

Teresa Megale, Elena Lenzi (a cura di) *Martino Cafiero: Volere, potere. Contro Eleonora Duse*

Paolo Puppa

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Recensione di Megale, T.; Lenzi, E. (a cura di) (2022). *Martino Cafiero: Volere, potere. Contro Eleonora Duse*. Roma: Tab Edizioni, 380 pp.

Volere, potere è un romanzo del giornalista napoletano Martino Cafiero, pubblicato in 93 puntate nel quotidiano *Il mattino di Napoli*, dal giovedì 19 agosto 1880 al 22 gennaio 1881. Lo ristampa quest'anno Teresa Megale, studiosa affermata tra l'altro nella commedia dell'arte in ambito partenopeo e docente di discipline dello spettacolo all'Università di Firenze. Costei ha in questo caso il merito di aver consultato ai piedi del Vesuvio i *Programmi giornalieri*, colla registrazione di ogni evento spettacolare, la composizione sistematica delle compagnie, i titoli delle produzioni di volta in volta nei cartelloni delle sale principali della città. Nell'intreccio in questione la storia, perché di una storia quasi testimoniale si tratta,¹ portata avanti con un piglio orale,² viene retrodatata di circa vent'anni, in quanto prende le mosse dal 15 ottobre del 1861. Nella nota al testo però Elena Len-

1 Infatti il suo autore definisce l'opera «una storia e non un romanzo» (Cafiero 2022, 140). Da qui, sono prelevate le citazioni nella mia recensione. Teresa Megale aveva già anticipato alcuni aspetti della sua lunga «Introduzione» al romanzo in Megale 2009.

2 Ad apertura del romanzo, Cafiero specifica baldanzoso che «scriverò come se parlassi» (2022, 117). In effetti il dizionario ogni tanto inciampa in barbarismi e sgrammaticature, come «innammararsi» (149), «tuono più serio» (209), «tardanza» (229), «ren-



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2022-03-19
Published 2022-10-28

Open access

© 2022 Puppa | © 4.0



Citation Puppa, P. (2022). Review of *Martino Cafiero: Volere, potere. Contro Eleonora Duse*, edited by Megale, T.; Lenzi, E. *Archivio d'Annunzio*, 9, -300.

zi, che ha affiancato la curatrice trascrivendo l'opera, ipotizza che in alcune puntate, considerato il ritmo parossistico del lavoro che incombeva su di lui, il giornalista sia ricorso, come si fa oggi nelle serie televisive di successo, all'aiuto di più mani, da Federigo Verdoino a Roberto Bracco, collaboratori della testata, nata nel 1873, e diretta dallo stesso Cafiero dal 1877 al febbraio del 1884.

Al centro, un episodio oscuro e drammatico per l'epoca, la relazione tra quest'ultimo ed Eleonora ventenne, rimasta incinta, col piccolo partorito e dopo pochi giorni morto. Un'attrice non maritata e insieme ragazza madre, in questo opposto ad Adelaide Ristori, della generazione precedente. Perché Adelaide, nata a Cividale nel 1822, accasata a venticinque anni al marchese Capranica, viene accettata ed integrata negli ambienti nobili al punto da venir reclutata dai Savoia per insegnare alle figlie come si sta a tavola. Nell'invenzione letteraria, lui diventa Silvio Hall, rampollo di un imprenditore di una prospera fonderia e lei la stellina in erba Lidina, modellata in modo trasparente sulla Duse. Trascurato o liquidato in poche pagine o righe dalle più autorevoli monografie sulla Divina, da Cesare Molinari e Mirella Schino a Helen Sheehy,³ torna viceversa in luce e grazie a questa pubblicazione, ma dalla parte di lui. In gioco, un evento luttuoso alla base forse del dolorismo della grande interprete, del suo far coincidere arte e sofferenza.⁴ Per la verità, ne aveva anche parlato Gerardo Guerrieri (1993, 173-8) basandosi sulle note del Conte Primoli dove viene definito «un piccolo giornalista» (Guerrieri 1993, 173). Una versione negativa che lo mostra anche rozzo e bestiale se tenta di possederla di nuovo, dopo la morte del piccolo. Presa di distanza polemica e solidale coll'attrice, non suffragata dai fatti, come dimostrano le curatrici del volume. Cafiero si occupa di inchieste importanti, con un piglio liberale progressista, tanto da divenire consigliere per la Sinistra e responsabile all'Economato nella giunta comunale diretta dal duca Sanseverino, aristocratico che non esita a circondarsi di elementi devoti al partito di Agostino Depretis. Si occupa in quella veste della rete fognaria, dell'acquedotto, dell'area verde, dell'illuminazione a gas. Allo stesso tempo, cura la terza pa-

duta» (248), «quistione» (275), «avanzato» (298), «abbiettezza» (303), «risultamenti» (328), «facilezza» (342), «parossismo» (348).

3 Cesare Molinari (1985, 27) lo definisce in modo lapidario «una specie di Cavallotti scettico»; cf. Schino 1992, 144-7; Sheehy 2003, 33-8.

4 Sono i «crudeli dolori i quali lei portava sempre dipinti sul viso» (Cafiero 2022, 313) fino all'apparizione quasi spiritistica nel film *Cenere* del 1916, a irritare Alberto Savinio, il più scatenato nel deprecare la leggendaria e comprovata propensione della Duse a manifestare il pathos in scena, in quanto «'la Signora' non concepiva 'stato di arte' all'infuori della sofferenza, della dedizione, dell'implorazione: tre fasi dello stesso complesso d'inferiorità. Che più? Per le grandi doloranti la stessa gioia è un'altra faccia del dolore, e il riso una variante del singhiozzo» (Savinio 1982, 155).

gina, lanciata di fatto dal suo giornale, chiamando a collaborarvi tra gli altri Di Giacomo, la Serao, Scarfoglio, ospitando altresì scritti di Carducci, De Amicis, Collodi, Capuana, Manzoni. Tant'è vero che il suo romanzo esce assieme al *Circolo Pickwick* dickensiano tradotto da Verdinois, mentre anche lui traduce dal francese e dall'inglese. Pubblica inoltre romanzi più brevi e novelle⁵ ed è corrispondente da Napoli per l'importante testata romana de il «Capitan Fracassa», in cui si firma Mario, nome poi dato dalla Duse al loro figlio, prima che morisse. Si spegne nel 1884, a soli 43 anni, in una villa ai piedi del Vesuvio, quel Vesuvio che inghiotte il suo doppio nel romanzo. Ebbene, l'incontro e poi la passione accesa tra i due dovrebbero svolgersi tra la fine del 1878 e la primavera del 1879. Sono questi gli anni complessi per il febbrile apprendistato di Eleonora, nella stagione partenopea, a gara con Milano quale effettiva capitale del palcoscenico italiano del tempo, con molte sale di respiro nazionale,⁶ basti citare il Sannazzaro e il Fiorentini, e ditte primarie quasi stabili tra la fine del '78 e il 10 febbraio del 1880, allorché si arruola nella ditta di Cesare Rossi partendo per Torino e il Nord del paese. A Napoli, l'attrice sale di grado nella carriera, lungo un processo di crescita duro e faticoso, avviato fin dalla cenciosa famiglia d'arte da cui proveniva, promozioni sul campo per cinque mesi nel 1878, da ingenua-candida e primattrice giovane amorosa a prima donna, causa la malattia di Giulia Gritti. Insomma, si fa i muscoli tra repertori diversi, copioni patetici e melodrammatici, naturalismo e salotto borghese di impronta francese ma anche escursioni shakespeariane, vaudeville e proverbi drammatizzati, passando dalla Ciotti-Belli Blanes alla De Vivo-De Maio con due mostri sacri come Giovanni Emanuel e Giacinta Pezzana. A quest'ultima, deve lo scatto decisivo in alto allorché costei le cede il ruolo di protagonista nello zoliano *Teresa Raquin* (tradotto da Bersezio) nel 26 luglio del 1879 al Teatro dei Fiorentini per ritagliarsi invece il ruolo per lei trionfale della suocera, poi paralizzata nel *plot* del dramma, ma pur sempre seconda donna.⁷

Assimila da tutti costoro, Eleonora, prefigurando però in modo unico e originale le costanti della propria dissociazione recitativa, tra sbalzi di umore, volubilità leggiadre, civetterie irresistibili e insolita densità negli accenti della commozione e nelle espressioni del dolore. In particolare, la mobilità fisiognomica e il magnetismo dello sguardo, adatti ai primi piani, oltre alle invenzioni di controcene,

⁵ Tra i vari racconti, si veda almeno *La bambola* del 1879 dove riecheggia aspetti relativi alla infanzia dell'attrice, cf. Megale 2022, 17. Cf. anche, a tale proposito, Melis 2019.

⁶ Megale ha buon gioco nel ricordare come negli anni Ottanta a Napoli si stampavano almeno 80 periodici e dieci quotidiani (2022, 38). Lo stesso *Corriere del Mattino* ha una tiratura in quegli anni di 10 mila copie vendute al giorno (13).

⁷ In compenso la Pezzana nelle lettere private parla del suo «egoismo fenomenale», cf. Megale 2022, 80.

attenzione ai dettagli, ardite scelte gestuali da *tragédienne* clownesca e modulazione della voce.⁸ Tornando a Cafiero, la sua seduzione ha successo tramite una recensione indiretta in una lunga disanima della figura di Desdemona nell'*Otello* del 20 luglio del 1879, da lei interpretato a fianco di Achille Majeroni con reazioni controverse nella critica, e dopo una agiografia in omaggio alla sua Ofelia, paragonata a una visione, a una principessa, a una vergine, nell'*Amleto* impersonato da Emanuel (cf. Megale 2022, 70). Anche se la conquista con articoli inneggianti, nel romanzo dimostra di non amare il teatro nella misura in cui non analizza il suo lavoro di attrice. In questo, abissa la distanza che lo separa dall'altro romanzo che la ritrae, a carriera avanzata, già star internazionale. Cafiero non è infatti d'Annunzio che ne *Il fuoco* del 1900, pur esibendone in pubblico la voracità dei sensi e vivisezionandola nel declino anagrafico, ne consacra in modo auratico il lavoro scenico e ne mitizza la sua capacità sacrificale nel darsi ai propri personaggi. Perché sempre nel *Fuoco* Stelio Effrena, se esulta di fronte ai patimenti della Foscarina-Perdita tradita nell'amore, concepisce per lei il ruolo di Persefone, consapevole della poetica scenica notturna della Duse.⁹ Non ama il teatro, invece, Cafiero e ne parla poco. Così la descrive sommariamente alla ribalta, tranne pochi accenni alla sua bellezza in scena, alla «voce bellissima», alla «espressione delicata de' suoi sguardi sommessi», alle «estasi infantili del suo viso ingenuo» (Cafiero 2022, 315), ma solo per collegare il tutto alla «crassa espressione di bestialità» (316) nella foia del maschio in sala. Corteggiamento generale, che le permette in cambio di «pregiare, amare e idolatrare se stessa» (317). In compenso, ne precisa le dinamiche conflittuali in seno alla compagnia, nella gerarchia dei ruoli. Scontri con la prima attrice nel duello d'arte, con l'attrice giovane nella bellezza, con tutte nello sfoggio degli abiti. E il padre dietro, Baldassarre (Alessandro il nome reale), tra il ruffiano e la guardia del corpo, attore di infimo rango, contrassegnato da «cosmetici volgari [...] alito grasso di pipa e acquavite» (308). Qualche vaga notizia sulle scritture, come la nuova che la porta lontano da Napoli, a risalire la penisola, colla creatura in corpo, contratto «migliore per impiego e per paga» (202).

⁸ Mirella Schino, opportunamente citata dalla Megale, arriva a delineare una sorta di intertesto unico, travaso tra personaggi diversi, a costituire un lungo repertorio-canzoniere (cf. Schino 1992, 91 ss.).

⁹ D'Annunzio della sua Lenor coglie la confusione ontologica, l'oscillazione tra stati di veglia e di sonno, con repertori che alternano il parossismo alla catatonìa, legandole perfino le mani (come farà nella *Gioconda* del 1899) con cui pareva tastare l'aria alla ricerca dell'immagine assente. Sull'incrocio tra la parola del poeta e il corpo della vittima-esecutrice, cf. Puppa 1993, 29-54. Più in generale sull'argomento, cf. Schino 1992, 249-97.

Guerrieri, in una nota del 14 luglio del 1972, mette in evidenza la strategia del romanzo, ossia la demonizzazione dell'attrice, nel senso di «pregiudizi sulla sua classe sociale» (1993, 174). Concorde su ciò la Megale che chiude la sua documentata «Introduzione» parlando di una «spessa patina moralizzatrice» (Megale 2022, 100). Un'ideologia perbenista permea senza dubbio il romanzo, là dove Silvio sottolinea la crudele distinzione, rimarcata senza infingimenti, a Lidina, «madre, senza una casa, senza una famiglia-senza una virtù. Accanto ad un uomo, non legata ad un uomo» (Cafiero 2022, 163). Questo, in un orizzonte in cui i figli veri «sono quelli che dà il municipio o il curato; gli altri-sono figlioli falsi» (211). Perché la colpa della donna consiste nell'«aver creato un figliuolo prima di creare una famiglia» (209). Eccentrica doppiezza nel giovanotto, se allo stesso tempo non esita a prospettare un futuro di armonie: «il babbo e la mamma, amanti e non concubini, lontani e non divisi, giurarono di conquistare, ognuno con l'opera sua, la casa comune» (211), mentre garantisce solennemente a lei, che oltre all'amore vorrebbe anche la stima, di dare il suo nome al nascituro. Il teatro, insomma, per Silvio-Cafiero, è macchina infame, «che seduce nello splendore, che uccide nella corruzione prima, nell'abbandono dopo, a cui solo resiste la vera, grande e potente arte, a pochi eletti serbata» (318). Condanna, quasi dettata dalla Controriforma, che vedeva dietro ogni attrice lo spettro della prostituzione. La scena viene dall'autore definita «l'espressione condensata, sfacciata e bugiarda della vita vera», per cui facile risulta «lo sbalzo nelle turpi bassezze del mestiere» (315), così come la fedeltà in amore in un simile ambiente viene liquidato quale «fole di educanda» (315). Tornano quasi gli strali di Rousseau nella sua *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* del 1758, il medesimo odio per la simulazione, «il cielo di carta, le nuvole di velo, gli alberi di legno, il sole a petrolio: cioè la finzione d'una finzione» (303). Il fatto è che ai suoi occhi lei resta «donna di teatro sempre, innanzi a un pubblico, nell'ebbrezza dell'alcova o sulla bara d'un figlio» (309). E ancora la donna di teatro sarebbe «un prodotto dell'arte, una mostruosità della natura» (305). La ribalta insomma «inesorabilmente divora la donna; - la quale muore - e presto - sia nella cortigiana, sia nell'artista» (190). Capita che lei canti al balcone una canzone malinconica: ebbene «la recitava, come innanzi a un pubblico, ascoltandosi lei stessa, e piacendosi ed ammirandosi» (137).

Il sottotitolo scelto da Teresa Megale «Contro Eleonora Duse», calamita forse promozionale del volume, anche in vista delle celebrazioni fastose del centenario della morte di Lenor nel 2024, non rispecchia in realtà l'estrema ambiguità del sentimento che attraversa queste pagine. Verso di lei Cafiero oscilla tra i sopracitati furori, disprezzo e paura da un lato e un trasporto immedesimativo sino a una *pietas* impotente dall'altro. Arriva al punto da innamorarsene davvero, da pensarla sempre mentre la sua partner si sta invece staccando. Un po' la

vicenda dell'amore sfasato nei tempi, immortalato da Puškin nel suo romanzo in versi *Evgenij Onegin* composto tra il 1823 e il 1830, esemplare nelle peripezie affettive con Tat'jana, prima lei schiava del sentimento assoluto, poi lui. Dunque all'inizio è Lidina che si è «apparecchiata la tortura» (Cafiero 2022, 149) dell'amore, per cui lo perseguita di lettere e ne esige risposte immediate, «Silvio, una parola, una parola!» (234), mentre invoca un contraccambio al proprio ardore. E nondimeno, quando lui la lascia partire incinta, nella faticosa tournée che la porta lontano da Napoli, lei gli chiede di trattarla con lealtà. «Parlami come a un uomo», gli scrive dolente (238). Nel frattempo, lui farfalleggia colle altre. Lidina è solo una delle tante conquiste, nella collezione di un satrapo orientale, un harem multiplo, essendo il suo cuore «una specie di albergo, con molte camere, tutte con la chiave sulla porta, tutte apparecchiate a ricevere l'ospite» (134). In particolare, entra in quei mesi in un terzetto muliebre. Amelia, sposata infelice al fosco e terribile Floriano, alto e macilento, curvo sotto la sua follia, che poi la sevizia, alternando tutta una serie «di violenze e di carezze» (219), in una morbosa gelosia retroattiva in cui ricatta l'adultera di toglierle la bimba, e provocandone reiterate crisi convulsive, dovendo scegliere drammaticamente tra la figlia e la passione per Silvio. Il *cocu* lo segue con pulsioni morbose e uno sguardo terribile, contribuendo alla sua rovina, abbassandone il fido bancario e impossessandosi di cambiali in mano a strozzini. Qui il romanzo devia verso il melodramma torbido che in quegli anni avrebbe trovato nelle opere dostoevskijane i più efficaci archetipi. E poi la giovane Emma Berni, protagonista invece di altri registri, tendenti alla *pochade* da *boulevard*, colla madre che regola il traffico nel salotto tra i vari pretendenti, e che insiste per il fidanzamento ufficiale con Silvio salvo scioglierlo alle prime notizie del disastro finanziario del «libertino rovinato» (295). Non appena però Lidina comincia a sottrarsi all'autorità di uno abituato a rapportarsi colle donne come «i re assoluti, ed ora i parlamenti» trattano i popoli (242), eccolo subito ingelosirsi. Di modo che «non più amato, per la prima volta amava» (247), fino al punto di piangere, cosa mai successa nella sua vita, per una femmina. D'altra parte, nello stile sentenzioso che lo caratterizza, Cafiero spiega simili torsioni colla sua filosofia dell'amore: «la donna è come l'ombra; seguitemela, vi fugge; fuggitela, vi segue» (179). Quel che il testo mostra con chiarezza è il coinvolgimento totale dell'uomo, attratto da colei, i cui «tratti avevano conservato un carattere di purità che resisteva alle orge» (135). Perché Silvio riesce appunto a coglierne tratti virtuosi nonostante tutto. Intanto, quando innamorata, lei rimpiange di non averlo incontrato prima. Si fa ribattezzare Nennella, in quanto, ed è qui l'autore, ossia Cafiero e non il personaggio Silvio a giudicarla, nel suo animo «passava una di quelle correnti buone che solcano talora gli spiriti più scellerati o più perduti: la povera fanciulla, sola» (155). Non vorrebbe più «ricascare nell'elemento teatrale» (244), esasperata dal «fracasso del teatro»

(214). Disagi, nausea davanti alle bassezze del sistema commerciale imperante sul palcoscenico che accompagneranno del resto sempre l'attrice lungo tutta la sua carriera successiva, dall'incontro con Boito al ritiro clamoroso, ma non definitivo, dal 1909 al 1921. In certi momenti la perdona perché «vittima della sua origine, del suo sesso, del suo mestiere» (348). E si spinge a commiserarla, in quanto chiusa tra due orrori, «il passato che era un mostro e l'avvenire che era una sfinge» (215). Continue variazioni umorali, comunque, e mutazioni prospettiche se altre volte la vede corrotta, troppo «dirupata» (148), se l'accusa di essere «tanto gentile e tanto brutale, tanto dolce e tanto perfida» (345). E aggiunge che si tratta di una madre degenerata, specie in rapporto al piccolo, che «per la scena, aveva abbandonato la sua tomba, così avrebbe abbandonato anche la sua culla» (346). Eppure, la maternità avrebbe potuto redimerla, dacché se lui «metteva il piede nel rigagnolo lutulento delle dissolutezze, l'altra s'approssimava al fonte limpido della maternità, ansiosa di mondarsi» (231-2). Insomma, da una parte Lidina è «femmina da scena, nata nella sozzura, cresciuta nella miseria corrotta, il cui solo avvenire possibile è la ricchezza più corrotta», dall'altra «una povera fanciulla, trovata nel pericolo, lasciata nel pericolo; spinta, anzi, un poco di più verso il precipizio» (332). Esasperato dal rancore, cova addirittura una voglia di delitto, tra fantasticherie «di corte d'assise, di carcere, di gente perduta, di vita condannata ed infame» (344). In questo incessante spostamento pulsionale, la scrittura di Cafiero, sospesa tra rallentamenti e iterazioni, snodata tra insistiti imperfetti descrittivi, sale di qualità, e sembra gareggiare coi fantasmi della notte manzoniana della crisi dell'Innominato. Ma la stessa Lidina traccia una sintesi spaventosa della sua esistenza, a partire dal bauletto di compagnia che fungeva da culla per lei neonata, tenuto ancora come una reliquia sotto il letto, e in una lettera si degrada a «donna che non fu mai fanciulla [...] miserabile preda di comici, di giornalisti e di libertini» (189). E si pensi alla futura tendenza dell'attrice a calarsi con magistrale com-passione privilegiando personaggi negativi, adultere e peccatrici, e mostrando l'inadeguatezza della divisione borghese tra madonne e *femmes fatales*.¹⁰ Altrove, l'autore ricostruisce *flash back* deprimenti, un percorso avvilente: «che infanzia triste, che spaventosa adolescenza, piena di biechi intuiti, di prime voglie viziose» sino alla deriva «nel fondo le lubriche spire della torpida melma» (162-3). Più spesso l'allontana dai suoi valori, in quanto donna di teatro e di conseguenza Sirena-ebbrezza e non madre connaturata, adatta alla «convulsa alcova dove l'uomo stesso muore nel brutto», non al «sacrificio che, fecondo, crea» (233).

Ma poi c'è, soprattutto, il figlio Mario, nato e morto a Marina di Pisa tra maggio e giugno del 1880. Nel romanzo, il fatto si sposta a

¹⁰ Sempre utili in tale ambito Case 1988 e Gilder 1931. Cf. anche Puppa 2010.

Genova, in una squallida stanza di un anonimo appartamento, dove spira il piccolo Faust, così chiamato in quanto la coppia di carta, in un momento di grande fusione emotiva, ha seguito l'opera di Gounod al San Carlo. Una creatura, il visino morente con «due occhi neri e grandi» (257), destinata a pochi giorni di vita, con Lidina deperita e straziata, impossibilitata ad allattarlo. Spettacolo terribile cui Silvio assiste tra imbarazzo e costernazione, capace solo di sollecitare al suo autore un epitaffio struggente tra patetiche invocazioni al «povero piccolo martire [...] caro piccolo angelo» (264), col privilegio di «schivare la vita» (264), pago di aver vissuto «il tempo d'un bacio» (265), prima di essere messo in una cassetina «sotto una dolente aiuola di cui sono rugiada le lagrime» (266). Qui si innesta il famoso episodio del bimbo, fotografato morto sulle ginocchia della madre, inviato a Martino e da lui prontamente rimandato indietro colla chiosa «commediante». Nella trascrizione narrativa, Silvio nutre il sospetto, suggeritogli dal medico, che nella gravidanza il feto sia stato danneggiato dall'uso eccessivo, dalla parte dell'attrice, di busti stretti per la «gran cura nel disegno della sua persona» (306). Questo, mentre nell'attesa lei gli chiariva nel caso fosse maschio di volerlo «fanciullo con sua madre, uomo co' suoi figlioli; uomo, fanciullo, con sua moglie» (213). Alla fine, Silvio pone una piccola lapide nel cimitero genovese con incise parole commosse ed è lei teatrate che non si presenta alla cerimonia. Nella versione Primoli avviene il contrario. Poi, in un negozio di fotografo a via del Corso a Roma, mentre lei sta ovviamente recitando, vede in vetrina la foto della donna a lutto, promozione dell'ultimo spettacolo, com'era in quelle inviategli a ridosso della morte del figlio. In quel contesto tragico, l'attrice gli aveva segnalato compiaciuta che si notavano i pettinini nell'acconciatura dei capelli, «la bocca in perfetta attitudine di pianto» (308). Nel romanzo, in ogni caso è lei a chiudere il rapporto. Dopo una ricaduta amorosa, in cui lo vuole in platea a Genova, e gli chiede in dono abiti lussuosi e ventagli (nel reale la sua Ofelia esibiva umili straccetti quotidiani), non solo le sospirate ortensie azzurrine, lo traumatizza con una lettera inaspettata in cui prende congedo rivendicando il diritto a vivere. Da qui, pedinamenti notturni a Genova per constatare fondate le voci che la davano legata ad un principe, nonché sistemata in una casa sontuosa.

Le lettere della Duse a Cafiero sono state distrutte per decisione dell'esecutore testamentario del giornalista, allo scopo di proteggere il buon nome dell'attrice! (Megale 2022, 29). Alcune sopravvivono però nel romanzo, inserite semplificando i furori grafici sulla pagina, smorzando la ridda enfatica, mimetica del respiro orale, tra punteggiature indiovolate e stramberie nei trattini e lineette come ben sa chi le frequenta nei vari carteggi, dettati da una compulsiva pulsione a relazionarsi coll'altro. Così un certo incalzare di stile nominale «Delicatezza-amicizia-tenerezza-sentimenti, gentili e forti [...]. Atten-

do la tua parola-che sia aiuto, che sia coraggio-che mi rialzi-che sia verità-che sia amore-che sia conforto» (Cafiero 2022, 241). O in un altro passo «Portami via, Silvio! Prendimi, nascondimi. Disfami» (190).

Ma Cafiero non è tutto proiettato in Silvio, dai «bei capelli castagni molto ricci e due mani bianche e piccole» (122). Anzi, ogni tanto ironizza su chi spesso si consulta dal più «caro e compiacente amico-lo specchio» (133). Se sfugge a Lidina-Duse che nel suo amante convivono due uomini «uno generoso e l'altro egoista» (169), il suo autore precisa che si tratta non di «un libertino del piacere: era un libertino del cuore» (150). Altre volte lo inchioda nell'egolatria, nell'auto-referenza dacché «si amava strabocchevolmente» (186) e lo denuda, pervicace nell'«abitudine di far frasi» (198). In una parola, gli dà, accusa gravissima per il giornalista, del teatrante, «recitava se stesso molto bene» (167) e più avanti l'autore gli intima «Smetti, non recitare innanzi a me. Non ti credo. Non ti stimo. Egoista!» (330). Altrove lo classifica come appartenente ai «mezzi caratteri [...] in cui si assopiscono nella ignorata mediocrità comune» (331). Se magari punta alla lettura/scrittura, nella fase in cui si stacca dall'azienda, subito lo condanna per «smodato amore di sé, sete del piacere, abborrimento dell'opera paziente, penosa e lunga» (295), in quanto lo annovera tra i «deboli, come tutti gli uomini dal temperamento femminile» (230). Si tratta di un mantenuto nella ricchezza, finché c'è, dal padre. Se ne sbarazza, in fondo, facendolo morire nel fuoco del Vesuvio travolto dalla lava e risucchiato dall'abisso, novello Empedocle. Vesuvio che era apparso ad inizio del romanzo, quale torta nella festa della fonderia, e nella scena d'apertura la grande fornace in azione, icona medusea che affascina chi la osserva, era metonimia del vulcano incombente. Della sua morte, lo scrittore ne fa una descrizione, raffigurandolo incerto tra la voglia di farla finita (veniamo informati che ha letto nel frattempo un libro sul suicidio di Elme-Marie Caro, appartenente alla biblioteca antipositivistica del suo autore, cf. 335) e istinto a sopravvivere, rialzandosi e poi ricadendo ogni volta. Gli hanno parlato di lei e lui guida «focosi cavalli» (342), come in un racconto neogotico. Perché la scena finale inizia come allegra gita notturna in carrozza sotto la luna, decisa allorché si giocava e cenava poco prima in circoli esclusivi, in mezzo all'allegria brigata di nobiluomini, in un paesaggio ora michettiano, tra venditrici d'acqua sulfurea e venditori di polipi. Tra di loro anche Bice, ragazza di vita, veneziana d'origine, e interessata a lui, in mezzo a una consorteria di libertini sfaccendati, incalzati da «l'orgia dello spirito, pronta sempre a diventare l'orgia dei sensi» (351). Con costoro, convive ormai a fatica Silvio travolto dai sensi di colpa per la morte del piccolo Faust, e precipitato in uno stato di «tranquillità monastica» (333).

Se ci interroghiamo di nuovo sullo scopo di questo romanzo, la difficoltà della risposta risiede nella ambiguità del sentimento del giornalista verso l'oggetto del suo desiderio. Autentico sciupafemmine,

Cafiero, se una delle sue fiamme, Amelia, gli domanda per lettera «perché il tuo bacio è onnipotente? Dimmi se tu hai l'eredità del paradiso terrestre» (188). Molta autocensura, allora, se il testo si concede, anche per l'identità da genere *rosa* dei suoi destinatari, ipotizzati femminili come vedremo tra poco, solo fuggevoli accenni all'intensità fisica dei trasporti tra i due. Qualche rara sineddoche, come quando «l'attirò in un fervido abbraccio, sul tappeto» (169), mentre lei sta singhiozzando davanti al ritratto della madre, o se le scioglie i capelli, che affluiscono «come popolo in piazza, come nidiata di fanciulli uscenti di scuola», mentre «la giovane coppia gustava l'intimità voluttuosa della notte estiva» (153).

Tombeur de femmes, certo, l'autore che allo stesso tempo si occupa senza sosta di problemi del proletariato e del mondo operaio (vediamo il suo doppio Silvio leggere articoli sul lavoro minorile nelle fabbriche), ostile a ogni ingiustizia sociale, animatore di eventi culturali, raccolte contro terremoti e inondazioni, in bella vista nei caffè cittadini più mondani e gran duellante. Un Soggetto multiplo e inafferrabile. E il titolo scelto rimanda ad un *pamphlet* letto da Lidina sull'emancipazione di vasta circolazione in Italia, firmato dal medico e scrittore scozzese Samuel Smiles, *Selp-help*, tradotto in Italia nel 1865 col titolo *Chi si aiuta Dio l'aiuta, ovvero Storia degli uomini che dal nulla seppero innalzarsi ai più alti gradi in tutti i rami della umana attività*, una serie di conferenze sulle possibilità di emancipazione delle classi umili, ritrascritto nel 1869 dallo zoologo e divulgatore scientifico Michele Lessona, *Volere è potere*. Lo declina lo stesso Silvio, in un colloquio coll'amante per convincerla a proseguire nel lavoro teatrale durante la gravidanza: «Si può quel che si vuole, amica mia; si può quel che si deve» (212).

Ma di questa fiducia entro un buonismo darwiniano beneficia solo l'operaio Ninì, divenuto cognato di Silvia, tanto meno Nennella non ancora esplosa a star mondiale quando lo scrittore muore. Doppia storia, questa, un po' sulla scia della tolstoiana *Anna Karenina* del 1877 dove alla coppia formata dalla protagonista e da Vrònskij si contrappone quella dal finale elegiaco costituita da Lévin e Kitty. Anche qui troviamo infatti lo sbocciare di un amore casto nella progressione legittima, tipica da romanzo *rosa*, tramite gli appelli alle lettrici, «piccole amiche dal cuore sensibile, dal cuore che anela di sbocciare nel sole dell'amore» (170), vedi anche «vero, graziosa fanciulla innamorata che leggi queste pagine?» (225) o «intendete, amabili giovinette?» (290). Relazione inesorabilmente vincente tra il candido operaio e la fanciulla virginale cui è riservata «la delicata voluttà del donarsi donandosi tutta», un «misto di comando e d'obbedienza» (289), illibata, designata a divenir regina e suddita del suo uomo. La delicata Edera dalle belle trecce bionde preraffaellite, «angelo della carità e della famiglia» (286), figlia e sorella encomiabile, tanto da donare al fratello la propria quota ereditaria, privandosi della dote, per salvar-

lo dalla rovina e dal rischio di disonorare il padre, non può che unirsi con Ninì, figlio devotissimo della dolce Margherita, madre amorosa. Manovalanza modello, costui si fa le ossa in Inghilterra, a Leeds, dove evita qualsiasi tentazione di sciopero, mentre si fa ben volere dalla proprietà per «buona condotta», integrato nei valori del buon capitale, in quanto «l'uomo deve lavorare e il lavoro deve produrre la ricchezza» (201) e da dove torna diciottenne, con «un bel paio di baffi giovanilmente morbidi e virilmente ricchi» (222). Mondo manicheo, questo, diviso per l'autore tra «la gente per bene» e quella «fosca» (281). E nella festa annuale della grande fonderia, in cui lavora all'inizio da apprendista, riceve in regalo da Silvio una piccola incudine e un martellino d'argento, simboli di operosità e ben lontani dalla falce e martello adottati dalla Seconda Internazionale socialista a Parigi nel 1889. E il ragazzo alla fine viene quasi adottato da Augusto Hall, padre di Silvio e proprietario dell'officina, con cui legge libri autorevoli inglesi editi dall'Iron and Steel Institute of London e riflessioni sul carbon fossile, minerale «mezzo pietra, mezzo metallo» che senza fuoco resterebbe «inerte, stupido» (274). Se Edera rappresenta un simbolo opposto a Lidina-Duse, Ninì funziona da polo complementare e chiastico di Silvio, perché uno sale e l'altro scende, e l'ex operaio diventa piccolo imprenditore, riscattando il padre fallito. Tutto, perché in lui si risveglia «nel dipendente il dirigente» (178). E il vecchio Augusto si spegne benedicendo l'unione tra i due giovani, nonostante la *mésalliance* di partenza, unendo i capelli neri dell'uno a quelli biondi dell'altra. Da qui poi l'addio alla vita come in un pio santino oleografico. E nondimeno il sipario nel romanzo cala su Lidina che ancora sette anni dopo «questa triste storia» (362), continua a recitare, nonostante la fine tragica del suo amante. Chiusura eloquente.

Bibliografia

- Cafiero, M. (2022). *Volere, potere. Contro Eleonora Duse*. A cura di T. Megale ed E. Lenzi. Roma: Tab Edizioni.
- Case, S. (1988). *Feminism and Theatre*. London: Macmillan.
- Gilder, R. (1931). *Enter the Actress. The First Women in the Theatre*. London: Harrap.
- Guerrieri, G. (1993). *Eleonora Duse. Nove saggi*. A cura di L. Vito. Roma: Bulzoni.
- Megale, T. (2009). «Passioni napoletane di Eleonora Duse». Biggi, M.I.; Puppa, P. (a cura di), *Voci, anime, corpi e scritture*. Roma: Bulzoni, 49-63.
- Megale, T. (2022). «Introduzione». Cafiero 2022, 11-102.
- Melis, R. (2019). «Tra fascino e ossessione: Eleonora Duse nei racconti di Martino Cafiero». Magherini, S.; Sabbatino, P. (a cura di), *Per Franco Contorbia*, vol. 1. Firenze: Società Editrice Fiorentina, 295-308.
- Molinari, C. (1985). *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano tra i due secoli*. Roma: Bulzoni.
- Puppa, P. (1993). *La parola alta. Sul teatro di Pirandello e D'Annunzio*. Roma-Bari: Laterza.
- Puppa, P. (2010). «Pirandello: la passione dell'attrice». Van den Bossche, B.; Jensen, M. (a cura di), *Le passioni di Pirandello = Atti del convegno internazionale* (Lovanio-Anversa, 11-12 maggio 2007). Firenze: Cesati, 147-71.
- Savinio, A. (1982). *Palchetti romani*. A cura di A. Tinterri. Milano: Adelphi.
- Schino, M. (1992). *Il teatro di Eleonora Duse*. Bologna: il Mulino.
- Sheehy, H. (2003). *Eleonora Duse. A Biography*. New York: Alfred A. Knopf.