

# Acting Archives Review

RIVISTA DI STUDI SULL'ATTORE E LA RECITAZIONE

Diretta da Claudio Vicentini e Lorenzo Mango



Cordelia Von Den Steinen, *Il grande salto*

## Anno V, numero 10 – Novembre 2015

Bent Holm, *L'arte della recitazione in Danimarca agli inizi del XVIII secolo. Accuse e apologie*, p.1; Stefano Tomassini, *Sulla presenza della Commedia dell'arte nella danza teatrale (XVII-XX secolo)*, p. 27; Alberto Scandola, *La recitazione 'invisibile'. Modelli di performance nel cinema classico hollywoodiano*, p. 49.

### Materiali

Sonia Bellavia, *Duse e Novelli nelle Glossen zum Wiener Theater (1903-1906) di Hermann Bahr*, p. 68; Hermann Bahr, *Novelli e la Duse*, p. 85; Cristina Grazioli, *Kunst und Natur: Eleonora Duse a Berlino nel 1892*, p. 125; Paul Schlenther, Richard Nathanson, Eugen Zabel, *Sulla Duse*, p. 152.

### I Libri di AAR

François Antoine Valentin Riccoboni, *L'arte del teatro. Traduzione, introduzione e note Emanuele De Luca*.

**Acting Archives Review**

n. 10, novembre 2015

**Direzione** Claudio Vicentini e Lorenzo Mango

**Direttore responsabile** Stefania Maraucci

**Comitato scientifico** Arnold Aronson (Columbia University), Silvia Carandini (Università di Roma, La Sapienza), Marco De Marinis (Università di Bologna), Mara Fazio (Università di Roma, La Sapienza), Siro Ferrone (Università di Firenze), Pierre Frantz (Université Paris Sorbonne), Flavia Pappacena (Accademia Nazionale di Danza), Sandra Pietrini (Università di Trento), Willmar Sauter (Stockholms Universitet), Paolo Sommaio (Università di Napoli "L'Orientale")

**Redazione** Review: Salvatore Margiotta, Mimma Valentino, Daniela Visone; Essays: Laura Ricciardi, Barbara Valentino

Peer Review. Gli articoli vengono esaminati da revisori esterni. Gli articoli richiesti e concordati dalla direzione della rivista secondo il programma editoriale sono sottoposti alla valutazione interna dei direttori o dei membri del comitato scientifico, secondo le competenze.

---

Rivista semestrale

Autorizzazione del Tribunale di Napoli n. 82 del 21/10/2010

ISSN: 2039-9766

[www.actingarchives.unior.it](http://www.actingarchives.unior.it)

Sito: [www.actingarchives.it](http://www.actingarchives.it)

Cristina Grazioli

## **Kunst und Natur: Eleonora Duse a Berlino nel 1892**

### **Voci e sguardi berlinesi**

La breve antologia qui proposta presenta le voci di tre testimoni oculari di Eleonora Duse: Paul Schlenther, Richard Nathanson, Eugen Zabel,<sup>1</sup> che la vedono recitare in occasione della sua prima tournée berlinese, alla fine del 1892. Si tratta di una prima selezione operata all'interno di una notevole quantità di scritti, inediti in italiano, dedicati all'arte della grande attrice e che consentirà in un prossimo futuro di tracciare un esauriente panorama della ricezione della grande attrice italiana nei paesi di lingua tedesca.<sup>2</sup> Come dimostra la più recente storiografia dusiana,<sup>3</sup> cercare di ricostruire la figura, l'opera e la poetica di Eleonora Duse significa inevitabilmente allargare lo sguardo alla ricezione dell'attrice all'estero, dato che nel periodo della sua maturità artistica – grosso modo 1887-1909 – l'attrice lavora più oltreconfine che in Italia;<sup>4</sup> e dato che «Andare altrove»<sup>5</sup> sembra essere, per la Duse in modo più urgente che per altri attori, una necessità

<sup>1</sup> P. Schlenther *Eleonora Duse* in «Deutsche Rundschau», hrsg. von Julius Rodenberg, Heft 4, Januar 1893, pp. 127-139; R. Nathanson, *Schauspieler und Theater im heutigen Italien*, Berlin, Hugo Steinitz, 1893, pp. 14-17; 45-60; E. Zabel, *Die italienische Schauspielkunst in Deutschland*, Berlin, Eduard Rentzel, 1893, pp. 40-68. La ricerca da cui nasce questo lavoro è stata stimolata da Antonio Attisani che, a partire dai miei studi in corso su Rilke, all'epoca mi indusse ad iniziare una indagine sulla ricezione tedesca della Duse. Ringrazio anche per gli utili confronti e consulenze le colleghe Simona Brunetti, Donatella Orecchia e Francesca Simoncini.

<sup>2</sup> Le tournée in Austria e Germania coprono il periodo 1892-1909 (oltre ad alcune esibizioni negli anni dopo il ritiro dalle scene).

<sup>3</sup> Cfr. M.I. Biggi (a cura di), *Eleonora Duse. Viaggio intorno al mondo*, Milano, Skira, 2010 (catalogo della mostra tenutasi a Firenze, Teatro della Pergola, 14 marzo-17 aprile 2011); M.I. Biggi, P. Puppa (a cura di), *Voci e anime, corpi e scritture*, Atti del convegno internazionale su Eleonora Duse, Roma, Bulzoni, 2009. In parte anche la bibliografia meno recente ha scelto di affrontare la figura dell'artista seguendo la scansione dei viaggi (per esempio il doppio numero monografico dedicato ad Eleonora Duse di «Ariel», n. 1-2, 1989). Per quel che riguarda l'area germanica una certa attenzione è presente negli scritti, suggestivi ma poco documentati, di Olga Signorelli; molti riferimenti alle recensioni tedesche si trovano nella trattazione di C. Molinari, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Roma, Bulzoni, 1987 (1985<sup>1</sup>); un contributo recente sul rapporto Hofmannsthal/Duse è di F. Cotticelli, *Hofmannsthal e la Duse intorno all'Elektra*, in M.I. Biggi, P. Puppa (a cura di), *Voci e anime, corpi e scritture*, cit., pp. 253-265. Segnaliamo anche un importante studio relativo al contesto dei materiali di questa antologia: S. Watzka, *Die 'Persona' der Virtuosa Eleonora Duse im Kulturwandel Berlins in den 1890er-Jahren. «Italienischer Typus» oder «Heimatloser Zugvogel»?*, Tübingen, Francke Verlag, 2012.

<sup>4</sup> Cfr. N. Mangini, *Eleonora Duse nella storia del teatro europeo*, in «Ariel», cit., pp. 23-40: 24.

<sup>5</sup> Cfr. M. Schino, *Il teatro di Eleonora Duse. Nuova edizione riveduta e ampliata*, Roma, Bulzoni, 2008, p. 41.

che stringe insieme poetica e attività professionale. Oltre al fatto che la sempre diversa composizione del pubblico corrisponde all'esigenza di garantire prestazioni sempre autentiche, evitando la fossilizzazione entro le maglie di uno stile.<sup>6</sup> Se tante sono le tessere fino ad ora accostate per comporre la mappa della storia delle sue interpretazioni, con gli inediti recenti sguardi ai paesi del Nord Europa<sup>7</sup> manca ancora una ricostruzione dell'ampia e articolata storia 'tedesca' della Duse. Tanto più che «proprio in questa parte d'Europa [...] raccolse le più grandi soddisfazioni della sua carriera artistica».<sup>8</sup> Mirella Schino ha profondamente riflettuto sull'importanza delle *tournées*, ben più che semplici tappe di un itinerario e di una vita d'artista. Il ricchissimo e apparentemente inesauribile materiale che le documenta offre la molteplicità degli sguardi che la videro e insieme sembra riproporre costantemente alcuni punti fondamentali dell'opera della grande attrice. Molteplicità di vedute innescata da quel che la studiosa ha chiamato «secondo dramma», una «scossa subita dai suoi spettatori, difficile da articolare in concetti ma potente».<sup>9</sup> Nel caso specifico degli spettatori tedeschi che andiamo ad incontrare appare forte la coscienza di tale 'indefinibilità' e ci sembra che essa induca a tentativi di analisi degni di attenzione. Per citare un esempio storiograficamente importante, Hermann Bahr a partire dal 'balbettio' provocato dall'esperienza sconvolgente di uno spettacolo della Duse nel 1891 («traballavamo, eravamo febbricitanti, tremavamo», «balbettavamo rapiti, gesticolavamo posseduti»)<sup>10</sup> non smetterà di cimentarsi nello scandaglio del suo universo fino agli anni Trenta. L'emozione per lo spettacolo, scrive Schino, fa affiorare anche una sfera di affetti e riflessioni esistenziali (i

---

<sup>6</sup> Sulle 'partiture sceniche' delle tournée cfr. F. Simoncini, *Strategie di viaggio. La partitura scenica delle tournée di Eleonora Duse*, in M.I. Biggi, P. Puppa (a cura di), *Voci e anime, corpi e scritture*, cit., pp. 81-96. Segnaliamo anche uno sguardo brasiliano: Maria de Lourdes Rabetti, *Experiencia e estratégias de (in)visibilidade na construção da vida artística: as mortes e a morte de Eleonora Duse*, in A. Ferreira da Rocha Junior, *Narrativas (auto)biográficas. Literatura, discurso, teatro*, São João del Rei, UFSJ, 2014, pp. 91-113; Maria de Lourdes Rabetti, *Eleonora Duse por Silvoio D'Amico: a interpretação que se esconde*, in «Folhetim. Teatro do pequeno Gesto», 20, 2004, pp. 23-33.

<sup>7</sup> Cfr. F. Perrelli, *Echi nordici di grandi attori italiani*, Firenze, Le Lettere, 2004, pp. 119-184; F. Perrelli, *Eleonora Duse a Berlino e in un romanzo svedese*, in M.I. Biggi, P. Puppa (a cura di), *Voci e anime, corpi e scritture*, cit., pp. 191-212.

<sup>8</sup> N. Mangini, *Eleonora Duse nella storia del teatro europeo*, cit., p. 32.

<sup>9</sup> M. Schino, *Tecniche di tournée per Eleonora Duse*, in M.I. Biggi (a cura di), *Eleonora Duse. Viaggio intorno al mondo*, cit., pp. 37-44: 38; sulla complessa e importante concezione di 'secondo dramma' cfr. M. Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, cit., pp. 48-66; sulla ricostruzione del repertorio della Duse cfr. F. Simoncini, *Eleonora Duse capocomica*, Firenze, Le Lettere, 2011, in particolare il capitolo III.

<sup>10</sup> H. Bahr, *Die Duse* in «Deutsche Zeitung», 21. November 1893, poi in H. Bahr *Studien zur Kritik der Moderne*, Mit dem Portrait des Verfassers in Lichtdruck, Frankfurt am Main, Literarische Anstalt, Ruiten & Loening, 1894, pp. 251-257: 252.

«fuochi fatui» di un «cuore contratto» di cui parla Ortega y Gasset),<sup>11</sup> che danno la temperatura di tanti giudizi pur criticamente disincantati. L'italiana scardina le regole della recitazione, manda all'aria i canoni della bellezza femminile, non segue la consuetudine della pubblicità e della mondanità tipica delle grandi attrici. Una constatazione ricorrente è quella per cui la sua arte disarmava: sfuggono le parole, mancano le categorie per descriverla; anche gli spettatori più avveduti sono disorientati. La Duse appare un fenomeno, un mistero di cui si cerca la chiave d'accesso: gli autori cercano di spiegarlo ricorrendo al confronto con altri attori, percorrendo territori estetici extrateatrali (la filosofia, le arti figurative: Schlenther cita Scherer, parla di «scultura vivente», come vedremo; Bahr cita Hegel, Alfred von Berger scriverà un saggio sulla *Filosofia della Duse*),<sup>12</sup> riportando il 'miracolo' ad una poetica di ricerca e di rinnovamento che non giunge da un altro pianeta ma che si inserisce in una direttrice volta al futuro, intuendo nell'attrice una risposta e una indicazione alla fervida temperie di ricerca della fine secolo.<sup>13</sup> È forse utile una prima considerazione sulla tipologia del materiale che costituisce l'insieme delle testimonianze della fortuna tedesca della Duse, da cui abbiamo scelto questi esempi. Oltre alla ricca mole di semplici annunci dei suoi spettacoli (preziosi per ricostruire date, luoghi e repertorio delle tournée, solo in parte recentemente restituiti dalla mostra *Il viaggio di Eleonora intorno al mondo*),<sup>14</sup> moltissime sono le recensioni, talvolta firmate (altre volte presumibilmente attribuibili alle redazioni o ai critici in opera presso le varie testate), e talvolta firmate da nomi di spicco del panorama teatrale germanico (si pensi solo a figure come Hermann Bahr, Alfred Kerr, Julius Bab). Alcune di queste critiche vengono poi pubblicate in forma di articoli o saggi all'interno di volumi di più ampio respiro.<sup>15</sup> Oltre a questo materiale firmato da critici *tout court*, vi sono poi le espressioni di grandi artisti, poeti, drammaturghi e filosofi,<sup>16</sup> di grande spessore dal punto di vista poetico,

<sup>11</sup> Citato in M. Schino, *Tecniche di tournée per Eleonora Duse*, cit., p. 37; il testo di Ortega y Gasset *Idea del teatro. Un accenno* (1946) si legge in J. Ortega y Gasset, *Idea del teatro*, Milano, Medusa, 2006, pp. 15-31: 26.

<sup>12</sup> A. F. von Berger, *Zur Philosophie der Duse*, in A. F. von Berger, *Studien und Kritiken*, Wien, Verlag der Literarischen Gesellschaft, 1896, p. 271 ss.

<sup>13</sup> «Ha animato lo spirito del tempo», P. Schlenther, *Mitterwurzer, die Duse und Berlin*, in «Cosmopolis», 6, 1897, pp. 535-546: 545.

<sup>14</sup> Dove però manca la messa in relazione di questi dati 'tedeschi' con gli sguardi, la critica relativa.

<sup>15</sup> La Germania del primo Novecento registra una notevolissima attività pubblicitica in materia di storia del teatro, entro specifici programmi editoriali concepiti e promossi dalla nuova *Theaterwissenschaft* (cfr. C. Grazioli, *I ruoli e la storiografia teatrale tedesca*, in B. Diebold, *Il sistema dei ruoli nel teatro tedesco del Settecento*, a cura di U. Artioli e C. Grazioli, Firenze, Le Lettere, 2002, pp. 17-34).

<sup>16</sup> Si pensi ad esempio al numero della rivista «Symposium» dedicato a Heidegger che contiene il saggio di Walter Rehm, *Rilke und die Duse* in «Symposium. Jahrbuch für Philosophie», Jg. 4, 1949, pp. 339-409.

seppure spesso più ardui da decodificare come testimonianze delle modalità recitative della Duse. Certamente materiale di inestimabile valore, ma più malleabile e aperto alle interpretazioni (oltre che, evidentemente, specchio della concezione teatrale dei relativi autori). In quest'ultimo caso si tratta anche delle pronunce più note al lettore italiano: basti pensare agli scritti di Hofmannsthal, di Rilke, di Kassner, o, viceversa, a quelli di Martin Buber pubblicati nella nostra lingua più di recente.<sup>17</sup> All'interno di questa congerie di documenti, si è scelto un frammento preciso della fortuna di Eleonora Duse nei paesi di lingua tedesca. Siamo a Berlino, gli scritti vedono la luce nel 1893 e si riferiscono alla prima tournée nella capitale tedesca, durata quattro settimane, nel dicembre precedente. È il momento di massima ascesa della Duse. Si tratta della seconda tappa nei paesi germanofoni: la prima fu Vienna, l'anno precedente (20-27 febbraio 1892). Nei ripetuti e immancabili confronti tra le due città, la capitale austriaca viene spesso connotata come 'città d'attori'; l'arte attorica vi ha una tradizione più solida,

da sempre qui l'attore è circondato da una fratellanza che è più di una ammirazione del mestiere. È come se qui egli si muovesse sempre tra i suoi simili. [...] Passa dal quotidiano alla scena come se si spostasse da una stanza all'altra all'interno di una stessa abitazione.<sup>18</sup>

Secondo alcuni osservatori Vienna fu la città straniera preferita dall'attrice, in quanto quella «che senza averne prima notizia alcuna, subito l'intese».<sup>19</sup> Senza scendere in profondità rispetto ad un problema evidentemente complesso, possiamo almeno notare che Berlino all'epoca è città interessata ad una cultura teatrale improntata in modo più evidente al 'teatro di regia': tra i primi critici a scrivere della Duse vi è Paul Schlenker, cofondatore della Freie Bühne. Si può pensare a Berlino come ad una piazza più temibile, più agguerrita sul fronte della critica e del rinnovamento della scena (come scrive Schlenker, Berlino è «la città dello spirito critico di contraddizione»). E infatti sappiamo che la Duse esita ad affrontarla.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> M. Buber, *La Duse a Firenze*, in A. Attisani, *Actoris Studium. Album # 1. Processo e composizione nella recitazione da Stanislavskij a Grotowski e oltre*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, pp. 99-101; A. Attisani, *Primo commento agli scritti di Martin Buber*, *ivi*, pp. 110-120.

<sup>18</sup> K. Klinger, *Eleonora Duse und Österreich* in «Maske und Kothurn», V, Hefte 2,3,4, 1959, pp. 135-143; 274-279; 336-349; Heft 2, 135-136.

<sup>19</sup> E. Maddalena, *La Duse a Vienna [1892-1905]*, in «Rivista teatrale italiana (d'arte lirica e drammatica)», V, n. 9, 1905, pp. 72-83: 74; Maddalena riporta l'elenco di date e repertorio delle tournée viennesi sino al 1905.

<sup>20</sup> Riteniamo errate le date di spettacoli a Monaco e Berlino del 1891 talvolta segnalate dalla storiografia: la Duse probabilmente vi transita nel 1891 diretta a San Pietroburgo, ma certamente non vi recita (cfr. la lettera ad Arrigo Boito, da Roma, 8 marzo 1891 in cui scrive di partire il 14 per Monaco per arrivare il 16 a Berlino; vi si sarebbe fermata un solo giorno per ripartire l'indomani per San Pietroburgo, cfr. E. Duse, A. Boito, *Lettere d'amore*, a cura di R. Radice, Milano, Il Saggiatore, p. 796).

Prima della capitale tedesca le tappe 'ad oriente' della Duse sono San Pietroburgo e Vienna, poi Budapest. Sarebbe interessante leggere queste stazioni (ma anche le successive) nell'ottica di una più stringente concatenazione rispetto a quanto non sia stato fatto sinora. È evidente il nesso della tournée russa con quelle nei paesi di lingua tedesca, ma probabilmente sono legate anche quella berlinese e la successiva, la grande «traversata» oltreoceano. In seguito alle tournée 1891-1892 una grande fama del 'miracolo' o 'mistero' Duse giunge a Berlino. Qui, diversamente che a San Pietroburgo o a Vienna, non si tratta della rivelazione di una sconosciuta: l'apparizione berlinese è preparata da una grande aspettativa, che non viene disattesa.<sup>21</sup> Lo conferma la permanenza di cinque settimane (con diciotto serate di spettacolo). Qualche anno dopo, nel 1897, Schlenther pubblica un articolo<sup>22</sup> accostando due grandi 'assenze': la notizia arrivata a Berlino da Mosca della annullata tournée della Duse e quella della morte di Mitterwurzer. Notando la diversità tra i due attori, scrive che, oltre allo *Zauber*, alla magia che sprigionano, e alla versatilità nell'interpretazione della varietà di parti, li accomuna un tratto che rende entrambi un'eccezione agli occhi del pubblico berlinese: «mentre già da anni a Berlino si riconosce il valore di una rappresentazione teatrale solo nel caso vi emerga la collaborazione di forze valenti» solamente a loro due viene concesso di fare uso del «vecchio diritto dei virtuosi» di brillare come uniche stelle. D'altro canto il critico scrive che la Duse ha dispiegato una «*Regiekunst*» (arte registica) nella sua affiatata compagnia altrettanto brillantemente della propria personale forza interpretativa. Ricorda poi come contro il virtuosismo attorico si siano imposte leggi artistiche «più democratiche» e il principio della «suddivisione del lavoro», prima con i Meiningen, poi alla Freie Bühne, al fine del raggiungimento di un tutto intero a partire dalla cooperazione di piccole forze;<sup>23</sup> ma anche con il rischio di un livellamento di «geniali disposizioni naturali». Si sofferma su Mitterwurzer<sup>24</sup> e tra le altre cose ne sottolinea la capacità di unire all'educazione artistica il «*Naturell*» e una dimensione umana profonda.

---

<sup>21</sup> «Quando le notizie dei successi di Eleonora Duse ci giunsero a Vienna, siamo stati inclini a temere un'esagerata esuberanza negli scoppi d'entusiasmo. Ci siamo attrezzati per andare incontro con calma a tale entusiasmo e a smorzarlo, se fosse stato necessario. Ma simili atteggiamenti di cautela si sono dimostrati inapplicabili. Possiamo e dobbiamo ammirare l'artista senza riserve, anche se in genere altrimenti non siamo inclini a condividere l'entusiasmo della massa, che ad ogni nuova stagione proclama una nuova "grandezza"; E. Zabel, *L'arte teatrale italiana in Germania*, «Acting Archives Review», a. V, n. 10, Novembre 2015, p. 187.

<sup>22</sup> P. Schlenther, *Mitterwurzer, die Duse und Berlin*, cit., pp. 535-546.

<sup>23</sup> Sull'ampio tema del rapporto tra grande attore, sistema dei ruoli e affermazione del principio di regia cfr. H. Doerry, *Il sistema dei ruoli nel teatro tedesco dell'Ottocento*, a cura di C. Grazioli, Firenze, Le Lettere, 2005.

<sup>24</sup> L'attore si era formato con Laube, considerato da Doerry il primo 'regista moderno'; cfr. H. Doerry, *Il sistema dei ruoli nel teatro tedesco dell'Ottocento*, cit.

L'apice l'avrebbe raggiunto nel perfetto equilibrio tra disciplina e libertà. Ma Mitterwurzer abusò della libertà, cosa di cui si rese conto proprio a Berlino, quando iniziò ad impegnarsi in un più rigoroso lavoro scenico e a confrontarsi con la drammaturgia contemporanea di un certo spessore. E il critico si chiede se sarebbe riuscito a raggiungere questi vertici qualora fosse vissuto più a lungo:<sup>25</sup> quelle altezze da cui crea e continuerà a creare la Duse. La grandezza dell'italiana gli appare proprio tale equilibrio tra «disciplina e libertà». Da chi sono firmati gli scritti che presentiamo? Al lettore italiano forse i nomi non diranno molto, e, tra le tante autorevoli voci che lodano la Duse in lingua tedesca, non si tratta dei più noti nemmeno in terra germanica. Eppure rivelano molti particolari utili ad immaginare l'accoglienza, cioè l'*humus* su cui attecchisce la forza dell'attrice, insieme al movimento di riflessioni che lei mette in moto.<sup>26</sup> Seppur diversamente nei tre casi, l'italiana e l'arte attorica del paese di cui lei è l'esempio più alto vengono contestualizzate entro il panorama dell'evoluzione dell'arte drammatica. Il primo contributo in ordine cronologico, pubblicato nel gennaio 1893 nella rivista «Deutsche Rundschau», è scritto da Paul Schlenker (1854-1916) a ridosso della conclusione della prima tournée berlinese (da lunedì 21 novembre a venerdì 23 dicembre).<sup>27</sup> Si tratta del più celebre fra questi autori: critico teatrale dal 1886 per la «Vossische Zeitung» e poi per il «Berliner Tageblatt», filologo di formazione e primo biografo di Gerhart Hauptmann, sostenitore del Naturalismo, nel 1889 partecipa con Otto Brahm, Maximilian Harden e altri alla fondazione della Freie Bühne, com'è noto il teatro che segue l'esempio naturalista del Théâtre Libre di Antoine nell'allestire drammi contemporanei, aggirando la censura. Si impegna attivamente a sostegno dell'opera di Ibsen e di Hauptmann, oltre che nella cura degli scritti di Brahm, delle opere complete di Ibsen, di Fontane, dello stesso Hauptmann. Dal 1898 al 1910 dirigerà il Burgtheater di Vienna. Schlenker torna a più riprese sull'arte della Duse: tra l'altro in pubblicazioni che rivelano l'impegno del critico sul versante sociale. Nel 1895, per esempio, è autore di un fascicoletto all'interno di una collana dedicata alla «lotta femminile per l'esistenza nella vita moderna»:<sup>28</sup> seppure i cenni all'attrice siano esigui, è interessante il contesto (è l'unica attrice

<sup>25</sup> Friedrich Mitterwurzer muore a 53 anni.

<sup>26</sup> «Ora è apparsa un'italiana e ha messo in movimento tutto il mondo, non solo il mondo teatrale», scrive Schlenker.

<sup>27</sup> Oltre ai brani in antologia, si cfr. le note di commento in P. Schlenker, *Theater im 19. Jahrhundert. Ausgewählte theatergeschichtliche Aufsätze*, hrsg. von H. Knudsen, Berlin, Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte, 1930, p. 202.

<sup>28</sup> P. Schlenker, *Der Frauenberuf im Theater*, Berlin, Richard Taendler 1895, pp. 35-60 (secondo fascicolo della serie *Der Existenzkampf der Frau im modernen Leben. Seine Ziele und Aussichten*. Zwanglos erscheinende Hefte, hrsg. von G. Dahms).



straniera ad essere presa in considerazione).<sup>29</sup> Nel 1906 contribuisce con un capitolo sul teatro ad un'opera di ampio respiro sui «Fondamenti della concezione culturale nel presente»,<sup>30</sup> dove pure cita la Duse. Il teatro è dunque per il critico Schlenther un elemento fondante la cultura e la società, e la Duse ne è un esempio emblematico. Ma naturalmente si confronta con la grande attrice italiana anche in articoli apparsi in contesti più strettamente teatrali. Hans Knudsen, colonna portante della neonata *Theaterwissenschaft* (dal 1923 assistente di Max Hermann a Berlino), raccoglierà gli scritti di Schlenther nel 1930 nel volume *Theater im 19. Jahrhundert*. Qui verrà riproposto l'articolo con cui si apre la nostra breve antologia.<sup>31</sup> È importante questa 'ricollocazione', a distanza di quasi quarant'anni dall'originale, entro la collana «Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte» (Scritti della Società di Storia del Teatro). Nell'introduzione<sup>32</sup> Knudsen, pioniere degli studi teatrologici, precisa che una «Società scientifica che si ponga il compito di promuovere le indagini sulla storia del teatro e di rendere accessibili ai suoi membri i nuovi risultati di queste ricerche», cioè la *Gesellschaft für Theatergeschichte* a cui si deve l'iniziativa editoriale, non potrebbe pubblicare l'intero *corpus* delle opere di Schlenther, che il curatore si premura di distinguere in critica letteraria (riferendosi ai commenti ai drammi di Ibsen, Hauptmann, ecc.), critica teatrale e riflessioni utili alla storia del teatro, cioè quelle considerazioni che non si limitano all'impressione suscitata dal caso isolato ma che possono essere inserite nel percorso di rinnovamento dell'arte scenica; con uno sguardo che ponga gli eventi in una linea di mutamento e di divenire storico,

uno sguardo chiaro per il valore del singolo all'interno dell'evoluzione d'insieme: approccio che solo la recente *Theaterwissenschaft* ha acquisito, non trascurando il fatto che in questo senso anche una parte del materiale storico-teatrale [contenuto nel volume] prende forma a partire dall'elaborazione [...] e dell'osservazione del critico teatrale Schlenther.

In particolare, scrive, le analisi degli attori pubblicate nei giornali si possono annoverare tra i «lavori storico teatrali di ricerca scientifica». In

---

<sup>29</sup> Si ricordi la lettura della storia della Duse dalla visuale della cultura delle donne, già a partire da Laura Marholm Hannson, *Das Buch der Frauen*, Paris-Leipzig, Albert Langen, 1895 (ed. originale svedese 1894; cfr. F. Perrelli, *Eleonora Duse a Berlino e in un romanzo svedese*, cit.) fino agli studi di Susan Bassnett, ma anche l'episodio della 'Libreria delle attrici' aperta a Roma dalla Duse (cfr. M. Schino, *Tecniche di tournée per Eleonora Duse*, cit., pp. 33-34).

<sup>30</sup> P. Schlenther, *Das Theater der Gegenwart*, in *Das Theater in Die Allgemeinen Grundlagen der Kultur der Gegenwart*, hrsg. von W. Lexis, Berlin und Leipzig, B.G. Teubner, 1906 (seconda edizione 1912).

<sup>31</sup> P. Schlenther, *Eleonora Duse*, «Acting Archives Review», a. V, n. 10, Novembre 2015, pp. 152-172.

<sup>32</sup> H. Knudsen, *Einleitung*, in P. Schlenther, *Theater im 19. Jahrhundert. Ausgewählte theatergeschichtliche Aufsätze*, cit., pp. IX-XIV.

questo senso ne riconosce il merito e in una certa misura il ruolo di anticipatore della nuova disciplina. Schlenther stesso si definisce «sciacallo di biografie di cadaveri»: riconoscendo che con il corpo perduto di un interprete è svanito l'oggetto della creazione, inseparabile dal soggetto creatore, il critico, scrive Knudsen da positivista, «non si sente libero da quello scetticismo che può arretrare solo quando progredisce il metodo scientifico». Schlenther ha sufficiente «sangue teatrale e scienza» per presagire la necessità di separare scrupolosamente il dramma [Drama] dalla trattazione del teatro, un'esigenza «della *Theaterwissenschaft*, portata avanti e decisamente formulata solamente ai nostri giorni». Ne ammira inoltre la capacità di tessere fili tra il presente e il patrimonio del passato quando vuole «fissare come in un ritratto» un attore. «Tentò di afferrare ciò che trascorre», scrive Schlenther. Così egli riesce ad estrarre il contenuto essenziale, il nocciolo umano di un artista; riuscendo a fissare nei suoi mezzi espressivi questo interprete delineato umanamente. Schlenther «aveva la filologia nel sangue: nel sangue teatrale. E questo bel miscuglio di talento e formazione, di conoscenza e volontà, di sapere e capacità è il terreno su cui cresce la sua opera». L'unione di rigore scientifico e temperamento teatrale sono prerogative essenziali per lo storico del teatro.<sup>33</sup> Meno nota la figura di Richard Nathanson: apprendiamo dal suo scritto che conosce bene il teatro italiano, viaggia in Italia e sarà traduttore di testi teatrali (ma anche di una novella di Hauptmann).<sup>34</sup> Sappiamo anche che *Casa paterna* (*Magda* per la Duse) di Sudermann interpretato dalla nostra attrice utilizza la «traduzione del Nathanson»;<sup>35</sup> è verosimile che questa<sup>36</sup> sia stata approntata dopo la prima tournée berlinese alla fine del 1892, dato che il testo viene inserito in repertorio nella successiva (1893):<sup>37</sup> lo stesso autore assisterà allo spettacolo della Duse al Lessingtheater nel

<sup>33</sup> Per tutte le citazioni *ivi*, pp. IX-XII. Sulla *Theaterwissenschaft* e la consapevolezza programmatica di uno specifico 'teatrologico', tanto dal punto di vista degli studi che da quello degli artisti, cfr. C. Grazioli, *La Theaterwissenschaft e la nascita della regia nei paesi di lingua tedesca* in R. Alonge (a cura di), *La regia teatrale. Specchio delle brame della modernità*, Bari, Edizioni di Pagina, 2007, pp. 33-65.

<sup>34</sup> *Elga*; nel caso di versioni dal tedesco all'italiano, collaborando con traduttori come Camillo Antona Traversi (autore, tra l'altro, di *Eleonora Duse: sua vita, sua gloria, suo martirio*, Pisa, Nistri, 1926) e Giacomo Brizzi.

<sup>35</sup> Cfr. le lettere di Sudermann citate alla nota 38.

<sup>36</sup> H. Sudermann, *Heimat (Casa paterna)*, traduzione di Richard Nathanson, Milano, Max Kantorowicz, 1893 (unica traduzione autorizzata dall'autore).

<sup>37</sup> Vi sono alcune incongruenze nelle date e nella descrizione del repertorio diffuse negli studi italiani; ci sembra di poter dire che il repertorio della prima tournée a Berlino del 1892 fosse così composto: *La Signora dalle camelie*, *Fernande* di Sardou, *Nora (Casa di bambola)* di Ibsen, *Fedora* di Sardou, *Cyprienne* di Sardou, *Francillon* di Dumas fils, *Cavalleria rusticana* di Verga, *La locandiera* di Goldoni, *Odette* di Sardou; cfr., oltre ai brani in antologia, le note di Hans Knudsen (in P. Schlenther, *Theater im 19. Jahrhundert. Ausgewählte theatergeschichtliche Aufsätze*, cit., pp. 192-193).

corso di questa seconda tournée e sarà entusiasta della «sua Magda».<sup>38</sup> Dei tre autori presentati Nathanson è certamente colui che segue più da vicino la vita teatrale italiana: è lui stesso a ricordarlo nel volume che contiene gli estratti scelti (*Schauspieler und Theater im heutigen Italien*, Attori e teatro nell'Italia contemporanea), pubblicato nel 1893.<sup>39</sup> Conosce l'arte della Duse durante la sua permanenza in Italia, ne perora l'invito presso i direttori di teatro tedeschi, così come fa per altre compagnie italiane; ma i direttori esitano, dubitano del successo economico e dell'incerto impatto della lingua italiana. Lo sguardo di Nathanson è dunque esteso al contesto dell'arte attorica italiana dell'ultimo quarto del XIX secolo da un lato, al confronto con la situazione teatrale tedesca dall'altro. In virtù della sua conoscenza del nostro teatro e della sua lingua, nell'occasione della prima tournée berlinese lavora come «Regievermittler», cioè fa da mediatore nella trasmissione delle indicazioni per la direzione di scena, seguendo dunque letteralmente 'dall'interno' questo momento della carriera dell'attrice. Nathanson ha già conosciuto in Italia, nel 1876, la sorpresa («un'impressione profonda») suscitata nel pubblico berlinese. Di queste esperienze è documento il libro, che costituisce un prezioso esempio di sguardo d'insieme e comparativo del mondo teatrale tedesco e di quello italiano e dove le puntuali considerazioni sull'arte attorica non sono mai disgiunte dalle riflessioni sull'evoluzione dell'evento spettacolare nella sua complessità. Va da sé che la coordinata di riferimento è quell'arte della cura d'insieme di tutti i fattori scenici che la regia ha già imposto in Germania da qualche decennio e che l'Italia non ha ancora conosciuto. Nathanson si sofferma in un capitolo dell'opera sulle singole caratteristiche delle compagnie italiane che rendono impossibile tale approdo.<sup>40</sup> Ma, quasi a

---

<sup>38</sup> Cfr. le lettere della Duse a Sudermann e di Sudermann alla moglie dei primi di dicembre 1893, pubblicate dalla rivista «Velhagen-Klasing Monatshefte» nel gennaio 1933 e tradotte in L. Gandolfo, *L'arte drammatica in Germania e la critica*, Milano, Fratelli Malesi, 1933, pp. 207-210.

<sup>39</sup> R. Nathanson, *Schauspieler und Theater im heutigen Italien*, Berlin, Hugo Steinitz, 1893. Il volume è molto articolato: dalla diffidenza dei direttori tedeschi nei confronti delle compagnie italiane, alla storia dell'arte attorica italiana a partire dalla fine degli anni Settanta (Bellotti Bon e l'educazione alla naturalezza), con medaglioni dedicati a Cesare Rossi, Annetta Campi, i coniugi Maggi; alle compagnie italiane in Sudamerica, cinque brevi capitoli dedicati alla Duse, Teresina Mariani, Virginia Marini, Zacconi, Emanuel, Ermete Novelli, i Leigheb, Francesco Garzes, Enrico Reinach, Salvadori, Francesco Pasta, Tina Di Lorenzo, uno sguardo all'indietro su Pezzana, Tesserò, Giagnoni, Glech, Pietriboni, Monti; poi Giacomo Brizzi (cotraduttore), oltre a capitoli sull'organizzazione delle compagnie e sulla produzione degli spettacoli, su repertorio, sistema di giro, stagioni, imprese d'opera, pubblico, teatro dialettale. Abbiamo anche notizie di una più tarda (1899) intervista di Nathanson alla Duse apparsa nel «Berliner Tageblatt»; cfr. L. Vazzoler, *Eleonora Duse e Arrigo Boito: lo spettacolo sull'«Antonio e Cleopatra» di Shakespeare* in «Biblioteca teatrale», n. 6/7, 1973, pp. 82-83.

<sup>40</sup> Sostanzialmente motivazioni di tipo economico, diretta conseguenza del sistema di produzione dello spettacolo legato alle compagnie di giro e alla mancanza di teatri stabili;

compensare tale posizione di svantaggio rispetto all'affermazione della regia, l'arte attorica degli italiani gli appare molto più avanzata in confronto al contesto tedesco, e in particolare nella direzione verso il 'naturale'. Aggiungiamo che 'naturale' e 'arte d'ensemble' vanno di pari passo nella visione della teatrologia primo novecentesca.<sup>41</sup> Dunque il progresso dell'arte attorica andrebbe nella stessa direzione della regia, che è all'epoca quella improntata alla 'verità' della finzione scenica. È degno di nota l'inserimento dell'arte della Duse in un contesto e in una tradizione più ampi, un 'terreno' da cui è potuto germogliare questo fenomeno, certo eccezionale, ma non senza relazioni con il patrimonio da cui proviene.<sup>42</sup> A questo proposito Eugen Zabel, il terzo degli autori qui proposti, si chiede, dando ascolto alle voci che circolano in Germania, se si tratti di un'attrice pari ad altre italiane o di un vero fenomeno (ed effettua una curiosa indagine tra le opinioni di eminenti attori più anziani: Ernesto Rossi, Tommaso Salvini, Adelaide Ristori). Eugen Zabel (1851-1924), critico nato a Königsberg e trasferitosi a Berlino, adattatore e drammaturgo, è uno specialista della cultura russa (dedica scritti a Tolstoj, Turgenev, Anton Rubinstein). Presta certamente un'attenzione speciale alla nostra attrice, se nel volume da cui sono tratti i frammenti qui proposti, interamente consacrato alla presenza degli attori italiani in Germania (*Die italienische Schauspielkunst in Deutschland*, L'arte drammatica italiana in Germania) le sono dedicati tre capitoli su sei.<sup>43</sup> Anch'egli, come Nathanson, sembra aver visto 'da vicino' la Duse, non solo come spettatore, ma anche in corso di prove.<sup>44</sup> Olga Signorelli scrive che

il critico tedesco Zabel, uno dei pochi che hanno potuto assistere a una prova della Duse, ce la fa vedere mentre alla vigilia dello spettacolo ritocca le ultime finezze del dialogo, mitigandolo e accentuandolo per dare al tutto la desiderata fluidità.<sup>45</sup>

L'esito delle sue prime apparizioni tedesche è il riconoscimento del fatto

---

da cui deriva la mancanza di cura nelle scenografie, scarsità di prove, ecc.

<sup>41</sup> Cfr. in merito il volume di H. Doerry, *Il sistema dei ruoli nel teatro tedesco dell'Ottocento*, cit., e il saggio introduttivo *Crisi dei ruoli e principio di regia*.

<sup>42</sup> Sui complessi rapporti fra tradizione e innovazione nell'arte attorica italiana, anche in relazione all'affermazione del regista e della direttrice naturalista, cfr. R. Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Bari, Laterza, 1988; in particolare pp. 203-216.

<sup>43</sup> E. Zabel, *Die italienische Schauspielkunst in Deutschland*, cit.; il volume comprende, oltre ad una introduzione, un capitolo sulla Ristori, uno su Rossi e Salvini, gli altri tre sulla Duse e una conclusione.

<sup>44</sup> Un passo nel testo ce lo fa pensare: «È un peccato anche dal punto di vista artistico che il pubblico la possa conoscere solo in queste ore serali, perché sarebbe interessante, per esempio vederla nel corso delle prove, dove lei con versatilità stupefacente recita di fronte a questo o a quello dei suoi compagni la loro parte».

<sup>45</sup> O. Signorelli, *Eleonora Duse*, Roma, Casini, 1955, p. 201; purtroppo però non ritroviamo il passo in questo testo di Zabel.

che lei ha donato ai tedeschi un'arte per molti aspetti nuova, mai vista prima. Ristori e Duse rappresentano per i tedeschi l'arte teatrale femminile di là delle Alpi (Rossi e Salvini quella maschile). L'autore ripercorre le tappe dell'arte attorica italiana<sup>46</sup> soffermandosi su Bellotti Bon, poi su Ernesto Rossi e Salvini. Tutti questi attori possiedono come felice presupposto della loro arte la dote naturale della razza latina: volendo considerarli in generale, li accomuna la capacità di colpire l'immaginazione nel momento in cui imprimono nel proprio corpo l'espressione di stati d'animo; è una peculiarità innata negli attori italiani, scrive, a cui poi essi continuano instancabilmente a dare forma e che portano a maturazione («dietro al singolo vi sta l'intera nazione, che trasferisce il proprio senso pittorico e figurativo nell'individuo»).<sup>47</sup> Si tratta quindi di una dote innata, affinata da una pratica d'attore. Anche Zabel vede nella Duse molto più che il 'caso' di una grande attrice, la considera un enorme avanzamento nel processo di crescita dell'arte attorica e la dimostrazione delle vette che essa può raggiungere. Se in un articolo del 1989 Nicola Mangini si chiedeva «qual è stato l'influsso che [la Duse] ha esercitato sulla drammaturgia e sull'arte scenica dei vari paesi d'Europa»,<sup>48</sup> queste voci tedesche di fine Ottocento sembrano essersi poste la medesima questione, nello specifico rispetto all'arte dell'attore: tutti gli scritti non mancano di affermare, e di argomentare, che la Duse è un'acquisizione di grande portata per l'evoluzione dell'arte attorica. Nathanson, in amicizia con Bellotti Bon e dal 1876 frequentatore del teatro italiano, scrive che se la compagnia fosse stata a Berlino in quegli anni avrebbe accelerato la riforma partita dal Deutsches Theater.

### **Dal Malyj Teatr al Lessingtheater: dalla rivelazione all'*Erlebnis***

Nell'introdurre questo primo approccio al panorama della ricezione dusiana nei paesi di lingua tedesca, vale la pena ricordare la cellula originaria di tutta la critica tedesca sulla grande attrice: un articolo di Hermann Bahr, pubblicato nella «Frankfurter Zeitung» nel maggio del 1891,<sup>49</sup> anello di raccordo tra la fortuna russa e quella tedesca. È nota la prima *tournégersenze* di Eleonora Duse a San Pietroburgo,<sup>50</sup> sorta di

---

<sup>46</sup> Si riferisce tra gli altri a Alphonse de Royer, *Galleria de più rinomati attori drammatici* (Venezia 1825) e agli scritti su Gustavo Modena di Giuseppe Guerzoni (Milano 1876) e Luigi Bonazzi (Perugia, 1865).

<sup>47</sup> E. Zabel, *Die italienische Schauspielkunst in Deutschland*, cit., p. 11.

<sup>48</sup> N. Mangini, *Eleonora Duse nella storia del teatro europeo*, cit., p. 25 (considera Russia, Austria/Germania, Francia).

<sup>49</sup> L'articolo (9 maggio 1891) è il primo della lunga serie di interventi che Bahr dedica alla Duse; gli scritti saranno oggetto di un futuro studio che cercherà di compararne le posizioni nei diversi anni, oltre ad offrirne la versione italiana.

<sup>50</sup> La Duse viene invitata dal Malyj Teatr per l'interessamento dell'amico pittore Volkov (Alexandre Roussoff). Oltre alla *Signora dalle camelie*, vi recita *Antonio e Cleopatra*, *Romeo e Giulietta*; segue Mosca, il 2 maggio; la tournée continua attraverso numerose città minori,

trampolino per la lunga serie delle stagioni nei paesi dell'est europeo. In quel marzo 1891 Hermann Bahr, allora giovane critico destinato a divenire uno dei punti di riferimento della riflessione sull'arte del teatro in Austria e Germania, si reca nella capitale russa al seguito degli attori Josef Kainz, Friedrich Mitterwurzer, Emanuel Reicher, Jenny Gross, Lotte Witte altri.<sup>51</sup> Una sera in cui non recitano, quasi con intento canzonatorio si recano ad assistere allo spettacolo della compagnia italiana ospite negli stessi giorni in città.<sup>52</sup>

Quando poi uscimmo da teatro e raccontammo, gli amici ci presero per pazzi o ubriachi. Balbettavamo rapiti, gesticolavamo posseduti e dovevamo comportarci in modo abbastanza assurdo. E so che la notte intera stetti a sedere e volevo scrivere e mi disperavo perché mi mancava il linguaggio per esprimere la nobiltà di quei sentimenti. Mi ci vollero quattro settimane, e dovetti frapporre tra noi un viaggio, una nuova vita, gente sconosciuta, prima di poter pensare di essere in grado di scrivere su di lei.<sup>53</sup>

In numerosi passi dei suoi scritti, fino al 1923,<sup>54</sup> Hermann Bahr rievoca il primo incontro con l'arte della Duse. L'aneddoto viene presto ammantato di un'aura mitica (ed è in effetti uno dei pochi citati dalla letteratura critica italiana):<sup>55</sup> la storia 'germanica' della Duse inizia dunque in Russia grazie all'incontro di questi attori stranieri in trasferta. È infatti a partire dallo scalpore suscitato nel gruppo di questi eccellenti spettatori germanici che l'agente Matthias Täncer<sup>56</sup> inviterà la Duse a Vienna, al Carltheater. La prima, il 19 febbraio del 1892, registrerà recensioni e scritti di tutto rilievo (per esempio da parte di Hofmannsthal).<sup>57</sup> Se San Pietroburgo segna il

---

quindi torna a San Pietroburgo. Qui Raiskij aveva pubblicato il primo volumetto monografico sulla Duse (1891), forse a scopo divulgativo e promozionale (Rajskij, *Etjud o E. Duze (Eleonora Duse. Studio critico)*, 1891 (trad. di M. di Giulio: *La Duse a Pietroburgo*, in «Ariel», cit., pp. 41-54; cfr. M.P. Pagani, "La gloria russa della grande Eleonora", in M.I. Biggi (a cura di), *Eleonora Duse. Viaggio intorno al mondo*, cit., p. 66 (Amfiteatrov avrebbe espresso la prima parola sulla Duse in Russia). Sulla fortuna russa dell'attrice italiana cfr. M. Lenzi, *Nora, Eleonora, ispolnenija: la prima Duse italiana in Russia*, in «Il Castello di Elsinore», VII, n. 21, 1994, pp. 67-108 e la puntuale ricostruzione di Aurora Egidio, *Eleonora Duse in Russia*, in «Il Castello di Elsinore», XII, n. 34, 1999, pp. 67-115.

<sup>51</sup> Attori in attività presso il Burgtheater, il tempio viennese dell'arte attorica.

<sup>52</sup> «Dagli italiani, anche dai guitti, si può sempre imparare qualcosa» avrebbe detto Kainz; H. Bahr, *Selbstbildnis*, Berlin, Fischer, 1923, p. 274.

<sup>53</sup> H. Bahr, *Die Duse* in «Deutsche Zeitung», 21. November 1893; poi in H. Bahr, *Studien zur Kritik der Moderne*, cit., pp. 251-257; Bahr pubblicherà il primo articolo sull'attrice, *Eleonora Duse*, in «Frankfurter Zeitung», 9. Mai 1891.

<sup>54</sup> Cfr. H. Bahr, *Selbstbildnis*, cit.

<sup>55</sup> Per esempio in varie occasioni da Olga Signorelli, così come da Mangini.

<sup>56</sup> Matthias Täncer (1861-1924), scrittore, agente teatrale e musicale (cfr. C. Antona Traversi, *Eleonora Duse: sua vita, sua gloria, suo martirio*, cit., p. 74).

<sup>57</sup> Tra gli spettatori anche Theodor Mommsen; cfr. E. Maddalena, *La Duse a Vienna*, cit., pp. 75-76. Poco dopo Vienna avrebbe ospitato la Internationale Musik- und Theaterausstellung (Esposizione Internazionale di Musica e Teatro), cfr. *ivi*, p. 72.

momento della rivelazione, Vienna costituisce il «passaporto per l'Europa»;<sup>58</sup> nel novembre successivo l'attrice approderà a Berlino. Schlenther ricorda questo itinerario, citando l'aneddoto 'rivelatore' raccontato da Hermann Bahr e dallo stesso critico austriaco eletto ad emblema dell'ascesa dell'arte della Duse a livello europeo. Anche i più grandi attori tedeschi si inchinano di fronte all'attrice (dopo Kainz e Mitterwurzer, Hugo Thimig ne ammirerà il processo di «affermazione della semplice verità».<sup>59</sup> Ma torniamo per un momento in Russia; altri testimoni illustri restituiscono l'impatto della Duse sul pubblico in quell'occasione: per esempio Anton Čechov, che il 16 marzo 1891 scrive alla sorella (ha visto l'interpretazione di Cleopatra): «io non so l'italiano, ma ha recitato così bene che mi è parso di capire ogni parola»; lamenta il fatto che lui e i suoi connazionali siano costretti a formarsi gusto e parametri sull'arte di «certe attrici legnose», che vengono definite grandi solo perché non se ne sono mai viste di migliori. «Guardando la Duse ho capito perché il teatro russo è così noioso».<sup>60</sup> Aleksej Suvorin scrive che «non gesticola, non declama, non inventa nessun effetto scenico, ma crea i personaggi, li inventa con una semplicità mai vista alla ribalta, giustificando ogni minimo movimento».<sup>61</sup> Agli occhi dei testimoni la presenza della Duse in Russia segna la rivelazione di una nuova linea dell'arte drammatica,<sup>62</sup> l'indicazione di nuove vie per gli attori: possibilità su cui insisteranno gli osservatori viennesi e berlinesi. Michail Gersenzon riporta in una lettera al fratello la sua esperienza della tappa della Duse a Mosca:

Finisco la lettera dopo il teatro; sebbene fra il momento in cui ho scritto le ultime parole e il momento presente siano passate solo dodici ore, mi sembra di aver vissuto un anno. Non sono capace di dire l'impressione che ha prodotto in me la recitazione della Duse. L'angoscia stringeva il cuore, veniva voglia di piangere. La sua recitazione supera il limite dell'arte scenica e diventa vita. Ella ha pianto con lacrime vere. Chi può rendere l'impressione che producono i suoi meravigliosi occhi, pieni di lacrime? Non è bella, ma di fronte al suo sorriso, ai suoni della sua voce divina, Romeo avrebbe dimenticato il suo amore per Giulietta, Otello la sua gelosia. [Nella Signora dalle camelie] getta la testa indietro e parla del proprio amore con una passione così ardente, le sue carezze son così innamorate, che il sangue affluisce al cuore. Quando, dopo simili momenti, ella si presenta, chiamata da

<sup>58</sup> N. Mangini, *Eleonora Duse nella storia del teatro europeo*, cit., p. 31.

<sup>59</sup> Citato nell'articolo di Paul Schlenther.

<sup>60</sup> Lettera a Marija P. Čechova, in A. Čechov, *Vita attraverso le lettere*, profilo biografico e scelta a cura di N. Ginzburg, trad. di G. Venturi e di C. Coïsson, Torino, Einaudi, 1989, pp. 124-125 (nella lettera c'è anche un riferimento a Salvini).

<sup>61</sup> In «Novoje Vrenja», citato in N. Mangini, *Eleonora Duse nella storia del teatro europeo*, cit., p. 25; cfr. anche O. Signorelli, *Vita di Eleonora Duse*, Bologna, Cappelli, 1962, pp. 68-69.

<sup>62</sup> Tra gli spettatori che la additano ad esempio per una riforma teatrale Amfiteatrov (cfr. M.P. Pagani, *La gloria russa della grande Eleonora*, cit., pp. 66-67; Čechov (che tra l'altro cita la Duse nel I atto del *Gabbiano*); Ivanov, il cui giudizio è ampiamente citato in O. Signorelli, *Vita di Eleonora Duse*, cit., pp. 75-79.

applausi frenetici, il viso di lei esprime sofferenza; sussurra delle parole, chinando la testa. Nessuno che abbia capacità di sentire, può uscire dal teatro senz'essere innamorato di questa donna, e senza provare un senso di vaga, pungente angoscia. Ti dico, è una cosa terribile.<sup>63</sup>

Secondo Mangini questi giudizi sono «in un certo senso già definitivi» nell'evidenziare l'originalità della sua arte. La critica tedesca e francese non farà che ribadire «con l'aggiunta di rilievi e notazioni particolari».<sup>64</sup> Ma forse c'è di più, per il fatto che la critica tedesca legge la Duse con strumenti che – per forza di cose – appartengono alla cultura teatrale dell'epoca, nello specifico caso tedesco connotata da una acuta consapevolezza dello statuto e della peculiarità dell'arte drammatica, della sua autonomia scenica e della centralità dell'attore entro un'arte che è creazione d'*ensemble*. È certamente vero che non mancano le ricorrenze, quando non veri e propri *topoi* della critica dusiana: il paragone con Sarah Bernhardt (le differenze e l'originalità che ne risultano), rimarcato dall'aver proposto *La signora dalle camelie*, invitando audacemente al confronto; la mancanza di preoccupazione per la propria immagine esteriore e per la pubblicità; l'autonomia dalle mode e la riservatezza nella propria vita privata; la distanza dai luoghi comuni tipici del divismo; il rapido passaggio dall'essere sconosciuta all'acclamazione unanime. E soprattutto la naturalezza della recitazione, aderente alle nuove poetiche dell'arte teatrale. Naturalezza che è trasposizione di un moto interiore, la realizzazione della necessità di vivere la parte anziché fingerla o riprodurla. Diversi passi di questi scritti sottolineano l'effetto durevole delle impressioni suscitate dalla Duse. La sua arte sembra incidere nell'esperienza degli spettatori, le suggestioni continuano a lavorare su chi la vede, «permangono». In questo senso Nathanson ci offre una piccola ma significativa variante di quello che è effettivamente un *topos* della letteratura dusiana: il confronto con Sarah Bernhardt. Le impressioni ricevute dalla performance della Duse, vista a Torino, non solo durano, ma sembrano esplicitarsi solamente due giorni dopo, proprio nel momento in cui, a Parigi, assiste all'interpretazione della stessa Frou-Frou da parte della diva francese. Nella scena del confronto della protagonista con la sorella, dove la vulcanica Duse sparge lava, dove la sua interiorità giunge a modificarle i tratti fisici, lì la Bernhardt recita magnificamente, come una virtuosa della scena, «ma l'anima, la più interiore natura umana» non esce. «Mai la Duse mi è apparsa più grande di quella sera a Parigi», constata perentoriamente e quasi disarmato Nathanson. Nell'immancabile confronto con la Bernhardt, Zabel mette invece in evidenza come la Duse sposti i pesi della sua energia in modo inconsueto: tratta la scena della lettera nella *Signora dalle camelie* in modo conciso, per dispiegare «tutta la sua forza un

<sup>63</sup> Citato (come Gersenzov) in S. Kara Murza, *La Duse in Russia*, in «Scenario», n. 11, dicembre 1932, pp. 23-30: 26.

<sup>64</sup> N. Mangini, *Eleonora Duse nella storia del teatro europeo*, cit., p. 26.



attimo prima di questa scena», quando «come annientata, va verso la porta che conduce in giardino, si sposta, si gira, si guarda intorno, comincia a singhiozzare prima piano, poi sempre più violentemente e alla fine crolla sul divano svenuta». Nel già citato articolo di Schlenther del 1897 il critico rievoca il clima di attesa creatosi a Berlino l'anno prima del debutto, seguito alla 'rivelazione' di San Pietroburgo, e aggiunge qualche dettaglio suggestivo. Ricorda una notte indimenticabile, nella casa dell'editore di Hauptmann (Samuel Fischer), dove si era riunita una quindicina di persone alle quali il drammaturgo avrebbe letto per la prima volta il suo nuovo testo, *Die Weber (I tessitori)*; tra loro vi era l'attore Emanuel Reicher, che aveva incontrato la Duse a San Pietroburgo. Reicher (compagno di strada di Brahm e dello stesso Schlenther nell'avventura della Freie Bühne) si considerava un apostolo «della moderna innovatrice arte drammatica», con il compito di tirare fuori l'uomo cercando nella natura più intima dell'attore, spogliandolo di tutti i dettagli e gli abbellimenti ornamentali. Schlenther lo considera certamente più avanti di Mitterwurzer nella strada verso la 'Natura', sebbene a lui inferiore dal punto di vista del talento naturale e della personalità artistica. E in quella notte meravigliosa in cui Hauptmann recita *I tessitori*, Reicher travolto dall'entusiasmo parla «di quella italiana che *possedeva e dominava* con sovrana libertà tutto quello che noi tedeschi cercavamo e a cui tendevamo». <sup>65</sup> Poi la conobbe Vienna. E quindi la 'scoperta' non poteva più appartenere a Berlino. «Si trattava ora solo di controllare l'entusiasmo viennese tramite lo spirito più freddo dei berlinesi, che non si lasciava sopraffare dalla sorpresa. E invece la Duse sorprese ed entusiasmò. Soprattutto nella cerchia a cui apparteneva Reicher, il suo primo "profeta berlinese". Più di tutti ne fu rapito proprio Gerhart Hauptmann, che allora non capiva una parola di italiano, e tuttavia riconobbe di fronte a sé la propria musa, sia fisicamente che spiritualmente». <sup>66</sup> Schlenther loda la sua capacità di trasformazione fisica e aggiunge che l'enigma Duse è la potenza di tale metamorfosi senza che se ne percepisca il meccanismo:

Ma proprio il mai-meccanico, la totale rinuncia a tutti i mezzi ausiliari esteriori è il grande enigma, il mistero che pone la Duse. Come l'universo sussiste apparentemente da se stesso, ed è solo lo spirito umano a porre la domanda circa il nesso causale alla ricerca dell'artefice di questa creazione, così sembra essere anche per il microcosmo della Duse. <sup>67</sup>

La forza dell'esperienza interiore che trasforma il corpo in anima, che i migliori attori hanno solo nei loro momenti di grazia, la Duse la possiede

---

<sup>65</sup> P. Schlenther, *Mitterwurzer, die Duse und Berlin*, cit., p. 543 (corsivo nostro). Ricordiamo che Hauptmann era anche co-regista di Brahm alla Freie Bühne.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

<sup>67</sup> Ivi, p. 544.

sempre. «Trasformazione dell'arte in natura, trasformazione del corpo in anima».<sup>68</sup> Ma, è doveroso aggiungere, lo spettatore non viene travolto dall'effetto finale, dal risultato, bensì dalla metamorfosi in sé, dal fluire dei sentimenti attraverso le forme sempre diverse dell'espressione artistica. E ciò è legato al fatto che, come scrive Schlenther, il suo agire in scena non ha l'effetto del virtuosismo attorico, ma evoca immediatamente nello spettatore qualcosa di vissuto nella sua esperienza di vita.

### La Natura dell'Arte

Questo primo assaggio di voci tedesche conferma il quadro delineato dalla critica dusiana sin dal fondamentale studio di Molinari: la Duse spazza via i canoni della recitazione corrente, gli stereotipi gestuali e vocali in voga, supera la formalizzazione del ruolo. Su quest'ultimo punto si coglie subito una differenza rispetto alla ricezione italiana: se nel nostro paese qualche voce isolata sembra non coglierne la novità e l'accusa addirittura di non seguire i canoni in voga per mancanza di mezzi fisici, e in particolare di non adeguarsi ai ruoli,<sup>69</sup> in ambito tedesco non si riscontrano tracce simili, probabilmente anche perché il processo di emancipazione dal ruolo è decisamente più avanzato.<sup>70</sup> Un altro tratto – declinato secondo diverse accezioni – che trova riscontro nel saggio di Molinari è quello secondo cui il segreto della recitazione della Duse poggerebbe su di una assenza,<sup>71</sup> una «dimensione negativa [...] predominante nell'arte e nell'atteggiamento esistenziale dell'attrice».<sup>72</sup> Nelle testimonianze tedesche questo motivo ci sembra ricorrere più frequentemente e in modo decisamente più insistito, in particolare quando vi si identifica il principio su cui poggia la sua arte: l'accento cade sulla capacità (che è in fondo la prerogativa basilare dell'originalità dell'attrice) di fare leva sulla mancanza per 'creare' qualcosa di nuovo; e, similmente, di sfruttare i difetti rovesciandoli in punti di forza. Hermann Bahr parla efficacemente di «tecnica dei cattivi mezzi», portando degli esempi precisi, come la pronuncia delle 'r' o delle 's':

Lei non ha la R e la S del linguaggio attorico. Non può pronunciare le cose usuali nel modo usuale, perché le mancano gli usuali mezzi. Lo impedisce una mancanza fisica. Il suo patrimonio di linee e suoni non basta. La normale

<sup>68</sup> Ivi, p. 546.

<sup>69</sup> C. Molinari, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, cit.; in particolare p. 115 (e tutto il capitolo *La polemica dello stile*).

<sup>70</sup> Si cfr. in merito B. Diebold, *Il sistema dei ruoli nel teatro tedesco del Settecento*, cit.; H. Doerry, *Il sistema dei ruoli nel teatro tedesco dell'Ottocento*, cit.

<sup>71</sup> Un vuoto interiore che la porterebbe a vivere, nei personaggi, una passione compensativa. Citiamo lo studio di Molinari come punto d'avvio per le successive riflessioni in merito (tra i contributi successivi che hanno tenuto in gran conto questo motivo ricordiamo almeno gli studi di Mirella Schino, Francesca Simoncini, Antonio Attisani).

<sup>72</sup> C. Molinari, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, cit., p. 70; e, di nuovo, tutto il capitolo *La polemica dello stile*.

tecnica poggia su di una bellezza normale, che lei non ha. La sua gola, il dorso, le braccia sono diverse. Perciò lei spazza via tutto il passato dell'arte attorica e si crea altri segni, che vengono dai suoi altri mezzi.<sup>73</sup>

La mancanza, l'assenza, la sottrazione, il levare: sono categorie diffuse e importanti nella cultura (teatrale e non) tedesca dell'epoca; il riferimento d'obbligo sono testimoni come Hofmannsthal e, più tardi, Rilke,<sup>74</sup> le cui poetiche sembrano fondare tutta una vitale direttrice della cultura novecentesca (si pensi solo all'importanza del 'negativo' in Carmelo Bene). All'insegna di tale peso sulla 'mancanza' è una delle prime recensioni al debutto viennese:

il volto non è bello, la voce pressoché nulla, la figura può competere in magrezza con quella di Sarah Bernhardt. E da tutte queste caratteristiche negative sorge qualcosa di straordinario, perché in quell'apparente nulla vive manifesta una grande anima artistica.<sup>75</sup>

Schlenther offre in questo senso dei particolari concreti; per esempio descrive la scena del ballo della *Signora dalle camelie* dove Marguerite viene colta da debolezza: usualmente – scrive – gli attori danno corpo a tali stati con virtuosistiche prove di forza, tanto che l'intensità accumulata per rendere l'effetto è in contraddizione con il venir meno delle forze. La Duse fa meno possibile e la sua sola presenza iscrive nello spazio una drammaturgia; ciò che per le consuetudini dell'epoca è pensato come *non-fare* (e che in realtà significa *creare* utilizzando strumenti diversi) esprime i contenuti del dramma e articola il proprio peculiare dinamismo. Sulla stessa linea si pone l'importanza attribuita al silenzio (e se ne sottolinea la funzione simile a quella del monologo).<sup>76</sup> Scriveva Sudermann a proposito di *Casa paterna*:

La scena col padre fece rabbrivire tutta la sala sino al midollo. Quella della morte avvenne fra i singhiozzi convulsi dei familiari che si propagavano in

---

<sup>73</sup> H. Bahr, *Die Duse*, cit., p. 255.

<sup>74</sup> Molti potrebbero essere gli esempi, tratti da contesti diversi, di queste letture sotto il segno della 'sottrazione': per esempio Arthur Symons scrive che «suggerisce sempre, non dichiara mai, rinuncia sempre», A. Symons, *Eleonora Duse*, New York-London, Benjamin Blom, 1927, p. 7 (citato in S. Bassnett, *Eleonora Duse in Inghilterra*, in «Ariel», cit., pp. 55-60: 56).

<sup>75</sup> «Neue Freie Presse», 21. Februar 1892 (sotto la rubrica *Theater- und Kunstdnachrichten. Wien, 20. Februar*). Molti altri critici in quei giorni tornano sulle stesse considerazioni; per esempio G. von Freiberg, *Eleonora Duse*, in «Deutsche Zeitung», 21. Februar 1892 (ritaglio presente nell'Archivio Gerardo Guerrieri, Roma, Università La Sapienza; ringrazio Francesca Simoncini per questa ed altre segnalazioni).

<sup>76</sup> Sul valore del silenzio e la valenza del monologo cfr. R.M. Rilke, *Sul valore del monologo* in R.M. Rilke, *Scritti sul teatro*, a cura di U. Artioli e C. Grazioli, Genova, Costa & Nolan, 1995, pp. 65-73 (incluso lo scambio con Rudolf Steiner); cfr. anche C. Grazioli, *Le critique comme artiste. Rainer Maria Rilke et Maeterlinck*, in «Puck. La marionnette et les autres arts». *Le point critique*, n. 17, 2010, pp. 19-28.

giusta misura, ma la sua scena muta sfida ogni descrizione. Gli occhi erano spalancati e fissi sul cadavere in una tormentosa incredulità. In questa tragica sublimità era bello anche il morire!<sup>77</sup>

Nell'evidenziare il potenziale espressivo di pause, sguardi, silenzi, Zabel osserva come lei entri in scena già completamente nella parte: prima ancora della battuta parlano la sua presenza scenica, gli sguardi, i gesti. Similmente anche l'uscita di scena è parte integrante di un insieme organico. Lo stesso schema si riscontra in molti scritti sull'attrice: non colpiscono doti esteriori, è priva di 'vantaggi', tanto nella voce che nella recitazione. In particolare il volto non ha tratti regolari: ma è il potenziale espressivo, la capacità di trasformazione ad affascinare nel momento in cui la parte 'si dispiega' di fronte agli occhi dello spettatore; è il *movimento* dell'interpretazione a colpire e non l'effetto finale. Mai la Duse compiace il pubblico: «anche l'ultimo filo del rapporto con il pubblico viene spezzato»,<sup>78</sup> infrangendo le usuali aspettative. A questo contribuisce un elemento della recitazione che è ancora Zabel ad evidenziare: se la situazione lo richiede, parla a bassa voce,<sup>79</sup> poi quando il flusso incalza, accelera talmente che spesso non è possibile afferrare le parole singolarmente; ma, come ricorda Nathanson (evocando implicitamente la fruizione musicale), è questo torrente a travolgere gli spettatori. Alla consuetudine di iniziare piano, raccogliendo pazientemente l'attenzione dello spettatore, per sferzare la potenza della voce solo quando lo ha in pugno, fa eco l'annotazione dello stesso critico secondo cui dal punto di vista drammaturgico la Duse lascia indefinito il primo atto e poi inaspettatamente affonda e crea i contorni. Inoltre sa modulare il dinamismo impetuoso della figura alternandolo a rapidi arresti, «come se la vita fosse fluita via». Nell'arte della composizione dell'attrice i vuoti hanno la medesima potenzialità creatrice dei pieni, l'assenza è presenza. Se «la critica più autorevole» tende a sottolineare «soprattutto la qualità poetica, spirituale, dell'arte dusiana, in evidente contrapposizione al teatro di marca verista»,<sup>80</sup> alla lettura di questi scritti non ci si può sottrarre ad una serie di interrogativi circa il problema della relazione tra Naturalismo e Simbolismo. Soprattutto nell'ambito tedesco - o nordeuropeo in genere - le due tendenze non sembrano contrapposte in modo così drastico come spesso siamo abituati a pensarle; il caso Duse offre un efficace esempio di come tale contrapposizione non possa essere perentoria e di come quell'arte dell'attore che è arte delle sfumature e dei contrasti possa fruttuosamente

<sup>77</sup> Lettera di Sudermann del dicembre 1893, in L. Gandolfo, *L'arte drammatica in Germania e la critica*, cit., p. 208.

<sup>78</sup> E. Zabel, *L'arte teatrale italiana in Germania*, «Acting Archives Review», a. V, n. 10, Novembre 2015, p. 181.

<sup>79</sup> Rammentiamo che recitava in italiano.

<sup>80</sup> N. Mangini, *Eleonora Duse nella storia del teatro europeo*, cit., p. 32.

attingere ad entrambe. Per esempio: Schlenther appartiene ai fondatori della Freie Bühne, eppure nel leggere l'arte della Duse si pone dalla stessa parte di Hermann Bahr, che di lì a pochi anni scriverà *Il Superamento del Naturalismo*, uno dei più letti testi programmatici sul tema. Pensiamo anche al giudizio di un esponente del Naturalismo (ma d'altronde ammirato da Rilke)<sup>81</sup> come Gerhart Hauptmann, anch'egli testimone oculare della Duse nel corso della prima tournée berlinese: per il drammaturgo la Duse incarna uno stato d'animo, ed è a partire da questo che il carattere acquista forma e contorno; l'attrice è la «prima interprete di quell'arte psicologica che ora sta invadendo il mondo».<sup>82</sup> In effetti la gran parte delle voci che ne colgono la capacità 'realistica' si premurano di distinguere la 'verità' della Natura dalla sua imitazione. Quando Nathanson ci presenta la Duse come l'esito più felice e certamente eccezionale di un contesto e di un processo che egli pone sotto il segno della continuità, spiega che l'arte italiana dell'attore è l'arte della naturalezza, a partire dall'esempio di Bellotti Bon e degli attori che con lui sono cresciuti. La «massima verità della natura» corrisponde all'armonica fusione tra creazione poetica (personaggio) e apporto originale della personalità dell'artista:<sup>83</sup> proprio ciò che in quel momento a Berlino si è potuto ammirare nella Duse, e che è il risultato – per quanto straordinario – conseguente di una determinata concezione e prassi d'attore. Tale «*Natürlichkeit*» è il tratto tipico dell'arte degli interpreti italiani. Le potenzialità artistiche di un individuo, argomenta Nathanson, pertengono necessariamente alla sua sfera esistenziale, ed è questa che deve essere convocata in scena. Se l'attore eclissa le proprie emozioni per lasciare spazio all'artificio della costruzione del personaggio darà necessariamente l'impressione di una creatura falsa. L'essenza del personaggio non sono le sue caratteristiche esteriori, ma il sentimento e le passioni che lo animano. È la parte che deve essere assimilata dall'attore, e non l'attore fagocitato dalla parte.<sup>84</sup> Entro il panorama italiano delineato da Nathanson, il critico, che evidentemente ha potuto osservare molto da vicino la recitazione della Duse, dall'interno della scena (e ne dobbiamo tenere conto), offre particolari significativi dell'attrice all'opera. Dà dimostrazione della capacità di trasformare il proprio corpo, per esempio

---

<sup>81</sup> Cfr. le osservazioni annotate nel diario dopo aver assistito ad una prova di *Michael Kramer*, nel dicembre 1900. R.M. Rilke, *Tagebücher aus der Frühzeit*, hrsg. von R. Sieber-Rilke und C. Sieber, Frankfurt am Main, Insel, 1942, pp. 322-323.

<sup>82</sup> Citato in O. Signorelli, *Vita di Eleonora Duse*, cit., p. 109. Nel novembre 1892, dopo averla vista al Lessingtheater, Hauptmann scrive di aver ricevuto la più grande impressione che mai abbia provato di fronte ad una attrice; G. Hauptmann, *Tagebuch 1892 bis 1894*, hrsg. von M. Machatzke, Frankfurt am Main-Berlin-Wien, Propyläen, 1985, p. 72.

<sup>83</sup> In un rapporto simile a quello che dinamicamente si instaura tra 'composizione' e 'processo'; cfr. A. Attisani, *Actoris Studium. Album # 1. Processo e composizione nella recitazione da Stanislavskij a Grotowski e oltre*, cit.

<sup>84</sup> Così, esemplifica, non importa che Amleto sia un principe danese o Fedora una principessa russa.

nella parte di Frou-Frou: la figura cresce, gli occhi scintillano, il petto lavora come fosse un vulcano (l'annotazione va accostata al passaggio dello scritto di Eugen Zabel, che coglie la sapienza della sua tecnica di respirazione). Le labbra trattengono le parole facendole sussultare, cosa che prepara all'impeto inarrestabile del «torrente» che «come lava travolgeva con sé ogni cosa»: «una forza della natura»<sup>85</sup> che però non lascia dubbi sulla perizia tecnica dell'attrice. Tra i vari elementi che concorrono al perseguimento della 'naturalizza' Zabel cita il gesto di coprirsi il volto con le mani (lo stesso segno che Rilke legge come annullamento di sé e indice di trasfigurazione).<sup>86</sup> È interessante che il critico assimili a queste intenzioni anche il modo in cui la Duse capocomico distribuisce il gruppo di attori in scena: la composizione sembra dapprima semplicemente 'disordinata' (perché non corrisponde al canone vigente), ma con il passare dei minuti rivela il proprio significato. L'attrice ignora i precetti della recitazione frontale (evidentemente ancora in voga, se Schlenker cita le *Regole per gli attori* di Goethe), gli «accadimenti interiori diventano evidenti anche quando lei volge le spalle al pubblico». Tutto il corpo 'parla' il dramma; Rilke accorderà grande importanza al privilegiare l'espressione del corpo intero a scapito del volto, concentrato di psicologia 'naturalista'. Sulla 'naturalizza' della recitazione il discorso è notoriamente complesso. 'Naturale' implica nell'accezione di Schlenker anche il fatto di utilizzare i codici artistici conformemente alla propria inclinazione, non forzando la propria indole (né esibendo necessariamente tutti i risvolti del proprio talento), non facendo sfoggio di tutti i mezzi del mestiere, ma scegliendo quegli strumenti che sono consonanti con ciò che è presente nell'intimo. Ovvero con qualcosa che pertiene all'esistenza, alla 'realta' dell'individuo-attore. La 'verità' dell'attore non è quella del realismo fotografico, argomenta diffusamente l'autore. Così l'osservazione del reale non significa studiare l'ambiente: nella *Signora dalle camelie*, per esempio, la Duse si tiene lontana dalla connotazione del *milieu* delle *cocottes* parigine. Tra i gesti che colpiscono in quanto 'naturali' vi è quello di cercare ripetutamente il capo con le dita sottili, di toccarsi i capelli. La mobilità delle mani non è

<sup>85</sup> R. Nathanson, *Schauspieler und Theater im heutigen Italien*, cit.

<sup>86</sup> L'esempio più emblematico è quello offerto dalla rievocazione della Duse nel *Malte*; cfr. R.M. Rilke, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, trad. di F. Jesi, Milano, Garzanti, 1982, pp. 189-191; Sulla teatralogia rilkiana e la sua concezione dell'attore e del personaggio rinvio a C. Grazioli, *Gli «attori senza volto» nella critica d'arte di Rainer Maria Rilke*, in E. Randi (a cura di), *Attraversamenti. Studi sul teatro e i generi para-teatrali tra Sette e Novecento*, Padova, Cleup, 2012, pp. 87-98, C. Grazioli, *Mensch, (Tod) und Kunstfigur: figures de la Mort et de l'altérité dans les réflexions de Rainer Maria Rilke et Oskar Schlemmer*; *Actes du Colloque, Surmarionnettes et mannequins: Craig, Kantor et leurs héritages contemporains - Charleville-Mézières 15-17 mars 2012*, Paris, Ed. L'Entretiens, 2013, pp. 153-172, C. Grazioli, "Un lento divenir paesaggio del mondo". *Il corpo-paesaggio e la scena negli scritti di Rainer Maria Rilke*, in S. Chemotti (a cura di), *La scena inospitale. Genere, natura polis*, Atti del convegno 21-25 ottobre 2013, Padova, Il Poligrafo, 2014, pp. 71-100.

condizionata da anelli, che sarebbero per lei solo un ornamento esteriore, né indossa altri monili. Il suo abbigliamento è conseguenza diretta di quel che lei porta nella propria interiorità. Tanto Schlenther che Zabel si soffermano sulla coerenza dell'aspetto esteriore, in cui ogni dettaglio va in direzione della 'Natura', accordandosi con la recitazione, l'andatura, il modo di sedersi e di stare sdraiata. Zabel nota come in Fedora stia accovacciata a terra con il ginocchio destro alzato: posa inaudita, oltretutto per il fatto che le attrici dell'epoca sono irrigidite nei corsetti. Di nuovo una scelta, quella del costume, del tutto coerente con le esigenze della recitazione, trascurando i facili vantaggi di un corpo attraente segnato da un 'vitino da vespa'. L'attrice 'intelligente' vuole rappresentare un essere umano e per questo è indispensabile poter respirare liberamente. Zabel scrive che sembra dotata di molle elastiche che estendono il corpo o lo contraggono, modificandone la qualità a seconda delle situazioni. Descrive una recitazione dove le mani e le braccia sembrano essere costantemente alle prese con il capo: per gettare all'indietro i capelli, per premere sulle tempie, per cercare la nuca, ecc. Tutto questo sembra modificare i tratti del volto: «l'anima ha trasformato il corpo»; al punto da rendere possibile il pallore o il rossore, e le - sempre citate - vere lacrime. Ma pensiamo anche ad un movimento concentrico rispetto il corpo, non dispersivo ma coesivo (gli arti superiori si ricongiungono sempre al centro, toccando le altre parti del corpo). Nonostante l'audacia delle posizioni, i suoi movimenti sono morbidi come quelli dei bimbi. Zabel ne ammira la gestualità senza remore, le pose libere da ogni condizionamento che «non compromettono mai la grazia»; il passo viene chiarito da un passaggio successivo: nella scena in cui Marguerite rientra in casa con i fiori, «fa un passo avanti verso la realtà», «non si preoccupa della poesia e della bellezza, ma aspetta che esse si presentino da sé, mentre lei mira solo alla verità, e con successo. Non alla verità dei realisti» quella della fedeltà fotografica, ma alla verità del puro artista, che deve rappresentare sentimenti. Come dire che la ricerca della bellezza non esiste: essa si produce da sé nel momento in cui si persegue la verità, in quanto irradiazione di qualcosa che è vivo. La verità non è la riproduzione naturalistica, bensì il pulsare della vita, «i processi dell'anima». La verità coincide con la bellezza ed entrambe affondano e si alimentano nell'interiorità per affiorare senza mediazioni. L'espressione del sentimento avviene per lo spettatore in modo talmente immediato che egli partecipa di tutto il processo «che va dal cervello al cuore e viceversa». Quindi Zabel sembra dirci che lo spettatore coglie il processo tramite il quale l'attrice 'compone', stringendo insieme affettività e razionalità. Nell'arsenale degli strumenti sapientemente sfruttati vi è la capacità metamorfica dello sguardo, tanto forte nel penetrare il partner, quanto capace di irrigidirsi nel vuoto nei monologhi, non solo avanti a sé, ma verso l'alto, di lato, verso il basso. Questi movimenti degli occhi nelle varie

direzioni, ignorando completamente di andare incontro al pubblico, rendono visibile il processo di un sentire tutto concentrato nell'interiorità, di una gestualità necessaria («come se fosse assolutamente impossibile fare quella cosa in modo diverso», scrive Zabel). Le parole del monologo diventano allora «lampi» che squarciano lo svolgimento drammaturgico, ottenendo l'effetto di una messa a nudo del cuore umano. Colpisce il critico la capacità di stare in ascolto: «trafigge con gli occhi l'anima di chi parla», tutto il resto scompare intorno. La novità sconvolgente di questa attrice è il fatto che sembra portare lo spettatore dentro al processo espressivo. In area germanica questa idea si innesta nello stesso terreno da cui germogliano quelle pronunce che insistono sulla necessità (ma anche sul 'miracolo') dell'immediatezza: lo scarto tra intuizione artistica e sua messa in forma va quanto più assottigliato e l'interprete ideale appare colui che non vive la scissione tra istinto e razionalità (pensiamo a Rilke, a Fuchs, a Hofmannsthal, grandi premesse alle poetiche dell'Espressionismo). Dove l'*Erlebnis*, una sorta di esperienza intensiva di tutto l'essere, connota tanto l'esperienza dell'attore che quella dello spettatore.<sup>87</sup> Anche nell'espressione della parola, scrive Schlenther, non sbalza la ricerca della bella sonorità, quanto «la natura del sentire». Cioè anziché partire dal risultato di una recitazione corrispondente ad un preconetto (una forma predefinita che è un modello, il canone vigente che lei trascura- com'è riconosciuto da tutti) la Duse parte dal processo interiore, così che l'esito è sempre diverso e imprevedibile, tanto che tale esito può contemplare anche il silenzio come forma del dire (la parola è «il mezzo necessario a manifestare oppure a nascondere il pensiero, il sentimento, la volontà»)<sup>88</sup> Ha con la parola lo stesso rapporto che ha con il movimento involontario delle palpebre (non nel senso della presunta 'spontaneità', ma nel senso della necessità). Le stesse palpebre che, d'altronde, possono essere impiegate con assoluto controllo (e persino diventare mezzi di interpretazione drammaturgica: come quando Nora tiene chiusi gli occhi «come se la coscienza della colpa le premesse giù le palpebre»)<sup>89</sup> Zabel osserva anche che, se la lingua

<sup>87</sup> Anche in questo caso la Duse sembra mettere in moto sguardi e letture che muovono da premesse differenti, suggerendo l'opportunità di una riflessione intorno alle relazioni tra *Nervenkünstler* (attore dei nervi) e 'attore estatico', secondo la formulazione espressionista che ha però le sue premesse negli autori citati. Sull'attrice italiana come esempio di letture critiche orientate sul primo dei due modelli cfr. D. Orecchia, *La prima Duse. Nascita di un'attrice moderna*, Roma, Artemide, 2007; D. Orecchia, *Il corpo nervoso come corpo scenico: sguardi sulla giovane Duse*, in M. Durst, M.C. Poznanski, (a cura di), *La creatività: percorsi di genere*, Milano, Franco Angeli, 2011, pp. 121-139; D. Orecchia, *Appunti sull'immaginario dei nervi e il corpo scenico ottocentesco*, in «Arabeschi», 1, 2013, <http://www.arabeschi.it/immaginario-dei-nervi-e-il-corpo-scenico-ottocentesco/>

<sup>88</sup> P. Schlenther, *Eleonora Duse*, «Acting Archives Review», a. V, n. 10, Novembre 2015, p. 158. Corsivo nostro.

<sup>89</sup> E. Zabel, *L'arte teatrale italiana in Germania*, «Acting Archives Review», a. V, n. 10, Novembre 2015, p. 193.



italiana agevola un respiro più dilatato, è innegabile che questa attrice abbia una padronanza della respirazione fuori dal comune. Inspira come un uomo, con una respirazione 'bassa' e soprattutto prende ossigeno impercettibilmente e continuamente, così da poter spingere al massimo l'emissione vocale nei momenti di grande impeto senza dover approvvigionare aria. Tutti gli attori dovrebbero imparare da lei. Seppure nei frammenti proposti non si chiami in causa esplicitamente la musica, spesso le descrizioni ne evocano implicitamente il modello. Il ritmo della recitazione fa precipitare le frasi in un ripetuto 'sì sì' o 'no no', come osserva per esempio Schlenther. Vi sono dunque questioni legate alla tecnica da cui gli attori possono imparare, che dovrebbero entrare nel patrimonio comune delle pratiche. D'altro canto, sul versante dell'interpretazione artistica, la Duse non si può 'imitare'; ma lei addita la via agli attori, cioè il principio secondo cui ogni interprete deve cercare in se stesso la propria 'naturalità'. Interessante un altro punto (che dà conto della posizione della teatrologia tedesca in termini di scrittura scenica): anche gli scrittori possono apprendere dall'arte della Duse, al fine di comporre drammi che portino in sé la dimensione della scenicità.<sup>90</sup> Qui Schlenther cita lo storico della letteratura Wilhelm Scherer: nonostante questi ponga il dramma su di un gradino più basso rispetto alla pura poesia, il critico lo addita ad esempio della consapevolezza della specificità del dramma come opera d'arte che si completa solo nell'alleanza con l'arte attorica. La Duse va oltre e sottrae al loro destino drammi mediocri, si emancipa del tutto dalla poesia, e compete con la scultura: «un'opera d'arte plastica, fluida nelle sue forme, che si muove nello spazio e con il tempo». Per Schlenther è questa la chiave d'accesso all'"enigma" Duse: «il suo essere è scultura vivente»; esercita il suo fascino grazie al fatto che sembra esibire mezzi naturali: ma è un 'naturale' a cui si è approdati tramite un percorso artistico. Una decina d'anni dopo Rilke consegnerà alla riflessione estetica pagine indimenticabili, dove accosta la gestualità della Duse alla scultura di Rodin.<sup>91</sup> La sua arte compete con la scultura, e la supera grazie alla capacità di metamorfosi. I tratti fisici dell'attrice si modificano: gli zigomi sporgono, gli occhi ingrandiscono, la bocca rimpicciolisce, la figura cresce. La caratteristica di non essere bella sembra costituire un punto a suo favore in questo processo: è un altro dei momenti ricorrenti tra i giudizi degli osservatori. Ma in Schlenther l'argomentazione sembra più articolata e convincente. In sostanza ciò che è 'bello' viene assimilato ad una forma fissa, regolare e dunque senza margine di dinamismo. Il suo contrario è la

---

<sup>90</sup> Sulle relazioni - e interazioni - tra drammaturgia e partitura scenica nella scrittura del Novecento cfr. L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003.

<sup>91</sup> E in altri scritti accosterà il dramma e la scultura come le due arti più consonanti. Diversa la concezione della 'plasticità' in altre pronunce primonovecentesche che la leggono in diretta connessione con la direttrice realistica (per esempio Hans Doerry).

porta d'accesso all'ininterrotto mutamento delle forme.

### **Artefice e personaggio: molteplicità e coerenza**

Eleonora Duse sembra rappresentare agli occhi di questi spettatori d'eccezione l'esempio del perfetto equilibrio – e pure mai uguale e prevedibile – tra «l'oggetto da rappresentare» e la propria personalità; una giusta composizione tra contenuto del testo e sua originale interpretazione che tocca anche la coerenza tra l'espressione dell'interiorità e l'aspetto esteriore, il versante visivo dello spettacolo. Schlenther ricorda che tanto la componente dell'esteriorità quanto quella dell'interiorità devono concorrere all'espressione artistica dell'attore: «quel che per lo scultore è il marmo, per il violinista il violino, per l'attore è la sua manifestazione fisica: lo strumento da cui emana la sua anima». Offre quindi degli esempi: l'acconciatura della Duse, i costumi, la mancanza di trucco non sono solo scelte estetiche ma coerenti conseguenze della sua poetica d'attrice.<sup>92</sup> La scelta dei costumi corrisponde all'esigenza di un certo tipo di gestualità, tenendo contemporaneamente in considerazione la drammaturgia (soprattutto riguardo ai colori degli abiti, nota il critico). L'apparente 'disordine', che disorienta lo spettatore, rivela la propria coerenza man mano che l'azione drammatica si dipana. Tutto quel che è esteriore, tutto quel che è sapientemente perseguito, cioè l'elemento artistico (*Kunst*), è funzionale, quindi organicamente intessuto alla *Natur*. La rinuncia al trucco non è solo indice della volontà di apparire naturale, scrive Zabel, ma risponde anche all'esigenza di una libera gestualità delle mani sul viso, che non può essere condizionata dalla 'tenuta' del maquillage (altri attori, abituati all'artificio del belletto, non si potrebbero permettere quel tipo di gesti, pena un volto sfigurato da strisce di colore).<sup>93</sup> Rispetto all'immagine 'esteriore', Schlenther ricorda lo scarto tra un momento della *Signora dalle camellie* di Dumas<sup>94</sup> – che prevede un monologo di fronte allo specchio, a cui è affidato il succedersi delle sensazioni, il passaggio dalla spossatezza alla ripresa delle forze per affrontare con disincanto l'amante – e l'interpretazione della Duse, che getta solo un fugace sguardo all'oggetto di scena. Poco oltre il critico descrive un successivo momento in cui la protagonista è sola, ormai mortalmente malata, nel suo letto; il critico è colpito, anche adesso, da un dettaglio: «uno sguardo casuale cade sulle mani – Dio, come sono smagrite». L'attrice non ha bisogno dello 'specchio'

<sup>92</sup> Che è anche poetica di concertazione del tutto; sulle abilità di 'concertatrice', a vari livelli, cfr. F. Simoncini, *Eleonora Duse capocomica*, cit.

<sup>93</sup> L'unica voce che contraddice la consuetudine di non truccarsi è quella di Guido Nocchioli, secondo il quale si truccava accuratamente (cfr. G. Pontiero, *Duse on Tour. Guido Nocchioli's Diaries 1906-1907*, Manchester, Manchester University Press, 1982, citato in S. Bassnett, *Eleonora Duse in Inghilterra*, cit., p. 57).

<sup>94</sup> A. Dumas fils, *La Signora dalle camellie*, I, IX; si tratta del primo momento in cui, nel corso della visita di Armand e compagni, Marguerite ha un malore.

per guardarsi, è consapevole di se stessa, del suo corpo e della sua condizione senza doversi 'sdoppiare'. Il rapporto tra interiorità ed esteriorità, nella Duse, viene recepito dai suoi recensori secondo un doppio registro: da un lato ne avvertono tutta l'originalità, dall'altro sentono come la mancanza di uno stile unitario. L'attrice, infatti, cambia sensibilmente in rapporto ai personaggi ed ai diversi momenti del dramma. Zabel fa, al proposito, l'esempio della *Locandiera*, dove il fatto di recitare frontalmente rispetto al pubblico, cosa inconsueta per le sue abitudini, significa accentuare l'elemento del metateatro, il gran teatro del mondo presente nel testo di Goldoni. Nathanson, del suo, insiste sulle potenzialità versatili<sup>95</sup> della Duse quando scrive che nella *Femme de Claude* dà corpo al «vizio in persona» e la paragona, di fronte al compito di ritrarre la corruzione, a Michelangelo: talmente alta l'arte che mai un sentimento di disgusto prende l'osservatore. L'essere continuamente 'altro' da sé non significa necessariamente essere molteplice, come dicono «i profani», bensì forse si tratta - afferma Schlenther - del fatto che lei dall'arsenale dei suoi sterminati mezzi espressivi ne sceglie volta a volta di differenti, e non per costruire il personaggio come un tutto che si dà immediatamente, ma sottolineando con un tratto «il singolo momento»: un'osservazione fa pensare ad un procedimento che avanza per frammenti, che compone l'insieme come svolgimento all'interno della rappresentazione.<sup>96</sup> Se Zabel nota che nella *Locandiera* «con innumerevoli piccoli tratti scuote la parte e tuttavia le restituisce completa unitarietà», Schlenther scrive che la Duse offre immagini delle quali non si afferra completamente il significato, ma sembra tessere dei fili invisibili attraverso i vari momenti della messinscena, senso e direzione dei quali si rivelano solo alla fine (e il critico propone un bel paragone con il gioco degli scacchi, che può sembrare sempre uguale, dato che il risultato è lo stesso, mentre l'essenziale è il processo che conduce a quell'esito). Il personaggio quindi non è costruito per intero in un sol colpo e riprodotto tal quale nei diversi momenti dello spettacolo (cosa che lo renderebbe 'statico', come sono soliti fare molti attori, che rimangono gli stessi dall'inizio alla fine), bensì come montaggio dinamico di singoli momenti distinti che si sintetizzano solo nello sguardo l'insieme. È questa strategia a garantire l'impressione di un processo continuo, la sensazione di trovarsi a contatto con l'atto stesso del creare e

<sup>95</sup> R. Nathanson, *Gli attori e il teatro nell'Italia contemporanea*, «Acting Archives Review», a. V, n. 10, Novembre 2015, p. 178. A tal proposito, Zabel scrive: «La Signora dalle Camelie fatta interamente d'anima è improvvisamente diventata tozza, pesante e grossa». E. Zabel, *L'arte teatrale italiana in Germania*, «Acting Archives Review», a. V, n. 10, Novembre 2015, pp. 196.

<sup>96</sup> Sulle modalità 'compositive' della Duse si cfr. A. Attisani, *L'invenzione del teatro. Fenomenologie e attori della ricerca*, Roma, Bulzoni, 2003, in particolare i capitoli *Mejerchol'd e la questione grottesca* e *La Duse, CB e il teatro poetico*. Rinviamo anche al concetto di 'incontrare il personaggio' anziché recitarlo; cfr. A. Attisani, *Actoris Studium. Album # 1. Processo e composizione nella recitazione da Stanislavskij a Grotowski e oltre*, cit., in particolare p. 30.

non con il risultato finale del processo creativo. E' di lì che discende quell'effetto di metamorfosi e di fluidità delle forme che tanto colpisce i recensori tedeschi. Schlenther è estremamente sensibile a questo aspetto della strategia interpretativa della Duse di cui coglie nel modo di affrontare il personaggio di Nora un esempio particolarmente emblematico. E' solo nel momento del congedo finale, quando, scrive, il personaggio si trasforma nelle mani della Duse anche fisicamente e diventa vecchio, che la sua Nora prende forma. E' grazie a quel finale che i tanti frammenti che hanno composto sin lì il personaggio si ricompongono in una figura unitaria. Schlenther si premura di precisare, però, che non stiamo parlando di un'articolazione del personaggio di tipo esteriore: ne è prova il fatto che la Duse presenta all'inizio un'immagine del personaggio che si conserva grosso modo uguale nel corso dell'interno spettacolo e delle sue repliche: non si fa acconciature diverse per le varie parti, non ha bisogno di mutamenti superficiali e posticci («sarebbe irremovibile di fronte alla proposta di usare simili mostruose acconciature, anche se ci provasse un regista dispotico»)<sup>97</sup>. D'altro canto quello della molteplicità e della diversificazione è un dato che riguarda non solo il modo di trattare il personaggio, ma anche, se non in primo luogo, il repertorio.<sup>98</sup> Per Zabel non è possibile giudicare la Duse da un solo spettacolo, fosse anche *La Signora delle Camelie*, cioè una sua prestazione particolarmente rilevante, bisogna, invece, considerare l'insieme dei suoi personaggi, valutare i singoli ruoli come tante fasi diverse dello stesso processo di recitazione. Anche Nathanson si ferma sulla questione. Da quando guida la compagnia come capocomico, scrive, la Duse è diventata più parsimoniosa nello studio di nuove parti; un atteggiamento che non va considerato come una posizione di comodo, dovuta al fatto che può affidarsi al successo dei suoi cavalli di battaglia. La Duse, infatti, cerca sempre di ampliare il repertorio, ma fatica a trovare testi che siano contemporaneamente attuali, graditi al pubblico e con una protagonista femminile; testi 'naturalmente' adatti, si potrebbe aggiungere, alla creazione di quel 'secondo dramma' che è la sua originale partitura d'attrice. Anche lui si sofferma, poi, su quella sorta di 'meta-personaggio' costituito dai diversi ruoli che compongono una sorta di testo parallelo ai singoli spettacoli ed ai singoli personaggi. Nathanson ricorda, inoltre, l'affermazione dell'attrice per cui lei deve «sentire la parte». Certo potrebbe recitarne di tutti i tipi, da brava attrice, ma le «figure della Duse» sono altra cosa e necessitano di questa consonanza. «Sostiene l'autore in modo del tutto non prevedibile; lo aiuta nell'argomentazione colmando le lacune e maschera l'artificiosità dell'invenzione, tessendo

<sup>97</sup> P. Schlenther, *Eleonora Duse*, «Acting Archives Review», a. V, n. 10, Novembre 2015, p. 167.

<sup>98</sup> Sulle strategie di composizione del repertorio cfr. soprattutto gli studi citati di Mirella Schino e di Francesca Simoncini.

nuovi fili tra cuore e cervello». <sup>99</sup> Ciò che può parere forzato nei testi diventa naturale, grazie a quella che potremmo chiamare una 'scrittura invisibile' tessuta tra emozione e intelligenza. Nelle considerazioni di Zabel sul repertorio si legge tra le righe un celato rammarico circa le scelte della Duse, operate ancora in modo preponderante nel repertorio francese. La tournée berlinese inizia con Dumas e si conclude con Sardou. «Certamente può fare di più», scrive, come ha lasciato intuire Nora; e aggiunge: quanto più alto il compito poetico, tanto più grande l'espansione delle sue potenzialità. Rimpiange, poi, la mancanza delle protagoniste shakespeariane (in repertorio non vi sono *Antonio e Cleopatra* né *Giulietta e Romeo*) e tuttavia riconosce la sensibilità 'contemporanea' dell'attrice, la sua nervosa inquietudine e le sfumature del sentimento. Rispetto a ciò che la Duse 'aggiunge' al testo, Zabel precisa che, a differenza di quegli artisti «pensanti» che quando si trovano di fronte a testi lacunosi si sostituiscono all'autore, la Duse invece ha «pensieri» che coincidono con l'intima essenza della parte (quindi: non necessariamente con la lettera del testo) e questi pensieri illuminano il personaggio di una nuova luce. Al suo modo di lavorare non è estraneo il suo impegno da capocomico moderna che conosce l'opera nel suo complesso e su questa lavora. Questo le consente di apparire, di eclissarsi, di modulare i pesi e i toni, i silenzi e la recitazione. Attenta, come è, all'*ensemble* e alla concertazione della messinscena - scrive Zabel - lei retrocede umilmente quando altri (e altro) devono emergere. E d'altronde loda l'intera compagnia, pervasa dalla stessa poetica del 'naturale' che connota la sua guida. <sup>100</sup>

---

<sup>99</sup> E. Zabel, *L'arte teatrale italiana in Germania*, «Acting Archives Review», a. V, n. 10, Novembre 2015, p. 200.

<sup>100</sup> Nonostante ovviamente tutta l'attenzione sia concentrata sull'attrice, tanto nelle recensioni alla prima viennese che in quelle berlinesi la critica loda Flavio Andò e l'affiatamento con la partner (Zabel cita per esempio la scena tra Clotilde e André, dove le battute dei due si sovrappongono e insieme offrono il risultato di un bel concertato; cfr E. Zabel, *L'arte teatrale italiana in Germania*, «Acting Archives Review», a. V, n. 10, Novembre 2015, p. 194.