

La Natura ‘dolorosa e appassionante’ evocata dall’arte di Eleonora Duse

Simona Brunetti
(Università degli Studi di Verona, Italia)

Abstract Moving from the analysis of Eleonora Duse’s acting technique and its reception during her life, the three feminine leading characters of two plays (*Sogno di un mattino di primavera* and *La città morta*) and a novel (*Il Fuoco*) by Gabriele d’Annunzio are closely investigated in relation with the symbolic conception of the space displayed in those works. La Demente, blind Anna and Foscarina are all inspired by Duse’s stage skills. Not only can they interweave a visionary and passionate relationship with the nature that surrounds them – a gorgeous garden in Tuscany, the arid ruins near Mycenae and the famous maze in Villa Pisani near Strà – but also their bodies can detect and translate the archetypes of universe. Our aim is to show how deeply their intimate conception is in debt with the idea of an unconscious sensor of cosmic forces, of a multi-souls actress like Eleonora Duse.

Sommario 1 L’esegesi gestuale di una grande attrice. – 2 Il gesto scenico come fonte di ispirazione poetica.

Keywords D’Annunzio. Eleonora Duse. Plays. Acting. Dramatic writing.

1 L’esegesi gestuale di una grande attrice

All’inizio del poema tragico *Sogno di un mattino di primavera*, Gabriele d’Annunzio inserisce una lunga e insolita didascalia d’ambiente, allegorica e particolarmente stimolante per il lettore se la si considera in relazione all’intreccio dell’opera: «E tutte le grazie della primavera novella si diffondono su l’aspetto austero e triste che creano le forme simmetriche della cupa verdura perenne: cosicché il giardino suscita l’immagine umana d’un volto pensieroso di sotto a una fresca ghirlanda» (1897, 3). In questo frammento, in particolare, si introduce emblematicamente l’idea di una Natura dolorosa, tanto evocatrice quanto l’arte dell’interprete da cui è ispirata e a cui è dedicata l’opera: Eleonora Duse.

Nel 1910, alcuni anni dopo la fine del rapporto artistico-amoroso tra la Divina e il Vate, Rainer Maria Rilke in un celebre passo dei *Quaderni di Malte Laurids Brigge* si diffonde in questi termini sul rapporto tra la sofferenza personale dell’artista e la professionalità scenica dell’attrice:

Se avessimo un teatro, saresti forse ognora ancor là, o Tragica (così esile, spoglia, così senza alcun artificio corporeo) davanti a coloro che pascono col tuo dolore svelato la propria curiosità frettolosa?

Tu la prevedesti di già, o Commovente, questa reale essenza del tuo soffrire; la prevedesti di già, fin da allora: fin da quando a Verona, nel recitare (ed eri quasi una bimba!) ti rifugiasti dietro un gran fascio di rose come dietro una maschera che, accrescendoti, doveva dissimularti.

Figlia d'arte eri, lo so: e quando i tuoi recitavano, volevano essere guardati. Ma tu, tralignasti. Per te, la vocazione scenica doveva divenire un travestimento; spesso e duraturo così, da consentirti d'essere, dietro quello schermo, misera e triste senza riserve, con lo stesso fervor sempiterno con cui i Beati invisibili sono beati.

In tutte le città ove giungevi, descrissero i tuoi gesti. Ma non comprendevano come tu, via via, di giorno in giorno, sempre più disperata, tornavi a sollevarti ognora innanzi il velo di una poesia: per riparare là dietro; per provar se ti celasse. E là dove le parole si facevano diafane, ponevi i tuoi capelli, le tue mani, qualunque altro corpo, perché ti schermisse. Le appannavi con l'alito, se trasparivano; ti facevi piccola piccola; ti nascondevi come si nascondono i bimbi; e avevi, allora, quel tuo breve grido di gioia; e solo un angelo avrebbe osato cercarti. Ma se levavi poi, cauta, lo sguardo, non v'era più dubbio che essi, per tutto quel tempo, ti avevano veduta: nella sala brutta, cava, piena d'occhi, avevano veduto Te, Te sola, null'altro che Te.

E ti assaliva allora una gran voglia di puntar contro la platea il braccio ripiegato, col gesto che scongiura il malocchio; una gran voglia di strappar loro quel tuo proprio volto, di cui si pascevano; un desiderio folle d'essere, insomma, te stessa. (Rilke 1988, 217)

Nelle parole del grande poeta austriaco accanto a un'ammirazione estasiata per la raffinata e sublime arte di dissimulazione posta in campo dalla tecnica rappresentativa dell'artista, traluce la fascinazione per un segno corporeo minuto che, nella sua impalpabilità, le permette di essere eccelsa e inafferrabile allo stesso tempo. Solo attraverso uno schermo, il filtro del personaggio – sembra dire lo scrittore –, l'acuta sensibilità umana dell'attrice, la sua personale sensazione dolorosa del vivere può mostrarsi appieno: sotto le sembianze delle figure che interpreta, ella non rappresenta che sempre il proprio unico, universale, sentimento di sofferenza.

Figlia d'arte nel senso più pieno del termine, Eleonora Duse (1858-1924) cresce nel mondo delle compagnie di infimo livello e la sua ascesa è lenta e faticosa a causa degli elementi dirompenti già da subito presenti nel suo stile recitativo; un motivo sottolineato dalle più note biografie dell'attrice a cui si rinvia per maggiori approfondimenti (cf. Rheinhardt 1931; Signorelli 1938; Vergani 1958; Ridenti 1966; Molinari 1985; Orecchia 2007; Schino 2008).

Come sottolinea efficacemente Cesare Molinari, il primo dato dissonante era costituito da un fisico piccolo unito a «una voce velata, di testa, che si arrochiva e diventava gutturale se appena forzata» (1986, 224). A ciò si aggiungeva una dizione dove la frase non scorreva logica e precisa nella scansione delle pause, ma veniva spezzettata, interrotta da interiezioni e ripetizioni, ripresa in modo che la sintassi saltasse insieme ai nessi grammaticali. Nel suo primo periodo artistico pare prevalessse anche un veloce ritmo espositivo, che infastidiva oltremodo i tradizionalisti. Accennando contro logica le parole ritenute insignificanti, parlando sottovoce o con suoni flebili, il valore semantico del testo perdeva così consistenza a vantaggio di quello fonico. Verso la fine degli anni '80 dell'Ottocento, «in generale, almeno nelle nuove interpretazioni» (228), avvenne un brusco capovolgimento ritmico nella recitazione dell'artista ma, con il nuovo rallentamento introdotto nella pronuncia delle parole, non si recuperava ugualmente un'esposizione chiaramente articolata del testo.

Il secondo aspetto innovativo, sempre secondo Molinari, riguardava invece il gesto. Il movimento in lei divenne qualcosa di automatico e autonomo che trasudava il disagio di esistere. Il suo comportamento sulla scena non sembrava inquadrabile entro i consueti schemi geometrici, sociali o psicologici dettati dalle convenzioni dell'epoca: gli spostamenti apparivano molto spesso immotivati, la ricerca di una vicinanza con l'interlocutore si rivelava del tutto di superficie, così come una serie di movenze quali il passarsi le mani sul viso o tra i capelli, battersi i fianchi, o l'assetto del corpo in perenne disequilibrio. Spesso l'attrice si avvaleva anche di una serie di atteggiamenti «qualificanti in senso negativo» (229), come accavallare le gambe, appoggiare i gomiti alle ginocchia, stirare le braccia o rimanere annoiata e indifferente con le mani abbandonate.

Se si pensa, ad esempio, alla sua interpretazione di Margherita Gautier nella *Signora dalle camellie* di Dumas fils, le immagini conservate che la ritraggono nel momento della lettura della lettera di monsieur Duval (cf. Dumas fils 1852, V, 6) ci offrono una Margherita seduta sul letto (fig. 1), di faccia al pubblico, che appoggia «gli avambracci sulle gambe aperte nell'atteggiamento stanco e noncurante di chi non è veduto, ed anche se lo fosse non gliene importerebbe» (Molinari 1985, 99).

A mezzo della lettura dello scritto, poi, secondo la testimonianza del collega attore Luigi Rasi, avviene qualcosa di assolutamente imprevisto per la tradizione dell'interpretazione scenica del personaggio di Margherita (fig. 2): ella «leva gli occhi luminosi e li ritiene immoti; e in quel raccoglimento continua la lettera a memoria, terminandola con uno smorzamento musicale della voce, e un rapimento soave dei sensi» (1986, 65).

È stato già sottolineato come, lavorando continuamente per 'sottrazione', l'attrice smorzi, attenui, raffreddi quasi tutti i passaggi passionali della *pièce* dumasiana per mettere maggiormente in luce il versante introspettivo, 'in minore', delle diverse situazioni (cf. Brunetti 2004,



Figura 1. Paul Adouard, *Eleonora Duse nella Signora dalle camelie*, 1890c. (Archivio Duse, Fondazione Giorgio Cini, Venezia)

174-83). In questo caso specifico, però, la Duse reinterpreta con una soluzione del tutto originale l'esecuzione di un passaggio cruciale del testo: infatti staccando gli occhi dalla pagina, pur continuando a citare quanto scritto dal padre dell'amato, con un unico movimento quasi impercettibile rivela allo spettatore la situazione di desolante afflizione in cui si trova: la lunga e angosciosa attesa patita, nonché la reiterata lettura di un messaggio foriero di una speranza che tarda ad arrivare. A questo proposito sembra particolarmente calzante quanto Hofmannsthal nel 1892 di lei scrive:

La Duse non rappresenta se stessa, rappresenta la figura del poeta. E dove il poeta vien meno e la lascia in asso, lei rappresenta la sua marionetta come una creatura viva, nello spirito che egli non ha avuto,



Figura 2. Paul Adouard, *Eleonora Duse nella Signora dalle camelie*, 1890c. (Archivio Duse, Fondazione Giorgio Cini, Venezia)

con l'estrema chiarezza dell'espressione che egli non ha trovato, con coerente forza creativa e con il dono dell'intuizione psicologica.

Con un fremito delle labbra, un moto delle spalle, un'oscillazione del tono, ritrae il maturarsi di una decisione, il rapido passaggio di una catena di pensieri, l'intero accadimento psico-fisiologico che precede il formarsi di una parola. Sulle sue labbra si leggono le parole non dette, sulla sua fronte guizzano i pensieri repressi. Ha il coraggio di gettare ciò che è importante e di accentuare ciò che è secondario, quando questo si fa largo nella vita. Come la natura stessa, sottolinea banalità e lascia cadere a terra rivelazioni. Sa pronunciare delle parole così che si sente come nell'attimo stesso perda la fede in esse. Rende concreto l'inafferrabile. Certi tratti delle sue caratterizzazioni non li afferriamo subito consapevolmente; agiscono soltanto sulle oscure masse della nostra

immaginazione e creano stati d'animo che s'impongono a noi come per forza di suggestione. (Hofmannsthal 1991, 46-7)

Se è stato dimostrato come la pratica scenica del grande attore ottocentesco italiano induce generalmente a modificare il testo drammaturgico secondo le esigenze di una specifica concezione del personaggio (Brunetti 2012, 125-6) o più genericamente del sistema dei *ruoli* (cf. Buonaccorsi 2001, 75-116; Brunetti 2008, 157-67), Eleonora Duse, più attenta di altri al 'dettato' d'Autore, interviene piuttosto nelle pieghe del copione, negli scarti logico-argomentativi, riempiendoli, con l'intelligenza del proprio gesto, di senso compiuto per lo spettatore. Al pari di quanto sembra teorizzare François Delsarte in Francia in merito al collegamento tra l'interpretazione del testo e la tecnica rappresentativa dell'attore (cf. Randi 1996, 2013), e con intenti in parte diversi Alamanno Morelli in Italia (cf. Brunetti 2013, 136-9), l'attrice sembra dunque elaborare costantemente un'inconsueta ma perfettamente coerente esegesi della propria parte, una *traduction elliptique*, ossia un «sottotesto sulla base del quale costruire la partitura fonetico-gestuale in grado di manifestarlo» (Randi 2016, 94).

2 Il gesto scenico come fonte di ispirazione poetica

Dopo averla vista più volte recitare sulla scena, averne lodato la meravigliosa interpretazione nella *Fernanda* di Sardou e averne colto l'ansia al levar di sipario, a Venezia, nel settembre 1894 Gabriele d'Annunzio viene presentato alla Divina Eleonora. Come è noto a distanza di circa un anno inizia il loro sodalizio artistico e personale che tra alti e bassi, tradimenti e riconciliazioni, durerà fino al 1904.

Il simbolismo dello spazio che lo scrittore pescarese, prima di conoscere personalmente l'attrice, aveva offerto nel suo romanzo più celebre, *Il piacere* (1889), si proponeva - secondo una calzante lettura di Umberto Artioli - di contrapporre al 'labirinto' della mondanità cittadina e dell'Eros negativo di Roma una rinascita spirituale del protagonista, Andrea Sperelli, in «un abbagliante *locus amoenus* - l'immaginary villa di Schifanoja posta sull'Adriatico - dove [...] sperimenta, con il rarefarsi della vita dei sensi, il contatto con un mondo ideale» (1995, 4). La «grande macchina platonica» mossa dal «santo orrore delle mescolanze» (d'Annunzio 1894, 330), però, non impedisce successivamente all'imbelle Sperelli la mescolazione degli opposti, di calpestare la parte più nobile di sé per sposare l'attimo fuggente, l'agevole via del Piacere.

L'incontro con Eleonora Duse porta invece d'Annunzio a evocare sulla scena, pur nelle diverse declinazioni proposte, la figura di un'attrice 'multianime', che nell'immaginario dello scrittore diviene captatrice inconscia delle forze cosmiche, una donna in rapporto costante e simbiotico con

l'universo. A partire dalle caratteristiche interpretative mostrate dall'attrice a più riprese sulle scene, dunque, d'Annunzio elabora per la donna amata personaggi femminili che intrecciano con la Natura che li circonda un legame visionario e desolatamente appassionante, perché il loro 'corpo eloquente' è in grado di tradurre la cifra più profonda del cosmo (cf. Bartoli 1992, 259-64). In quest'ottica, a nostro avviso, nascono, in particolare, Anna la cieca della *Città morta*, e soprattutto Donna Isabella, *La Demente del Sogno di un mattino di primavera*.

Il sogno di un mattino di primavera è un atto unico, quasi privo di intreccio e azione, ambientato nel rigoglioso giardino di un'antica villa in Toscana. Isabella, la protagonista, è diventata pazza dopo aver tenuto accanto a sé per un'intera notte il corpo dell'amante ucciso dal marito. Accanto a lei la Natura è uno dei protagonisti del testo. La donna, nel suo delirio, crede infatti di esser una creatura arborea che vive in simbiosi con l'ambiente vegetale. Abbigliata «d'un sorriso tenue e inestinguibile» (d'Annunzio 1897, I, 3, 18) e con una veste verde affinché possa recarsi nel bosco senza che, secondo le sue parole, «le piccole foglie novelle [...] abbiano paura di [lei]» (19), Isabella si propone di distendersi «sotto gli alberi che mettono la fronda» (19), come «erba umile» (19-20), affinché non possano accorgersi della sua presenza.

Quel desiderio di dissoluzione della persona dietro un velo, una maschera, o qualsiasi oggetto che le capitasse per le mani - un atteggiamento caratteristico della recitazione della Duse sul palcoscenico continuamente sottolineato dalla critica coeva -, nella terza scena dell'opera dannunziana diviene improvvisamente tematico: «LA DEMENTE [...] Io entrerò nel bosco, piano piano, senza che il cancello strida. Mi metterò una maschera di foglie, mi fascierò d'erba le mani: sarò, così, tutta verde. Potrò passare sotto i rami bassi, potrò strisciare fra i cespugli, senza esser veduta» (24).

Poco oltre, passando alla descrizione di un'azione, la didascalia dannunziana ci informa che Isabella, parlando con il dottore che la cura, ad un tratto diviene tutt'uno con una pianta del giardino: «Ella corre all'arbusto d'arancio che il sole già tocca. Mette il capo tra la fronda. [...] con le reni poggiate all'orlo del vaso, tenendo nell'una e nell'altra mano le estremità di due rami, ella li curva e li incrocia intorno al suo collo. Rimane così mista alla verdura, col volto quasi coperto» (25). La simbiosi con l'elemento vegetale è tale che la donna poco dopo dichiara anche di vedere verde come se le sue palpebre fossero due foglie trasparenti. L'immagine proposta per l'azione dell'attrice è curiosamente consonante con due fotografie tratte dall'album dei ricordi privati della coppia d'Annunzio-Duse (figg. 3-4).

Nella scena successiva, infine, Donna Isabella appare effettivamente con il viso «coperto da una maschera di foglie» e le mani «fasciate di fili d'erba», «misteriosa, silenziosa e verde, simile a una strana larva vegetale» (I, 4, 34). La protettiva fusione con la natura però è effimera, non la tutela dai ricordi innescati dall'incontro con il fratello dell'amante defunto. La



Figure 3-4. Eleonora Duse ritratta da Gabriele d'Annunzio (Archivio Duse, Fondazione Giorgio Cini, Venezia)

subitanea consapevolezza del passato trasuda sangue e nel pre-finale la porta a lacerare il suo travestimento: «Ella indietreggia, strappandosi dalle mani i fili d'erba che le fasciano, guardandosi le mani nude, guardandosi e toccandosi per il corpo come se di nuovo si sentisse macchiata» (I, 5, 39).

«Nell'Argolide "sitibonda" - presso le rovine di Micene "ricca d'oro"» (d'Annunzio 1898, 1), invece, l'elemento naturale è programmaticamente assente per la gran parte della *pièce*, che si svolge per quattro atti su cinque all'interno delle mura domestiche, quantunque affacciate sui ruderi della città antica. L'unico momento in cui un elemento vegetale può erompere seppur faticosamente sulla scena della *Città morta* (1898) è nel quinto atto della tragedia, il più breve e carico di inquietudine: «I mirti vigoreggiano per mezzo agli aspri macigni e ai ruderi ciclopici. L'acqua della fonte Perseia, sgorgando di tra le rocce, si raccoglie in una cavità simile a una conca: d'onde poi scorre e si perde pel botro pietroso» (V, 273). Il contatto della protagonista con le forze dell'Universo apparentemente si dispiega per altra via.

Il personaggio della protagonista, Anna la cieca, nella mitografia del romanzo *Il Fuoco* (1900), in cui d'Annunzio *a posteriori* trasfonde la genesi della tragedia, viene dotato di un potere profetico che invece nel testo drammatico non possiede (cf. Artioli 1995, 81). Infatti il motivo della

cecità veggente di Anna, nella tragedia, si limita all'intuizione dell'amore nato tra il marito Alessandro e la giovane Bianca Maria, mentre ella non percepisce affatto la pulsione incestuosa provata per quest'ultima da Leonardo, suo fratello.

I cinque sepolcri degli Atridi, al cui dissepellimento l'archeologo lavora e da cui proviene l'effluvio venefico che contamina le vite dei protagonisti, sono invisibili allo spettatore, ma ben presenti nella partitura dialogica. Per quattro dei cinque atti il «miasma» permea la sfera dell'intimità dei quattro, le stanze della casa posta ai margini di una pianura infera: secondo Artioli, «quel che nei greci era una macchia oscura, una contaminazione dovuta alla colpa di un antenato, ereditata col sangue e trasmessa di generazione in generazione, assume nella *Città morta* connotazioni sessuali, diviene l'inferno di Eros» (97). Lo studioso mette in luce come d'Annunzio in quest'opera ponga su un piano di assoluta parità l'adulterio e la pulsione incestuosa, due forme simmetriche di violazione del sacro che scardinano l'ordine familiare, riattivando il soffio della maledizione atridica. Solo con l'uccisione di Bianca Maria, il cui cadavere candido e madido d'acqua vediamo disteso a terra all'apertura del quinto atto, l'unico ambientato all'esterno, la psicomachia tra corpo e spirito può dirsi vittoriosamente conclusa.

Nella *Città morta*, Anna, personaggio creato espressamente per la Duse nonostante poi d'Annunzio finisca per diverse ragioni con l'affidarne alla rivale Sarah Bernhardt la prima esecuzione (cf. Randi 2009, 243-5; e vari altri luoghi in Biggi, Puppa 2009), è l'emblema della rarefazione vitale accettata come destino. Per la definizione drammaturgica di questa figura lo scrittore pescarese attinge a piene mani al repertorio gestuale dispiegato tante volte dall'attrice sulla scena, in particolare, per esempio, alla sua abitudine, del tutto stravagante per l'epoca, a ridurre drasticamente la distanza prossemica con il proprio interlocutore, per ottenerne una reazione improvvisa e non premeditata. Un passo particolarmente significativo a questo riguardo è rappresentato dal dialogo tra Anna e Bianca Maria nella terza scena del primo atto, quando la cieca, mossa da un geloso istinto indagatore, interroga subdolamente la giovane e nello stesso tempo le tasta le membra, frugandone gli angoli più nascosti del corpo e dell'anima:

BIANCA MARIA [...] *Ella pone le sue labbra nel cavo della mano sinistra, tremando.* Non sentite le mie labbra su la vostra anima?

ANNA, *con una segreta disperazione.* Bruciano, Bianca Maria. E pesano, quasi che in loro sia raccolta tutta la ricchezza della vita. Ah come debbono essere tentatrici le tue labbra! Tutte le promesse e tutte le persuasioni debbono essere in loro.

BIANCA MARIA Voi mi turbate... [...] Anch'io mi sono consacrata al fratello, anch'io sono legata da un voto.

ANNA, *con una tenerezza appassionata e inquieta.* È troppo grande la forza della tua vita perché si consumi nel sacrificio. [...] Mi sembra di

sentire in te un fuoco che divampa. Tutto il tuo sangue batte nel tuo viso, così stranamente... Oh, non avevo ancora conosciuto un battito così forte. Il tuo cuore, il tuo cuore... *Ella le cerca nel petto il luogo del cuore e s'inchina per ascoltarlo. Pronunzia con voce più sommessa, quasi con mistero, le seguenti parole. È terribile, il tuo cuore. Sembra che desideri il mondo. È folle di bramosia...*

BIANCA MARIA Oh Anna! *Ella trema e si contrae, sotto le mani della cieca, come sotto una tortura lenta che la snervi e la sfinisca.*

ANNA Non tremare! Io sono come una tua sorella morta, che ritorni. Un tempo batteva così anche il mio sangue; [...]. Una forza imperiosa s'è levata dentro di te, a un tratto; e non t'è più possibile reprimerla. [...] È necessario che tu le ceda. *Bianca Maria nasconde la faccia nel grembo della cieca e rimane in tale atto tremando.* Non tremare! Io sono come una tua sorella morta, che ti guarda di là dalla vita. [...] *Ella mette le mani sui capelli della reclinata, accarezzandoli; poi ve le affonda.* Quanti capelli! Quanti capelli! [...] Ah, ecco che si sciogliono! *I capelli disciolti si spargono lungo le spalle di Bianca Maria, si riversano giù per la veste di Anna, fluendo come un'onda copiosa. Le mani della cieca ne seguono i rivi.* Sono un torrente. Ti coprono tutta. [...] Ah, tu sei tutta bella, tu hai tutti i doni! *Ella si pone le mani su le tempie, su le gote, convulsamente, con un gesto d'angoscia, come sentendosi perduta. La voce si vela.* Come potrebbe rinunciare a te colui che ti amasse? (d'Annunzio 1898, I, 3, 42-7)

Ancora una volta una cifra stilistica eccentrica, specifica della recitazione della Duse, viene normalizzata e rielaborata da d'Annunzio in senso tematico a vantaggio della propria creazione artistica. Non solo le didascalie descrivono *a priori*, in modo meticoloso, i gesti che l'attrice deve compiere, ma anche le parole che deve pronunciare sembrano scandire puntualmente le pause, la frammentazione del dialogo e il crescendo emotivo da rappresentare. Tuttavia, fissando sulla carta l'esegesi spirituale del personaggio modellata sui tipici gesti scenici dell'amata per dare corpo alla propria creazione artistica, lo scrittore finisce per bloccare il processo creativo che l'attrice è solita compiere sulla scena. Se la pratica interpretativa in cui la Duse eccelleva era quella di proporre una propria visione coerente del personaggio a partire da quanto delineato più o meno sommariamente nel testo, di mettere in atto cioè quella «seconda creazione dal canto dell'attore» che, secondo Bonazzi, permette di correggere difetti di concezione o un approfondimento psicologico in direzioni nascoste e spesso non previste dall'autore (1865, 16), le figure ideate per lei da d'Annunzio non le offrono alcuna possibilità di mettere a frutto questo talento.

Come si diceva, solo nella rielaborazione della tragedia proposta nel *Fuoco* il personaggio di Anna viene dotato di un reale potere profetico. Sulla sua scienza segreta precipita infatti la figura «multianime» del per-

sonaggio di attrice che la dovrebbe interpretare: la Foscarina, *alias* ancora una volta Eleonora Duse, il cui rapporto più intimo con il Vate è a tratti impietosamente richiamato nel romanzo. A un personaggio di Anna totalmente declinato sulle cifre dell'abnegazione nella tragedia corrisponde, invece, un equivalente romanzesco in cui ferve lo spirito della combattente. Infatti, seguendo la lettura offerta da Umberto Artioli, la Foscarina-Duse chiamata a ricoprirne le vesti «non è solo lo Spirito della Terra, il grondare delle forze naturali», ma è anche «l'esiliata dalla luce che, patendo come un tossico lo strapotere della sessualità, vuole sublimarla nei ritmi dell'arte o sparire; è la donna labirintica costretta all'erranza dalla professione» (Artioli 1995, 83).

E proprio un giardino-labirinto è lo spazio evocato allora da d'Annunzio nel romanzo per 'mettere in scena' il punto culminante di questo conflitto. Com'è noto, la coppia Stelio Effrena-Foscarina giunge alla Villa Pisani di Strà. La donna è tormentata dalla gelosia per l'inclinazione dell'amante per la giovane Donatella Arvale e dalla consapevolezza che le proprie attrattive sull'uomo stanno venendo meno. Ad un tratto «un cancello di ferro rugginoso» (d'Annunzio 1900, 393) schiude l'entrata al Labirinto:

S'indugiarono a mirare quel gioco fallace composto da un giardiniere ingegnoso per il diletto delle dame e dei cicisbei nel tempo dei calcagnini e dei guardinfanti. Ma l'abbandono e l'età l'avevano inselvaticchito, intristito; gli avevano tolto ogni aspetto di leggiadria e di eguaglianza; l'avevano mutato in una chiusa macchia tra bruna e giallastra, piena di ambagi inestricabili, ove i raggi obliqui del tramonto rosseggiavano così che i cespi qua e là vi parevano roghi che bruciassero senza fumo. [...] Il labirinto li attirava col suo mistero, illuminato da quella fiamma profonda. [...]

- Stelio, torna indietro! Ti perderai.

- Troverò Arianna.

Ella sentì balzare il suo cuore a quel nome, poi serrarsi, spasimare in confuso. Non aveva egli chiamata Donatella con quel nome, la prima sera? Non l'aveva chiamata Arianna, là, su l'acqua, seduto presso i ginocchi di lei? Ella si ricordava perfino delle parole. "Arianna ha un dono divino per cui il suo potere trascende ogni limite...". Ella si ricordava dell'accento, dell'attitudine, dello sguardo di lui.

Un'angoscia tumultuosa la sconvolse, le offuscò la ragione, le impedì di considerare la spontaneità del caso, di riconoscere l'inconsapevolezza del suo amico. Il terrore che si celava in fondo al suo amore disperato, insorse, fu padrone di lei, l'accecò miseramente. Il piccolo fatto vano assunse un aspetto di crudeltà e di scherno. [...]

Ella si volse, corse, girò, tentò di penetrare la muraglia, allargò la fronda, spezzò un ramo. Non vide nulla fuorché l'intrico molteplice ed eguale. Udì infine un passo così da presso che credette di averlo alle

spalle, e trasalì. Ma s'ingannava. Esplorò anche una volta l'irremeabile carcere arborea che la serrava, ascoltò, attese; udì il suo proprio anelito e il battito dei suoi polsi. Il silenzio era divenuto altissimo. Ella guardò il cielo che s'incurvava immenso e puro su le due pareti ramosi in cui ella era prigioniera. Pareva che non vi fosse al mondo se non quell'immensità e quell'angustia. Ed ella non riusciva a separare col suo pensiero la realtà del luogo dall'immagine del suo supplizio interiore, l'aspetto naturale delle cose da quella specie di vivente allegoria creata dalla sua propria angoscia. (394-8)

Se sulla soglia del labirinto si rivela a Foscarina l'effimera precarietà in cui versa il rapporto con l'amato, nell'effettivo tentativo di districarsi dagli avvolgenti rami della «carcere arborea» si esplica la lotta tra il sentimento e la ragione. Emula della cieca, che nella *Città morta* vuole sparire affinché il marito scrittore possa trovare nella più giovane Bianca Maria una sorgente d'ispirazione, la Foscarina abbandona Effrena; la Duse lascerà d'Annunzio alcuni anni dopo la pubblicazione del romanzo. Il ritorno al nomadismo scenico della grande artista e la decisione di abbandonare l'amante sono il portato di una premonizione inconscia, di cui il giardino labirintico del *Fuoco* tenta di fissare l'essenza sulla carta.

Bibliografia

- Artioli, Umberto (1995). *Il combattimento invisibile. D'Annunzio tra romanzo e teatro*. Roma-Bari: Laterza.
- Bartoli, Francesco (1992). «Il giardino come spazio dell'anima. Maeterlink e d'Annunzio». Sinisi, Silvana (a cura di), *Miti e figure dell'immaginario simbolista*. Genova: Costa & Nolan, 251-71.
- Biggi, Maria Ida; Puppa, Paolo (a cura di) (2009). *Voci e anime, corpi e scritture = Atti del Convegno internazionale su Eleonora Duse* (Venezia, 1-4 ottobre 2008). Roma: Bulzoni Editore.
- Bonazzi, Luigi (1865). *Gustavo Modena e l'arte sua*. Perugia: Stabilimento tipo-litografico in San Severo.
- Brunetti, Simona (2004). *Il palcoscenico del secondo Ottocento italiano. La signora dalle camelie*. Padova: Esedra Editrice.
- Brunetti, Simona (2008). *Autori, attori, adattatori. Drammaturgia e prassi scenica nell'Ottocento italiano*. Padova: Esedra Editrice.
- Brunetti, Simona (2012). «Due 'copioni' modeniani. Kean e Il cittadino di Gand». Petrini, Armando (a cura di), *Ripensare Gustavo Modena. Attore e capocomico, riformatore del teatro fra arte e politica*. Acireale-Roma: Bonanno Editore, 121-33.

- Brunetti, Simona (2013). «Gli studi sull'arte rappresentativa di Alamano Morelli e il metodo d'arte attorica di François Delsarte». Brunetti, Randi 2013, 129-39.
- Brunetti, Simona; Randi, Elena (a cura di) (2013). *I movimenti dell'anima. François Delsarte fra teatro e danza*. Bari: Edizioni di Pagina.
- Buonaccorsi, Eugenio (2001). *L'arte della recita e la bottega. Indagini sul 'grande attore' dell'800*. Genova: Bozzi.
- D'Annunzio, Gabriele (1894). *Il piacere*. Milano: Treves.
- D'Annunzio, Gabriele (1897). *Sogno d'un mattino di primavera*. Roma: Tipografia cooperativa sociale.
- D'Annunzio, Gabriele (1898). *La città morta. Tragedia*. Milano: Treves.
- D'Annunzio, Gabriele (1900). *Il Fuoco*. Milano: Treves.
- Dumas fils, Alexandre (1852). *La dame aux camélias. Pièce en 5 actes, mêlée de chants*. Paris: Giraud et Dagneau.
- Hofmannsthal, Hugo von (1991), *L'ignoto che appare*. Milano: Adelphi.
- Molinari, Cesare (1985). *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*. Roma: Bulzoni Editore.
- Molinari, Cesare (1986). «La polemica dello stile nella Duse». Cruciani, Fabrizio; Faletti, Clelia (a cura di), *Civiltà teatrale nel XX secolo*. Bologna: il Mulino, 223-32.
- Orecchia, Donatella (2007). *La prima Duse. Nascita di un'attrice moderna. 1879-1886*. Roma: Artemide.
- Randi, Elena (1996). *Il magistero perduto di Delsarte. Dalla Parigi romantica alla modern dance*. Padova: Esedra Editrice.
- Randi, Elena (2009). «La Città morta tra Sarah Bernhardt ed Eleonora Duse». Biggi, Puppa 2009, 243-52.
- Randi, Elena (2013). «Il gesto come espressione dell'anima». Brunetti, Randi 2013, 99-114.
- Randi, Elena (2016). *Il teatro romantico*. Roma-Bari: Laterza.
- Rasi, Luigi (1986). *La Duse*. Postfazione di Mirella Schino. Roma: Bulzoni Editore.
- Rheinhardt, Emil Alphons (1931). *Eleonora Duse*. Milano: Mondadori.
- Ridenti, Lucio (1966). *La Duse minore*. Roma: Casini.
- Rilke, Reiner Maria (1988). *I quaderni di Malte Laurids Brigge*. Milano: TEA.
- Schino, Mirella (2008). *Il teatro di Eleonora Duse*. Roma: Bulzoni Editore.
- Signorelli, Olga (1938). *Eleonora Duse*. Roma: Signorelli.
- Vergani, Leonardo (1958). *Eleonora Duse*. Milano: Aldo Martello.

