiola a cencio di tela con le maniglie di cuoio – m'han portata – (come un cavolo!) su, in 5ª fila – e ho goduto tanto, a rivedermi A PIÙ DI DUE ANNI FA. – – –

Davano *Otello* – e Tamagno (contatto della buona arte!) – non è più BESTIA – e fa la parte, benone, benone, benone! Ha una voce violenta e a colpi di mazza – magnifica in quella parte! – – – E l'AVE MARIA? Che bella! Che gioia!²⁰

Leggiamo così un giudizio sia sull'opera che sull'interpretazione: ma tipicamente mescolato a uno stato d'animo, qui un ricordo del magico inizio della relazione con Arrigo.

Il passo che segue è solo un lampo improvviso dentro una lettera tutta dedicata al problema di trovare ad Enrichetta una buona sistemazione. Il rapporto attraversa una fase critica; è il 2 agosto 1891, Eleonora si trova a Bayreuth e a un certo punto scrive: «Ci vorrebbero delle pagine e pagine, non ho tempo, sono stanca morta alle nove del mattino! Intanto, attenderò i dispacci, oggi, alle 4, *Parsival*»²¹. In questo caso non c'è commento alla circostanza wagneriana (il dato è telegrafico). Ma sappiamo comunque, per altre vie, che la Duse ha assistito a un'esecuzione del *Parsifal*, precisamente in compagnia di Primoli ed altri amici, poiché esiste un ricordo tangibile di quella giornata: un kakemono con le

¹⁸ *Ivi*, p. 349.

¹⁹ Cfr. *ivi*, p. 350.

²⁰ *Ivi*, pp. 352-353.

²¹ *Ivi*, p. 801.

tipiche figure colorate e le firme dei partecipanti, riprodotto ora in un volume che raccoglie i kakemono di Primoli²².

L'ultimo passo che possiamo estrarre per ora da questo epistolario si trova in una lettera dell'8 giugno 1894; la relazione ha conosciuto un ritorno di passione, ma oscurato ormai da forti dubbi e risentimenti pregressi. Eleonora si trova a Londra e scrive:

Riapro – (ho torto) la lettera per dirvi cosa che mi farà...«altamente disprezzare» da voi. Vi mocherete di me, ecco tutto, ma l'altra sera sono andata a sentire *Falstaff*.

Che Dio-Arrigo – – – me lo perdoni... ma mi è parso una cosa così... malinconica quel *Falstaff*.

«Disprezzate» – – –

«altamente» ma... è così!

E... ancora una cosa! – Quell'infernale – – – divino D'Annunzio? Quel libro – l'ho finito – – – Ahi! ah! ah!!! – – –²³

Anche in questo caso il giudizio sull'ultima opera di Verdi, non improprio in sé, è comunque strettamente legato alla vicenda personale: la profonda gelosia nei confronti di Verdi e del lavoro di Arrigo nutrita da Eleonora per tutto il tempo dell'elaborazione del *Falstaff*, che si incrocia ora con l'interesse per D'Annunzio, a incontro ormai vicino (il libro di cui si parla è *Trionfo della morte*, che la Duse si è fatta spedire da Boito). La curiosità per il momento è tutta intellettuale, ma percorsa da uno strano amore-orrore («Quell'infernale – – – divino D'Annunzio»), quasi fosse una premonizione.

L'argomento *Trionfo* ci immette nell'altra grande predilezione musicale dell'attrice, la musica di Wagner: una scelta insufflata da questo secondo compagno storico della sua esistenza, al quale Eleonora è stata unita – con alti e bassi – dalla fine del 1895 al marzo del 1904. In precedenza aveva già assistito a rappresentazioni wagneriane, ma solo in seguito alla relazione con D'Annunzio «sarebbe diventata wagneriana», come segnala un suo biografo²⁴. È quasi superfluo ricordare che il poeta aveva scoperto Wagner a Napoli, all'inizio degli anni Novanta, e che da allora – a partire da *L'innocente* – aveva fondato su condotte musicali wagneriane la struttura dei suoi romanzi. Come si sa, *Il fuoco* (il romanzo in cui la Duse compare in veste di personaggio) non si basa soltanto su quei procedimenti, ma introduce anche un Wagner presente a Venezia in carne ed ossa, malato e poi portato simbolicamente a spalla, nella sua bara, dal protagonista Stelio Effrena.

²² Cfr. *Frammenti di un salotto: Giuseppe Primoli, i suoi kakemono e altro*, a cura di M. E. Fittoni, Venezia, Marsilio, 1983.

²³ *Ivi*, p. 831; «mocherete» è un tipico francesismo dusiano, da *se moquer de* ('ridere di').

²⁴ William Weaver, *Eleonora Duse*, Milano, Bompiani, 1984, p. 106.

La passione wagneriana di Eleonora è testimoniata anzitutto, in modo implicito, da un bellissimo, fulminante biglietto dell'attrice a Lugn -Poe pubblicato da quest'ultimo:

... Allez-vous-en –
on donne
Wagner
dans un autre
théâtre –
Ici, RIEN – (ce soir)
Mais
TANT d'esprance dans le c  ur²⁵ -

In queste poche righe, scritte a Monaco, Eleonora ordina dunque al regista (appena arrivato) di lasciare immediatamente il suo teatro perch  in un altro si rappresenta un dramma musicale di Wagner. Nella stessa sezione di questo terzo volume di memorie, Lugn -Poe produce poi un lungo estratto dal diario di Tony Lambert (accompagnatrice della Duse in occasione della *tournée* sudamericana) da cui risulta che Eleonora, nell'intento di dichiarare una propria ferma vocazione novecentesca, paragonava i drammi dannunziani alla fortuna tormentata dei drammi musicali wagneriani. Durante una conversazione partita dalla *Gioconda* avrebbe detto infatti: «La Presse a  t  odieuse pour moi, mais qu'importe, je veux préparer le travail du siècle prochain. C'est comme la musique de Wagner, que l'on n'a comprise que plus tard...»²⁶.

Anche a quest'altra passione l'attrice rester  sempre fedele, se   vero che nell'anno successivo alla fine della guerra (durante la quale in Italia era stato proibito di eseguire Wagner), andr  ad assistere, a Roma, a una *Valchiria*.   quanto si ricava da una lettera al marito di Lucia Casale riportata da Olga Signorelli, in cui si legge:

Anch'io ho cercato ressort e sono andata a Roma, e
ho riudito Walchiria –
Il pianto di Wotan
l'ultimo pianto
che meraviglia!
che accettazione dell'inevitabile!
Ne son rimasta illuminata per tutti questi giorni...
e ora, ogni giorno, si ritorna nel nulla della vita apparente!²⁷

²⁵ *Quelques lettres d'Eleonora Duse*, in Aurélien Lugn -Poe, *La Parade*, III (*Sous les étoiles*), cit., pp. 268-269.

²⁶ *Extrait du journal de Bord de Madame Terry Lambert*, ivi, pp. 284-287 (a p. 286 la citazione).

²⁷ Olga Signorelli, *La Duse*, cit., p. 301.

È ancora Olga Signorelli a darci, più in generale, una preziosa informazione sulle occasioni di ascolto dell'attrice a guerra mondiale ormai scoppiata:

Fu in un pomeriggio di marzo del 1915 che Eleonora Duse entrò in casa nostra.

Alcuni amici musicisti, il violoncellista Livio Boni, il violinista Giulio Natale, il pianista Nicola Janigro, che in seguito perdette una mano nella guerra, e qualche altro, si radunavano da noi ogni mercoledì per far musica, per passare i *trii* e i *quartetti* di Beethoven e di Brahms. La porta della casa rimaneva accostata, si entrava senza suonare il campanello. Gli amici lo sapevano: chi voleva, veniva, e se credeva conduceva con sé qualcuno. Erano fra gli assidui: Giovanni Cena, Ivan e Ruzan Mestrovic, e, appassionatissimo di musica, Auguste Rodin, che ascoltava Beethoven assorto in devoto raccoglimento, ma appena sentiva attaccare Brahms, fosse pure in uno dei suoi *trii* più beethoveniani, balzava su, come avesse visto una vipera, e fuggiva via, senza salutare nessuno.

Giovanni Cena, incontrando un giorno per strada Eleonora Duse, sempre così angosciata, l'aveva condotta con sé.

Eleonora avrebbe ringraziato il giorno dopo per quell'«ora di tregua alla pena di vivere», esprimendo la speranza di tornare presto: cosa che avrebbe fatto più volte²⁸.

Sappiamo poi da altre fonti che occasioni dello stesso genere erano state in precedenza amate e ricercate dall'attrice. A Firenze, introdottavi da D'Annunzio nei primi tempi della loro relazione, aveva potuto frequentare casa Placci e ascoltare il padrone di casa prodursi al pianoforte; talvolta anche Giulietta Gordigiani, valente pianista (che nel *Fuoco* compare però come cantante, col nome di Donatella Arvale)²⁹. In seguito, passando per Berlino nelle sue *tournées*, Eleonora sarebbe stata spesso ospite della stessa Giulietta e del marito Robert Mendelssohn (curatore dal 1904 dei suoi interessi e anche lui discreto esecutore). Avrebbe ricordato con rimpianto, nel dopoguerra, in una lettera ad Enrichetta, i loro momenti musicali: «ho rivisto la casa di Giulietta, di Robi, il loro pianoforte, il loro violoncello, i bambini piccoli... Berlino... il lavoro della vita di un tempo...»³⁰.

Come abbiamo già avuto modo di leggere, però, in quello stesso dopoguerra l'attrice aveva occasione di ascoltare musica presso un'altra coppia: gli amici Casale di Treviso, che la ospitavano a Villa Belvedere. In un'altra lettera da Roma del 14 dicembre 1919, che sembra precedere di pochi giorni quella citata sopra, ma conservata alla Fondazione Giorgio Cini e indirizzata a entrambi i coniugi Casale (l'incipit suona: «Cari Pierini, Grazie delle lettere»), Eleonora scrive: «Tanti e tanti pensieri buoni a Lucia, e a Pierin tanta nostalgia di musica.

²⁸ Entrambe le citazioni *ivi*, pp. 265 e 266.

²⁹ Cfr. William Weaver, *Eleonora Duse*, cit., p. 157 (il passo si riferisce a una visita del solo D'Annunzio).

³⁰ La lettera è citata *ivi*, p. 350.

Qui, la Walchiria sarà solo fra qualche giorno, ma per fortuna niente Walchirie!!»³¹. Il ricordo di quegli ascolti riaffiora poi in un'altra lettera del Fondo Agostini, indirizzata questa volta alla sola Lucia. Respingendo (sempre da Roma, il 9 maggio 1920) l'invito ad andar a stare da loro, Eleonora scrive:

E il ricordo di aver abitato in casa tua, è per me, così pieno di dolce riconoscenza, e di quasi mestizia, come una fase di vita troppo bella e che non può ripetersi. = Il ricordo di te e della musica di Pierin – formano un ricordo compiuto in se stesso.³²

Nell'anteguerra invece – precisamente nel 1913 – si era recata spesso, a Viareggio, a casa di Isadora Duncan, dove il pianista Hener Skene suonava per lei Chopin, Schubert, Schumann, Beethoven. Ce lo racconta Isadora nella sua autobiografia:

I hired a grand piano for the villa, and then I sent a telegram to my faithful friend Skene, who joined me at once. Eleanora was passionately fond of music, and every evening he played for her Beethoven, Chopin, Schumann, Schubert. Sometimes she would sing in a low, exquisitely toned voice, her favourite song, "In questa tomba," and, at the last words – – – "Ingrata – – – Ingrata" – – – her tone and looks took on such a deeply tragic and reproachful expression that one could not look at her without tears.

One day at dusk I rose suddenly, and, asking Skene to play, I danced for her the Adagio from the Sonata Pathétique of Beethoven. It was the first gesture I had made since the 19th of April, and Duse thanked me by taking me in her arms and kissing me³³.

Possiamo, infine, registrare un dato significativo per negazione: nel 1899, approdata per la prima volta a Bucarest nel corso di una *tournee* non troppo fortunata, Eleonora si era lamentata in una lettera a D'Annunzio di essere costretta a stare in quella «città stupida e odiosa» con questa motivazione: «Che cosa farò tutt'oggi? Non c'è un museo. Non un quadro! – non la possibilità di musica, qui niente»³⁴.

Tutto questo ci fa conoscere una Duse assidua e attenta ascoltatrice di musica. Ma possiamo anche chiederci "come" ascoltava e quale fosse per lei il significato del fatto musicale, poiché anche di questo abbiamo testimonianze sia dirette sia indirette, in parte già da noi incrociate: là dove Eleonora ringraziava

³¹ Lettera di Eleonora Duse a Piero e Lucia Casale, da Roma, del 14 dicembre 1919, p. 3: Fondazione Giorgio Cini, Fondo Agostini (Casale-Duse).

³² Lettera di Eleonora Duse a Lucia Casale, da Roma, del 9 maggio 1920, p. 2: Fondazione Giorgio Cini, Fondo Agostini (Casale-Duse).

³³ Isadora Duncan, *My Life*, London, Victor Gollancz, 1928, p. 311.

³⁴ Da una lettera del 15 ottobre 1899 citata in Helen Sheehy, *Eleonora Duse. La donna, le passioni, la leggenda*, cit., p. 187.

Olga Signorelli per «l'ora di *tregua* alla pena di vivere» (nell'angosciosa minaccia dell'entrata in guerra dell'Italia) e là dove dichiarava di aver cercato energia (*ressort*) nella *Valchiria*. È questo appunto il senso che l'attrice attribuiva all'ascoltare musica, un senso sempre e strettamente legato a una condizione psichica personale (la «pena di vivere»): in sostanza Eleonora investiva la musica di una funzione altamente terapeutica, dove l'ascolto significava per lei sollievo, o speranza e pensieri positivi (senza che questo le impedisse, come abbiamo visto, di ricordare e giudicare anche nel dettaglio brani e interpretazioni).

In una lettera a Boito del 3 settembre 1897, da Monaco – nel corso di una delle solite estenuanti *tournées* – lamentava perciò l'angoscia di quelle giornate e notti con le parole:

Mi ripiego ogni giorno, e mi rivolto a ogni minuto. Quando alla sera mi butto sul letto per dormire, DORMIRE per non veder più, per non saper più, — — — quello è il solo minuto che l'anima si stende. E anche! — — — Non più leggere un libro, non mai un po' di musica pour elargir la peine, non una parola, non una promessa! E le giornate, eterne, rotolano pur senza freno³⁵.

Letteralmente si tratterebbe di un "allargare" (diluire?) la pena; ma possiamo piuttosto intendere quell'*élargir* come un sostituto, per assonanza, di *alléger* ('alleggerire', 'alleviare').

Due anni dopo, nel 1899, durante un soggiorno – condiviso con D'Annunzio – all'Hôtel Baur-au-Lac di Zurigo dove si trovava anche Romain Rolland con la moglie, Eleonora diceva a quest'ultimo: «Mi capita di svegliarmi nel cuore della notte in questi alberghi in preda al terrore. È insostenibile. Devo farmi avvolgere, sigillarmi nella musica, per fuggire, e chiudere le porte in faccia al mondo»³⁶. E ancora, nel corso della *tournée* nordica del 1906 effettuata in compagnia di Lugné-Poe, trovandosi lei ammalata il regista aveva dovuto far venire un famoso medico, che tra l'altro si dichiarava grande ammiratore dell'attrice ed era un buon violoncellista. Fattosi portare lo strumento, questi aveva "curato" l'attrice con una conversazione e due ore di musica. L'intero episodio, raccontato dal regista nel terzo volume dei *Souvenirs*, è commovente e divertente insieme:

L'après-midi [...] Eleonora Duse m'avisa qu'elle se sentait malade.

A Oslo, je connaissais le docteur Egeberg, l'ancien médecin du roi. J'eus la limoneuse inspiration de le faire venir. [...] artiste et très fin, sa plus grande passion était le violoncelle. Je le prévins seulement d'un mot sur le cas particulier d'Eleonora Duse.

³⁵ Eleonora Duse – Arrigo Boito, *Lettere d'amore*, cit., p. 918.

³⁶ La testimonianza è riportata in Helen Sheehy, *Eleonora Duse. La donna, le passioni, la leggenda*, cit., p. 184. Cfr. anche Frances Winwar, *Con D'Annunzio di fuoco in fuoco*, Milano, Mondadori, 1960, p. 234 (ma con molte varianti).

Ah!... il ne s'embarassa pas de préambules ou de précautions. J'étais dans la chambre lorsqu'il entra; il frappa à peine à la porte; il entra, joyeux, s'avançant vers elle en riant comme s'il la connaissait fort bien et comme s'il l'avait vue tous les jours depuis longtemps.

[...]

Duse, émerveillée, sortant de ses ténèbres, cessa d'être malade. Elle rit, comme elle riait lorsqu'elle s'abandonnait au rêve!... Tout de suite, Egeberg ajouta: «Aimez-vous le violoncelle?...» Elle rit à nouveau et il envoya chercher chez lui son violoncelle. Il resta deux heures en consultation de violoncelle! Je les avais laissés ensemble, je puis dire que jamais médecin ne lui fit autant de bien, – je n'ai jamais lu une ordonnance du docteur Egeberg; et elle le réclama bien souvent par la suite³⁷.

Possiamo allora aggiungere, seguendo una suggestiva annotazione del fedele Schneider, che la scelta di risiedere ad Asolo negli ultimi anni di vita (per poi esservi sepolta) era stata forse influenzata dalle qualità «musicali» di quella campagna:

Elle repose au pied du rempart alpestre, au sein d'un bouquet de pins et de cyprès, dominant la campagne la plus musicale que puisse souhaiter le rêve d'un poète, sous le ciel le plus doucement nuancé de l'azur vénitien et des ors roux et vers qui flamboient aux toiles du Giorgione³⁸.

Era del resto abituale per Eleonora fare un uso metaforico del termine 'musica' per impiegarlo nella sua professione. Come riferisce Olga Signorelli, scrivendo ad Adolfo de Bosis a proposito della traduzione dal francese di *Monna Vanna*, nel 1904, l'attrice consigliava:

«È il secondo atto che afferrerai come «musica». Fa attenzione quando, (fra giorni) sarai a pagina 57 – là dove dice: «Qui êtes-vous?» – badaci, badaci, amico – come una che «riode» (si dice?) una musica lontana nei suoni, ma vicina, vicina, dentro di sé³⁹.

La stessa fonte ci rende noto che durante le prove Eleonora invitava gli attori a «rievocare dentro di sé», al momento di una certa battuta, la tal frase di Beethoven oppure a «cercare di intonar(s)i a quel tale passo di Bach»⁴⁰.

Restando nell'argomento della sua arte (o impegno professionale, come preferiamo), dobbiamo anche ricordare che la voce della Duse attrice ha spesso colpito gli ascoltatori per qualità che sono state definite musicali. Yvette Guilbert, nel ritratto dell'attrice ospitato nelle proprie memorie, mostra di esserne rimasta particolarmente colpita, tanto da assimilarla via via alla voce di un'arpa, di un violoncello o di un organo:

³⁷ Aurélien Lugné-Poe, *La parade III (Sous les étoiles)*, cit., pp. 143-144.

³⁸ Edouard Schneider, *Eleonora Duse*, cit., p. 248.

³⁹ La lettera è riportata in Olga Signorelli, *La Duse*, cit., p. 203.

⁴⁰ *Ivi*, p. 84.

Sa voix est encore dans mon oreille.

Quelles cascades fraîches, quels cailloux chantants des petits ruisseaux clairs que sa voix gait ! quels traits de harpe, de violoncelle, quels arpèges mineurs, majeurs, quel orgue plaintif où toutes les clefs se tiraient, se rentraient, éclairant et éteignant le mystère, l'angoisse, les calculs, la volupté, la rancoeur lointaine, ou la minute haineuse de la vie, dans sa cruelle et honnête vérité. Aucune comédienne au monde n'a eu la voix de la Duse. Aucune comédienne n'a su, comme elle, la grande science de s'en servir⁴¹.

Anche Grieg, sentendola recitare nel 1906, si era meravigliato della «musicalità della sua voce» e della «varietà dell'intonazione»⁴²; mentre l'attrice Simone Le Bargy, avendola ascoltata a Zurigo nel 1899, ha descritto nelle sue memorie la «gamma musicale» di quella voce di interprete, come ci racconta William Weaver:

Simone Le Bargy restò ben più colpita dalle interpretazioni della Duse, che scrutava con occhio professionale pur essendo appena agli esordi della carriera. «Ascoltando e osservando la signora Duse, ho scoperto, dietro l'opera decisamente mediocre che stava interpretando, un paesaggio sconfinato, quello dell'anima. Oscure inclinazioni, paure inconse, aspirazioni soffocate, balenavano nella piega sottile di un'intonazione, nella singolarità di un gesto, di un'occhiata, di un silenzio, al di là e dietro l'essenzialità della sua recita.»

Dopo aver descritto le mani e la gamma musicale della voce dell'attrice, Simone soggiunge: «La sua energia, che era grande e profonda, sembrava sgorgare non tanto dai nervi, come avviene in gran parte delle attrici, quanto dai muscoli e dal sangue»⁴³.

Successivamente anche Schneider ne sarebbe stato colpito come da una musica e avrebbe cercato (un po' faticosamente) di restituirne la sostanza:

Et sa voix? Cette voix jeune que ne soutenait ni un souffle puissant ni un timbre très résistant, cette musique qui dépliait en inflexions subtilement ondoyantes les accents secrets de la pensée, haletante, brève, brisée alors qu'elle traduisait les violences de l'instinct, mais lointaine, empreinte des nuances atténuées des *mezza-voce* dès qu'elle disait la souffrance, le souvenir ou l'abandon, ne devenait-elle pas souvent l'âme murmurante des plus saintes confidences, la parole dont on ne savait plus si elle était de chair ou d'esprit?

Certes, cette soirée, j'en gardais la mémoire comme d'une révélation: celle d'un art où le théâtre n'occupait aucune place, mais dont le rythme, abolissant tout artifice, devenait le rythme même de notre être intérieur⁴⁴.

⁴¹ Yvette Guilbert, *La chanson de ma vie. Mes mémoires*, Paris, Grasset, 1927, pp. 228-229.

⁴² Cfr. Helen Sheehy, *Eleonora Duse. La donna, le passioni, la leggenda*, cit., p. 231.

⁴³ Cfr. William Weaver, *Eleonora Duse*, cit., p. 219 (da Simone Benda, *Sous de nouveaux soleils*, Paris, Gallimard, 1968).

⁴⁴ Edouard Schneider, *Eleonora Duse*, cit., p. 4. Per altre testimonianze (Rouben Mamoulian, Adriano Tilgher) sulla musicalità della voce della Duse cfr. Antonio Cara, *Cenere di Grazia Deledda nelle figurazioni di Eleonora Duse*, Nuoro, Istituto Superiore Regionale Etnografico, 1984, p. 37.

Per finire, Cesare Molinari ha rimarcato che le cronache degli spettacoli della Duse del tempo riferivano i propri giudizi sempre anche alla dizione (intesa come "vocalità"), associandola alla musica soprattutto in termini di 'melodia' e 'armonia'⁴⁵. Non per caso, «Anni prima, Emma Calvé, celebre cantante lirica, aveva seguito la Duse per tutta un'estate da una piazza all'altra allo scopo di impararne la tecnica»⁴⁶. Ci appare così anche chiaro che il suo stile epistolare si legava strettamente al suo modo di stare in scena; come è stato giustamente scritto, si tratta di testi «vocali» e «intonati»⁴⁷.

Per esaurire il nostro tema tocchiamo brevemente anche l'ultimo argomento, quello dell'impatto di Eleonora sulle personalità della cultura e dell'arte dell'epoca: le sue interpretazioni (la sua voce?) hanno suscitato un coro di elogi e manifestazioni infinite di stima, anche umana. Non si è trattato solo di drammaturghi (Cecov, Pirandello Hofmannstahl, Shaw), di registi (Antoine, Lugné-Poe, Craig), di scrittori (Rilke, Joyce, Camille Mendès; Serao, Verga, Prezzolini, Papini), ma anche di compositori (da Verdi a Grieg). Tra i più bei ritratti che ci sono pervenuti della Duse attrice, ricordiamo quello di Hofmannstahl, che ha fatto ricorso alla metafora musicale per descrivere il suo stile di recitazione del 1903, confrontandolo con quello degli anni Novanta:

Più che ogni altra volta, mentre era in scena e recitava, si compiva qualcosa di più grande che non il destino di quelle figure, qualcosa di più universale, di una universalità così alta da essere molto affine alla vita tragica di una musica sublime.

[...]

Prima non era così. Prima reggeva nelle mani il suo cuore palpitante, prima frugava nelle proprie viscere come tra le corde di un'arpa, prima esalava il suo ultimo respiro, e poi si portava vacillando alla ribalta, e i suoi sguardi quasi spenti gridavano: «Vi ho dato tutto!»⁴⁸

Per ragioni biografiche, tra tutti emergono, ovviamente, Boito e D'Annunzio: due autori che rappresentano la linea italiana di drammaturgia lirica d'avanguardia che va dal *Mefistofele* alla *Fedra* di Pizzetti. Con loro e con gli altri sopra nominati Eleonora Duse si è trovata strettamente coinvolta nei vari crocevia del moderno, in tutti i momenti importanti di fondazione del Novecento. E dai suoi incontri ha preso ma anche *dato* molto: per esempio, come interprete dei drammi di D'Annunzio, che non l'avrebbe a ragione mai dimenticata. Il

⁴⁵ Cfr. Cesare Molinari, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano tra i due secoli*, Roma, Bulzoni, 1987², pp. 180-181.

⁴⁶ Helen Sheehy, *Eleonora Duse. La donna, le passioni, la leggenda*, cit., p. 231.

⁴⁷ Pietro Gibellini, *Il vate e la divina*, in *Divina Eleonora. Eleonora Duse nella vita e nell'arte*, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 81-97.

⁴⁸ Hugo von Hofmannstahl, *La Duse nel 1903*, in Id., *L'ignoto che appare. Scritti 1891-1914*, Milano, Adelphi, 1991, pp. 57 e 59.

Vittoriale è oggi anche un contenitore di libri e oggetti donati da Eleonora a Gabriele e da lui tenuti in gran conto.

Tra quei libri si trova un'edizione rara di gran pregio (un *Polifilo* del 1499 del Manuzio). Tra gli oggetti che il poeta teneva sempre a portata d'occhi, nelle varie stanze, ci sono un calco della mano destra, due fotografie con cornice, un portaritratti da viaggio con fotografia, il busto in gesso (poi in marmo) di Arrigo Minerbi, un fermacarte con effigie, infine una medaglia con effigie e una frase incisa: «QUEL DOLORE ARCANAMENTE AFFERRA BELLEZZE NUOVE E LE TRAMUTA IN CIELO»⁴⁹. E poiché anche la passione wagneriana di Eleonora è stata così strettamente legata a D'Annunzio, possiamo chiudere quest'indagine sulla sua cultura musicale con un'ultima testimonianza musicale diretta. Essa ci porta a concludere che l'attrice, pur attingendo molte idee dalle sue frequentazioni, le riformulava poi tramite un'elaborazione tutta personale e totalmente rivissuta dentro sé:

Sono stata a Bayreuth e ho visto in Wagner ciò che sento nella sua musica, qualcosa come una consapevolezza della propria supremazia. Wagner deve aver detto tra sé e sé: «Farò quello che voglio e costringerò il mondo ad accettarmi»; e c'è riuscito, senza che per questo noi dimenticassimo l'intento da cui era mosso⁵⁰.

⁴⁹ Ringrazio Lara Sonja Uras, che ha effettuato per me questo controllo, aggiornando e arricchendo le precedenti menzioni di oggetti della Duse conservati al Vittoriale. Il famoso busto è stato ricordato con particolare intensità da Mario Praz, *D'Annunzio arredatore* (1964), in Id., *Il patto col serpente. Paralipomeni di «La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica»*, Milano, Mondadori, 1972, p. 360: «Nello studio la testa della Duse era velata, veniva scoperta quando il Poeta scriveva».

⁵⁰ Ripresa da Arthur Symons, la dichiarazione è citata in Helen Sheehy, *Eleonora Duse. La donna, le passioni, la leggenda*, cit., p. 245.