

Eleonora Duse interpreta Gor'kij (Parigi-Milano, ottobre 1905)

Maria Pia Pagani
Università degli Studi di Pavia

Abstract

Questo contributo porta alla luce alcuni problemi relativi a traduzione e allestimento de *I bassifondi* (*L'albergo dei poveri*) di Maksim Gor'kij – l'unico dramma russo che Eleonora Duse riuscì a includere nel suo repertorio. La grande attrice lo portò in scena due volte, a distanza di pochi giorni, al Théâtre de l'Œuvre di Parigi con la compagnia di Aurelien Lugné-Poe (23 ottobre 1905), e al Teatro Manzoni di Milano con la compagnia Talli-Gramatica-Calabresi (28 ottobre 1905). Il critico Gaio (pseudonimo di Adolfo Orvieto) assistette a entrambe le rappresentazioni e scrisse un'attenta recensione per «Il Marzocco» evidenziandone le differenze.

Parole chiave

Duse, Gor'kij, teatro, traduzioni, 1905.

Contatti

mariapia.pagani@unipv.it

Il passaggio dalla pagina alla scena è una sfida sempre aperta. È molto impegnativa poiché, a partire dal traduttore, arriva a coinvolgere gli attori e il pubblico.

Quando lavora, il traduttore non può fare a meno di considerare che alcuni attori porteranno in scena il testo tradotto e un pubblico assisterà allo spettacolo. Tradurre per la scena non significa fare i conti solo con la pagina, ovvero con la dimensione esclusivamente scritta del testo: piuttosto, significa considerare la vita che il testo arriverà ad assumere sul palcoscenico. Le scelte del traduttore devono soddisfare correttamente le esigenze tecniche e letterarie ma, nel contempo, devono essere coerenti con la dimensione performativa e assecondare il principio di rappresentabilità che connota per natura il testo teatrale.

Il traduttore ha molte responsabilità, tra cui quella di rendere il testo tradotto interessante sia alla lettura (passaggio dalla pagina in lingua originale alla pagina tradotta) che ai fini della messa in scena (passaggio dalla pagina alla scena). Ma leggere un testo è una cosa, recitarlo un'altra: considerare soltanto la dimensione della lettura può indurre il traduttore a scelte linguistiche e stilistiche sofisticate che possono appagare, incuriosire, incoraggiare il lettore... ma essere poco funzionali o addirittura inadatte per la scena. Ben altro, infatti, significa tradurre considerando la dimensione performativa del testo (passaggio dalla pagina alla scena), poiché essa implica un uso della lingua dinamico legato allo svolgimento dell'azione scenica, di facile memorizzazione e dizione per l'attore, di immediata comprensione per il pubblico.

Tradurre un testo teatrale non mai è cosa facile, né scontata, in quanto il traduttore deve necessariamente trovare sempre un equilibrio – sia a livello letterario che performativo. Deve fare i conti sia con il passaggio dalla pagina in lingua originale alla pagina tradotta, che con quello dalla pagina alla scena: nulla si può mai dare per scontato, non esistono regole fisse e tutto può sempre essere messo in discussione.

Per tutti i tipi di traduzioni – come è noto – l'approccio migliore è sempre quello di considerare la lingua originale, poiché ciò permette di avere maggiori garanzie di comprensione delle scelte e dello stile dell'autore e, di conseguenza, trasmetterle correttamente ai lettori. A maggior ragione, nel caso delle traduzioni di testi teatrali, agli attori.

La storia del teatro insegna che non sempre le traduzioni sono state realizzate in questo modo, anzi. Tradurre sulla base di un testo già tradotto in un'altra lingua ('di seconda mano', si può dire) è un rischio grande poiché si ampliano le possibilità di errore, e il primo a pagarne le conseguenze ('a metterci la faccia', si può dire) è l'attore. In tal senso, uno dei casi più significativi riguarda *I bassifondi* di Maksim Gor'kij – l'unico dramma russo che Eleonora Duse riuscì a includere nel suo repertorio. La grande attrice lo portò in scena due volte, a distanza di pochi giorni, nell'ottobre 1905: al Théâtre de l'Œuvre di Parigi con la compagnia di Aurelien Lugné-Poe (23 ottobre 1905), e al Teatro Manzoni di Milano con la compagnia Talli-Gramatica-Calabresi (28 ottobre 1905), con esito positivo ma problemi differenti legati alle due traduzioni portate in scena.

Con questo suo 'ottobre russo', tra Parigi e Milano, Eleonora si prese una rivincita rispetto alla mancata *tournee* russa del 1904 che era stata costretta ad annullare a causa di problemi di salute e di vari dispiaceri legati alla rottura del suo rapporto con d'Annunzio. La scelta di introdurre in repertorio un'opera della drammaturgia russa coeva va innanzitutto inquadrata nel percorso di rinnovamento artistico che ella decise di affrontare dopo la separazione da d'Annunzio. Ma si può anche intravedere una sua raffinata strategia 'occidentale', finalizzata al porsi in continuità con l'attività del Teatro d'Arte di Mosca.

Vale la pena notare che all'altezza del 2 agosto 1902, quando Gor'kij consegnò il dramma al Teatro d'Arte, il suo titolo era *Nočležka* – letteralmente *l'asilo notturno, il dormitorio pubblico*.¹ Si tratta di una cupa storia che comportò per l'autore non pochi problemi con la censura. Il titolo definitivo *Na dne* – letteralmente *sul fondo* – comparve per la pri-

¹ «In *Bassifondi* la trama drammatica passa in secondo piano, in confronto della pittura e caratterizzazione dei personaggi nell'ambiente in cui si muovono, cioè un asilo notturno organizzato, in certe cantine prive di luce, sporche ed infette, dal vecchio usuraio Michail Ivanov Kostyl'ev e da lui stesso amministrato insieme alla sua giovane moglie Vasilisa Karpovna. Dalla differenza d'età fra i due deriva in parte il dramma perché Vasilisa è l'amante di uno dei locatari dell'asilo notturno, il ladro Vaška, che è però nello stesso tempo innamorato della sorella di lei, Nataša. Vasilisa spinge l'amante Vaška ad uccidere Kostyl'ev e Vaška effettivamente lo uccide, non però per liberare l'amante dal vecchio marito brutale, ma per liberare dalla brutalità e dall'odio di lui e della stessa Vasilisa, la fanciulla ch'egli ama. Nel delitto di Vaška non si conclude il dramma, perché ognuno dei personaggi, apparentemente secondari, ma in fondo quasi tutti di primo piano, porta nell'intreccio principale la sua nota di tragedia personale. A questa tragedia personale dà una spinta diretta o indiretta il personaggio di Luka, un tipico vagabondo russo circondato quasi da una aureola di santità, il quale porta nelle tenebre della vita dei "bassifondi" note di fede e di speranza. Tra gli ospiti dell'asilo notturno sono prima di tutto Satin, il fabbro ferraio Andrej Mitrič Klešč, la cui moglie Anna morendo trova conforto nelle parole del vecchio, un attore alcolizzato che si illude di poter essere un giorno curato nel sanatorio di cui gli parla Luka e perciò smette di bere, ma quando Luka lascia il dormitorio si impicca disperando di potersi mai curare, un barone decaduto che dei tempi passati ha conservato soprattutto il cinismo che gli fa dire di Luka che è un "vecchio ciarlatano"; e accanto a questi la venditrice di frittelline Kvašnja e il calzolaio Aleška e il facchino tataro e la ragazza Nastja, e altri ancora che con una parola o un gesto completano l'ambiente e contribuiscono a dargli la sua particolare atmosfera. L'assassinio di Kostyl'ev è al centro del dramma, ma non è in esso il dramma stesso che è dato dal quadro totale che risulta dalla partecipazione dei vari personaggi» (Lo Gatto, *Storia del teatro russo* vol. II 41).

ma volta sul manifesto del Teatro d'Arte, dove nel dicembre 1902 ebbe luogo la prima rappresentazione.

Il dramma fu tradotto in italiano in due modi, che riprendono entrambi i titoli russi: *I bassifondi* e *L'albergo dei poveri*. Ecco le *dramatis personae*:

Michail Ivanov Kostylëv, 54 anni, tenitore dell'asilo notturno

Vasilisa Karpovna, sua moglie, 26 anni

Nataša, sua sorella, 20 anni

Medvedev, loro zio, poliziotto, 50 anni

Vas'ka Pepel, 28 anni

Klešč, Andrej Mitrič, fabbroferraio, 40 anni

Anna, sua moglie, 30 anni

Nastja, fanciulla, 24 anni

Kvašnja, venditrice di ravioli, circa 40 anni

Bubnov, berrettaio, 45 anni

Satin, vicino ai 40 anni

Attore, vicino ai 40 anni

Il Barone, 33 anni

Luka, pellegrino, 60 anni

Alëška, calzolaio, 20 anni

Gozzo Storto, bracciante

Il Tartaro, bracciante

Alcuni vagabondi senza nome e parole (Gor'kij, *Bassifondi* 1328).

Ettore Lo Gatto sostiene che questa opera «creò la fama di Gor'kij drammaturgo fuori della Russia» (*Storia del teatro russo* vol. II 43). Un valido contributo giunse anche dalla Duse, che riuscì a creare una Vasilisa tragicamente sprofondata nelle ombre violente della miseria, prigioniera ribelle di un quotidiano senza speranza.

Un dettaglio significativo: nella tradizione russa il nome Vasilisa rimanda alla bella eroina di umili origini delle fiabe che, con la sua onestà e la sua intelligenza, riesce a sposare il figlio dello zar, cambiando radicalmente vita. Con la protagonista del dramma gorkiano si ha il completo rovesciamento della figura fiabesca russa: la proprietaria dello squallido dormitorio è una perfida moglie infedele che ha sposato un uomo molto più vecchio e usa il proprio ingegno negativamente, per cercare di evadere da un'esistenza fin troppo buia e tormentata.

Dal dramma di Gor'kij fu tratto il film *Les bas-fonds* (Francia 1936), ambientato a Parigi, e nella distribuzione italiana noto con il titolo *Verso la vita*. La regia è di Jean Renoir; nel cast figurano Vladimir Sokoloff (Kostylëv), Jean Gabin (Pepel), Louis Jouvet (il Barone), Suzy Prim (Vasilisa). La riduzione del dramma per il grande schermo è dello scrittore esule Evgenij Zamjatin, che morì poco dopo l'uscita della pellicola.

1. A Parigi

La Duse raccontò a Olga Signorelli che, in uno dei suoi soggiorni parigini, le era stato offerto per interessamento del conte Primoli un banchetto alla Comédie Française:

Il convito era stato delizioso e i vini ottimi. E quando alla fine del banchetto le avevano chiesto quale fosse, secondo lei, il migliore teatro, ella, senz'esitare, aveva esclamato: "In

Europa non esiste che un teatro: quello russo?”. Per tale formidabile gaffe l'indomani l'amico Primoli s'era messo a letto con la febbre (Signorelli 314-315).

Eleonora aveva più volte manifestato il desiderio di portare in scena un'opera russa, e ci riuscì a Parigi – la capitale d'Occidente dei russi – mentre la Russia era sconvolta dalla prima Rivoluzione.

Olga Signorelli ricorda che il 1° ottobre 1905 la Duse aveva portato in scena *Fernande* di Sardou a Firenze con Virgilio Talli,² ma poi era subito partita per la Francia: «Torna a Parigi per assistere alle rappresentazioni de *I bassifondi* di Gorki, che dietro suo consiglio Lugné-Poe vuol portare alla ribalta. Ne segue le prove, è prodiga di consigli, di suggerimenti, rivela il suo talento di valutazione di ogni particolare, sa porre in rilievo ogni singolo artista» (219).

Un giorno, impossibilitata a seguire le prove, Eleonora annotò delle importanti osservazioni:

Bon travail, bon travail, bon travail.

Aujourd'hui aucune peine, toutes les veines son remplies et vivantes. Travaillez de tout votre cœur et votre tête. Supprimez... supprimez ce petit «scialec» (châle) gris à pompon de Wassilissa. Donnez lui un châle plus foncé. Supprimez le remuement agaçant de ce *Tatare* qui doit dormir sans ronfler si fort. «Les Tatares aiment dormir...». Il faut encore couper quelques paroles au final du II^e acte après la mort de Anne trop longue, aussi la tirade de l'acteur, mais il n'est pas mal, seulement c'est chemise blanche que l'acteur avait!

Dites à Luka qu'il est Augier!

Le petit qui dit que *l'homme est immense*, il a attrapé des choses de vous si bien, mais il n'est pas vivant suffisamment au I^e acte et il a une bague au doigt qu'il aurait vendue pour trois kopecs. Le *Tatare* est la note qui gête tout dans la mort de Anne. Anne et le Tatare doivent dormir au final du II^e acte, mais de deux sommeils différents, mais l'un doit s'accorder à l'autre; tuez ce Tatare qui gête... (219-220)

Il debutto del 12 ottobre 1905 al Théâtre de l'Œuvre della compagnia di Lugné-Poe ottenne il consenso della critica. Il pubblico in sala, però, non era molto numeroso e così Eleonora offrì «il suo concorso per una sera, recitando in italiano con gli artisti francesi» (220).

² «Io ebbi l'onore di recitare con lei due volte la parte di Pomerol in *Fernanda* di Sardou, a Firenze prima e a Milano poi. A Firenze nella vecchia famosa scena nella quale Clotilde giuoca con una perfida lettera che passa da una mano all'altra, per sottrarla a Pomerol il quale finisce per strappargliela a forza... ella balzava da un lato all'altro della scena come una serpe ferita, rapida inafferrabile: non era più un risultato di concertazione scenica; veramente mi sgusciava dalle mani con una rapidità esasperante e quando fu costretta a cedere... e a lasciarsi afferrare, mi costrinse a una vera colluttazione di cui non sapevo concepire e vedere la fine... La fine venne con rallentamenti e smarrimenti e piccole parole tronche graduate squisitamente... L'effetto fu magnifico... (Partito il giorno dopo per Milano mi raggiunse un suo telegramma pieno di gaiezza che cominciava: "Ho un bel livido sulla mano sinistra. Bravo Pomerol"). A Milano alla stessa scena non fece un passo, inchiodò me su una sedia, mi costrinse alla assoluta immobilità, imponendomi con le parole e con lo sguardo di rinunciare a qualunque tentativo... poi con una fulminea voltata di tutta la persona giunse su la porta dove io doveti raggiungerla perché la scena avesse la naturale conclusione. E anche qui (con impetuosità tutte diverse da quelle che determinarono il delirio nella serata fiorentina ma sempre contenute in estetici contorni) l'effetto assunse per Lei proporzioni di trionfo. Così ogni interpretazione sua aveva la mutevolezza viva degli aspetti esteriori e la rigidità immutabile della struttura psichica» (Talli *Eleonora Duse* 405).

Il 13 ottobre 1905 la Duse mandò da Parigi un telegramma a Virgilio Talli, comunicandogli la data del suo allestimento francese e prendendo accordi per quello italiano, al Teatro Manzoni di Milano:

Allora è deciso. Recito *Vasilissa* qui il 23 all'*Œuvre*. Ma la recito in italiano... Domani vado alla prova. Per il 25 proverò al *Manzoni*. Che gioia! Son tanto contenta che questo ardente lavoro piaccia a lei buon camerata (221).

‘Ospite di riguardo in visita’,³ Eleonora recitò in italiano – la lingua che *sempre* usò in scena – nel ruolo di Vasilisa mentre il resto della *troupe* recitò in francese. Nataša, mite sorella minore della perfida Vasilisa, fu interpretata da Suzanne Desprès (nome d’arte di Charlotte Bouvallet), moglie di Lugné-Poe e apprezzata interprete ibseniana. Dal canto suo, Lugné-Poe scelse di interpretare il ruolo del Barone.

(Va notato che la compagnia di Lugné-Poe aveva debuttato pochi mesi prima, sempre al Théâtre de l’Œuvre di Parigi, con due importanti opere dannunziane: *La Gioconda* il 20 gennaio 1905 e *La Figlia di Iorio* l’8 febbraio 1905. Suzanne Desprès interpretò rispettivamente i ruoli di Silvia Settala e Mila di Codra, Lugné-Poe quelli di Lorenzo Gaddi e Lazaro di Roio).

Ecco un significativo dettaglio, ricordato da Olga Signorelli, che conferma l’affetto della Duse verso i colleghi francesi: «Come compenso della recita non accetta che dieci franchi, il compenso del più piccolo attore, un ragazzo che fa il folle del prim’atto». Dinanzi alle obiezioni della direzione del Théâtre de l’Œuvre, Eleonora rispose con tono deciso: «Voglio il compenso di un folle» (221). Pare che quella sua ‘follia’ del 23 ottobre 1905 fosse sufficiente a riequilibrare il bilancio della stagione del teatro, anche se le due repliche non ebbero particolare risonanza nella stampa parigina.

Bastò l’annuncio che Eleonora Duse partecipava allo spettacolo per gremire il teatro di una folla immensa. Moltissime attrici francesi, tra le quali la Rejane, assistevano dai palchi di prima fila. Un caldo saluto accolse la Duse al suo apparire nella veste disadorna di Vasilissa, la padrona dell’*Albergo dei poveri*. Gli applausi tacquero subito: si era ansiosi di udire la sua voce armoniosa rispondere in italiano alle battute francesi dei suoi compagni di palcoscenico. Certamente tutti, anche coloro che non potevano comprendere bene il significato delle sue parole dovettero subire subito il fascino della sua voce e ammirare a un tempo l’arte e la naturalezza del suo gesto. Ma conviene essere sinceri. Nonostante le migliori disposizioni d’animo del pubblico l’impressione complessiva non fu interamente gradevole. La grande attrice cercava evidentemente di smorzare il contrasto tra le due lingue e i due modi di recitazione, attenuando gli accenti, e ricorrendo a sfumature di dizione. Siccome era noto che la Duse pronunciava il francese in modo perfetto, gli spettatori francesi deploravano ch’essa non avesse deciso di recitare nella loro lingua. Quanto agli spettatori italiani la loro impressione era necessariamente complessa; mentre da una parte dovevano con rammarico constatare che l’effetto non poteva essere quello desiderato, erano costretti, d’altra parte, a riflettere, con compiacenza che l’attrice aveva voluto affermare la

³ Nella lingua russa l’attore straniero accolto in *tournee* è detto *gastrolër*, da *gost’* (derivato dal latino *hospes*) – *ospite, invitato*. Va notato che da *gastrolër* derivano il sostantivo *gastrol’-tournee*, il verbo *gastrolirovat’* – *andare in tournee*, e l’espressione *gastrol’naja poezdka – tournee artistica*, ancora di uso corrente. Termine di ambito strettamente teatrale, *gastrolër* nel XIX secolo era usato per indicare grandi attori quali Adelaide Ristori ed Ernesto Rossi, le cui ‘campagne di Russia’ negli anni 1860-1896 sono oggetto della monografia *L’istrione iperboreo* di Massimo Lenzi, di fondamentale importanza per comprendere i rapporti teatrali italo-russi dalla seconda metà del XIX secolo in poi.

sua fedeltà al teatro italiano rifiutando di recitare in francese. Ella dava coi fatti una chiara smentita alla diceria corsa in quel tempo a Parigi ch'ella volesse abbandonare le scene italiane per quelle francesi (Anonimo).

Nell'allestimento parigino del dramma gorkiano «il *décor*, mostrano le fotografie, era stato preparato con cura quasi stanislavskiana. La Duse, nella breve parte della crudele Vassilissa, vi appare come una piccola signora vestita con sobria eleganza demodée, dai gesti ironici o pietosi» (Molinari 207). Così Gerardo Guerrieri commenta quelle fotografie:

La Duse vi rappresentava Vasilisa, il genio del male. Sono foto di scena, ma dove la Duse risulta singolarmente fuori posto. È ritratta in borghese, i suoi gesti sono indicativi, estraniati, alquanto sfasati rispetto a quelli degli altri personaggi. Si ha l'impressione che il suo intervento sia quello di una che si trovi a passare: e infatti lì la Duse, ormai sola, è una *guest artist*, l'invitata, una *star* venuta a esibirsi. E questo rivela molte cose non tanto sull'interpretazione del personaggio, quanto sul ruolo che in quei quattro o cinque anni la Duse sentirà di rivestire nel teatro, cioè rispetto a un teatro non più suo, nel quale si sente superflua e del quale cercherà di ritrovare disperatamente una necessità. Fino ad abbandonarlo, e a cercarne una alternativa nel cinema (l'esperienza con Craig ha lo stesso significato) (55).

Come impresario, Lugné-Poe organizzò le *tournées* dusiane in Scandinavia nel 1906 e in America Latina nel 1907 (Molinari 207). Egli fu anche in contatto con la figlia di Eleonora, Enrichetta, che all'epoca già viveva in Inghilterra: il 17 luglio 1905 le scrisse da Bruxelles, il 30 ottobre 1905 da Parigi, il 1° marzo 1906 da Vienna, il 5 marzo 1906 da Parigi, il 10 novembre 1906 da Christiania.

Dal canto suo, la Duse consigliò a Stanislavskij e a Nemirovič-Dančenko di valutare la possibilità di assumere Lugné-Poe come impresario per il Teatro d'Arte in Francia, come attesta una missiva del 28 marzo 1906 indirizzata ai responsabili della *troupe* russa in *tournée* al Berliner Theater (Duse 186). Una conferma giunge anche dal testo di una conversazione tra Lugné-Poe e lo stesso Nemirovič-Dančenko, pubblicata da «Russkoe Slovo» il 22 febbraio 1915.

2. A Milano

Il 24 ottobre 1905, soddisfatta per l'esito della rappresentazione parigina, la Duse inviò un nuovo telegramma a Talli: «Jeri sera ore di sogno e d'oblio. Purissima gioia da cuore a cuore. La prego darmi lavoro, sogno e oblio di me stessa» (Signorelli 221).

Ma all'indomani della prima – e alquanto problematica – prova a Milano, Eleonora mandò un *mea culpa* a Talli:

Ho tanta voglia di chiederle perdono – così! – perché sento che stamane le son stata causa d'impazienza e di pena. Io stamane *non sapevo quello che lei voleva* e le ho costato noia e fatica. Non me ne voglia per questo! Le prometto e l'accerto che *adesso ho capito tutto il congegno del terzo atto*, e farò del mio meglio – e bene – per non mancare e *per non tradire il concetto*. Spero che la mia «stramaledetta» qualità di *prima donna* non peserà su lei e su me. Lei mi crede «viva», e quindi capace di «comprendere» e di *obbedire* a chi ha luce e grazia d'arte nell'anima (221-222).

In una lettera da Milano del 29 ottobre 1905, Ugo Ojetti scrisse con gioia al conte Primoli: «Ho veduto iersera e oggi la sig.ra Duse: cortesissima. Iersera ha recitato nell'*Albergo dei poveri*, divinamente cioè... umanissimamente: la Duse di *prima!*» (cit. in Guerrieri 306).

(Con ogni probabilità, in queste parole di Ojetti si cela un riferimento allo stile recitativo della Duse che molti spettatori rimpiangevano, ossia quello del periodo antecedente al sodalizio con d'Annunzio. Va notato che il dramma gorkiano porta Eleonora a lavorare con la compagnia di Virgilio Talli, che nel 1904 aveva trionfato con *La figlia di Iorio* nel memorabile allestimento che la vide esclusa e che costituì una delle più grandi sconfitte della sua carriera).

Il 5 novembre 1905 «Il Marzocco» pubblicò un interessante articolo di Gaio (pseudonimo di Adolfo Orvieto) sugli allestimenti gorkiani al Théâtre de l'Œuvre e al Teatro Manzoni. Spettatore di entrambi, egli definisce l'allestimento parigino «un audace tentativo d'arte» (1), di cui purtroppo i quotidiani italiani hanno parlato in modo piuttosto sommario:

Eleonora Duse si è unita alla *troupe* dell'«Œuvre» per rappresentare l'*Albergo dei poveri*: ed ha recitato in italiano fra attori ed attrici che recitavano in francese. Fu insomma, come ebbe a notare il giorno dopo una gazzetta parigina, il trionfo del cosmopolitismo: un lavoro russo rappresentato in italiano e in francese davanti ad un pubblico affollatissimo, nel quale gli inglesi e gli americani costituivano un nucleo non trascurabile. E l'impressione, giova riconoscerlo, era sulle prime assolutamente singolare. Non ci voleva meno dell'arte di Eleonora Duse per affrontare con eccellente successo un simile cimento! Perché nel dialogo, per così dir, bilingue, tutte le azioni e reazioni che nascono dall'identità dell'eloquio, vanno sciaguratamente perdute. Vi pare cioè che quando viene la risposta nella diversa lingua l'interprete abbia dovuto prima tradursi – per suo uso e consumo – la domanda.

L'ardita operazione scenica parigina ebbe esito positivo anche perché la Duse interpretava un personaggio, quello dell'albergatrice Vasilisa, la cui caratteristica principale è – secondo Gaio – la crudele diversità:

Una condizione specialissima di cose rendeva nell'opera di Gorki più logico e meno strano il nuovo esperimento. Nell'*Albergo dei poveri* la moglie di Kostilow, la feroce, libertina e cupidissima Wassilissa è una figura che si stacca con caratteri affatto particolari dalle altre del dramma. Come è spiacente a tutti, così è a tutti estranea. Non è difficile immaginarla come una «forestiera» piombata Dio sa di dove in quella casa di dolore per il proprio e per l'altrui tormento. Wassilissa è in lotta contro tutti e contro tutto. Apparentemente associata al marito albergatore nell'esosa opera di oppressione del prossimo, ella ne promuove l'assassinio: avvinta da vincoli sensuali all'amante ne vagheggia la ruina, legata a Natacha come consanguinea, la bastona a morte e la tortura coi più raffinati e crudeli tormenti. Gli inquilini la odiano più che non odino il marito albergatore. Sola ed estranea com'è, può ben parlare un'altra lingua... Ecco perché, superato il primo scoglio dell'impressione nuova, l'esperimento ardito ha potuto dare un ottimo risultato, e non soltanto per la singolare virtù dell'interprete.

L'allestimento francese e quello milanese hanno offerto a Gaio la preziosa possibilità di operare un confronto critico:

Badiamo bene: la compagnia di Lugné-Poe per la specialità della sua costituzione, per il genere del repertorio, per gli alti e moderni fini d'arte che si propone, rappresenta anche nel suo paese un prodotto piuttosto singolare. I vecchi metodi della declamazione acca-

demica sono banditi da questa istituzione che continua le migliori tradizioni del «teatro libero» da cui ripete le sue origini prime. Il contrasto fra un'interpretazione dell'«Euvre» e un'interpretazione italiana è così meno vistoso, se non forse meno profondo. Né si deve dimenticare che Eleonora Duse, come fu riferito dalla stampa, ha prodigato tutto il tesoro dei suoi consigli e della sua direzione per l'allestimento scenico dell'opera di Gorki sulle scene del teatro parigino. Nonostante ciò, la differenza rimane sensibile e veramente significativa.

Secondo Gaio, la *troupe* francese ha seguito dei criteri diversi rispetto a quella italiana, e ciò ha necessariamente portato a due differenti rese sceniche. Ed ecco come spiega l'operato degli attori d'oltralpe:

Con lo studio, coi documenti, con lo scrupolo analitico e col più fedele rispetto del testo si cerchi di dar vita alle più riposte intenzioni dell'autore. Compia l'interprete il miracolo di foggarsi per conto suo come una seconda coscienza schiettamente *rusa* e questa coscienza riveli sulla scena. Il pubblico parigino intenderà o no queste sognanti anime derelitte (in verità non le ha intese affatto) importa poco. Importa invece che il carattere intimo dell'opera d'arte non sia falsato: che non si faccia di un quadro di miseria russa un quadro di miseria francese (1).

Le intenzioni teoriche degli attori francesi erano lodevoli ma, secondo Gaio, finirono per non avere un'effettiva rispondenza pratica in scena: la *troupe* parigina non era ben riuscita a 'russificarsi' e lo spettacolo ne aveva inevitabilmente risentito. Per gli attori italiani, invece, la Russia rappresentava un luogo 'esotico' da scoprire e fare proprio con procedimenti artistici legati al teatro di tradizione, di fatto poco rispettosi (per non dire quasi incuranti...) delle traduzioni del dramma gorkiano disponibili, pubblicate da Cesare Castellani nel 1903 e da Eugenio Venceslao Foulques nel 1905:

Provatevi a persuadere un nostro attore che per rappresentare un personaggio di Gorki deve prima foggarsi un'anima *rusa*. Vi domanderà con sgomento se siete inquilino di un albergo di pazzi invece che di un albergo di poveri. D'altra parte, degli usi russi, della vita russa, dei caratteri russi egli tutto ignora coscienziosamente e tutto vuole ignorare. Gli hanno dato una traduzione libera, preventivamente adattata al gusto paesano e su quella è felicissimo di lavorare di fantasia, togliendo ciò che egli giudica troppo e vano, aggiungendo effetti che gli sembrano felici. Il suo processo psicologico è semplicissimo. Seguendo le indicazioni della parte egli cerca e trova il corrispondente italiano: salvo poi a svolgerlo secondo il suo istinto gli detta. In tal modo la baruffa di un albergo dei poveri russo può diventare nelle sonorità caratteristiche e nelle vivacità del gesto una zuffa di camorristi del fondaco napoletano, a basso Porto o a Mercato (Gaio 1).

Per l'interpretazione di Vasilisa fu necessario alla Duse creare quello che Massimo Lenzi definisce «uno stereotipo scenico russo» (Lenzi, *L'istrione iperboreo* 196), così come fece Ernesto Rossi per Ivan il Terribile di Aleksej Tolstoj. Questo profondo lavoro sul personaggio permette di capire meglio l'origine dei contrasti che Eleonora, già alla prima prova milanese, ebbe con i membri della compagnia Talli-Gramatica-Calabresi: nel giro di pochi giorni, trasferendosi da Parigi a Milano, ella si ritrovò a portare in scena un dramma russo che oscillava nel titolo e nei contenuti, per il quale non riteneva adatti né l'improvvisazione né i lazzi della Commedia dell'Arte.

Gaio conclude il suo articolo con un esempio molto significativo:

A un certo punto del primo atto Wasjka, il ladro, sberteggia il Barone e vuol dimostrarli che egli per quanto uscito di nobile famiglia è precipitato anche più giù di lui nel precipizio dell'abiezione. E gli promette una mancia, di che prendere un bicchierino se farà il... cane. Orbene nelle didascalie del testo, parlo s'intende delle traduzioni, non è traccia di ciò che avviene nella rappresentazione italiana e non avviene invece nella rappresentazione francese. Il Giovannini, incomparabile come sanno i miei lettori, sotto le stracciate spoglie del Barone, si butta carponi e saltellando qua e là per la scena ci offre una sinfonia di latrati magnifici che finiscono nel più stridulo dei guaiti. E quel lamento animalesco, a cui l'autore non aveva pensato, turba e strazia lo spettatore sensibile più di qualunque lamento umano. Proprio così. Il comico italiano ha un intuito tanto sicuro dell'effetto che può arrischiare le maggiori imprudenze con eccellente risultato: perfino quella, massima, di fare il cane... (1)

3. Eleonora traduttrice

Virgilio Talli ha lasciato un interessante traccia del lavoro della Duse in vista dell'allestimento parigino del dramma gorkiano:

Alla preparazione del personaggio di Vassillissa la Duse aveva accudito con la cura appassionata che poneva in ogni sua creazione. Il suo istinto era grande, squisita e quasi morbosa la sua sensibilità. Ma non sarebbe stata in pace con se stessa, né si sarebbe fidata dell'istinto e della sensibilità senza un lungo, meticoloso studio del personaggio che doveva rappresentare. Anche lontana, anche a distanza dalla prova della scena, il suo pensiero seguiva costantemente, irrequieto, l'immagine alla quale ella avrebbe dato vita. Allora, infatti, anche da Parigi mi informava di questa Vassillissa: «Ho visto qui il traduttore di Gor'kij, Kamiski. Ho imparato e capito cose utili per Vassillissa. *Ho tradotto direttamente dal testo le mie due scene.* Spero di poter essere fedele all'idea di Gor'kij» (Lopez, *La Duse traduce Gor'kij* 415).

Questo ricordo di Talli è stato riportato da Guido Lopez in un articolo per la rivista «Il Martinetto» nel 1974, insieme alla trascrizione della traduzione dusiana della scena III e dell'inizio della scena IV dell'atto III: quei fogli autografi erano stati regalati dalla grande attrice a Sabatino Lopez, ed erano stati gelosamente conservati dai suoi eredi (Lopez, *La Duse traduce Gor'kij* 417-419).

Il traduttore francese di Gor'kij era il nobile russo Elie Halpérine-Kaminsky (Il'ja Danilovič Gal'perin Kaminskij): la sua versione del dramma fu pubblicata da «Comoedia», a Parigi, il 22 luglio 1912 e un ritaglio – oggi consultabile negli Archivi della Fondazione “Il Vittoriale degli Italiani” a Gardone Riviera – giunse anche a d'Annunzio.

Dopo il successo milanese de *L'albergo dei poveri*, la Duse – ricorda ancora Talli⁴ – avrebbe voluto portare nuovamente in scena il dramma, interpretando non più Vasilisa ma Anna:

⁴ «L'Arte intesa come religione dello spirito, con disciplina ferrea della mente e con austero dominio imperava in ogni sua parola e in ogni suo gesto: era una gioia l'intenderla e un orgoglio l'indovinarla. Il suo pensiero che poteva apparire volubile era in continua febbre di creazione, in moto sempre, e non per irrequietezza, ma per incontentabilità. Quando si accorgeva di non esser capita, finiva col riderne e si riconosceva tormentatrice... E allora era una profusione di scuse dolci, umili, garbate, sorridenti che mortificavano più di qualunque sua parola brusca. Ma quanta gratitudine aveva per quelli che la intendevano! L'anima sua pareva aprirsi come un fiore, ed espander profumi di una grazia

Era ancora lei, la stessa anima insaziata di bellezza che dopo aver figurato Vasilissa nell'*Albergo dei poveri*, vagheggiava di figurarvi Anna e trascrivendo quattro battute del dramma, aggiungeva: «Mi girottano fra testa e cuore queste parole che ho trascritte... Amerei sentirmi dire il dialogo di Louka – perché a questo mondo – non si sa mai! – bisogna ascoltare sempre, e sempre imparare. Potrei forse ascoltando le parole della scena (o del libro) *saisir une réalité que...* la realtà stessa non mi consente di afferrare». Ecco rivelato da lei stessa il suo mirabile genio scenico in questo particolare. Ella pensa di interpretare *in sé* le parole di un interlocutore: non già per trovare un giuoco di controcena ma per cogliere un elemento di creazione intima quasiché la sua creatura le si riveli specchiandosi nelle parole altrui (Talli, *Eleonora Duse* 407).

La Duse, come noto, morì in *tournee* nel 1924. Negli Anni Venti la fortuna del dramma gorkiano sulle scene italiane e francesi si è significativamente legata ad artisti russi dell'emigrazione: Tatiana Pavlova, Georges e Ludmilla Pitoëff, il Gruppo di Praga.

In Francia, la traduzione di Halpérine-Kaminsky fu utilizzata da Georges Pitoëff per l'allestimento di *Dans les bas-fonds* che debuttò a Ginevra (Salle Communale di Plainpalais) il 20 dicembre 1920 e per quello che debuttò a Parigi (Comédie des Champs-Élysées) il 22 marzo 1922: in entrambe le occasioni, egli interpretò il ruolo del Barone e la moglie Ludmilla quello di Nastja.

L'albergo dei poveri debuttò a Roma il 30 dicembre 1926 grazie a Tatiana Pavlova (notevole fu il successo delle repliche al Teatro Manzoni di Milano (Simoni 7-8)). Nel dicembre 1927 l'opera fu portata in scena in varie città italiane dagli attori del Gruppo di Praga, che offrirono un allestimento in lingua russa sbalorditivo per il nostro pubblico (Pagani, *Il "Gruppo di Praga" in Italia* 269-276).

L'inadeguatezza delle traduzioni italiane portò a malincuore la Duse a non cimentarsi più con la drammaturgia russa, e a non tenerne conto nemmeno per il suo leggendario rientro in scena del 1921. A Milano, però, il riflesso più grande dell'importanza del suo lavoro su Gor'kij si ebbe il 14 maggio 1947, quando Giorgio Strehler inaugurò il Piccolo Teatro di via Rovello proprio con *L'albergo dei poveri*.

Bibliografia

Antonelli, Luigi. "35 anni di teatro nei ricordi di un maestro." *Il Secolo XX* 11 (novembre 1916): 929-940. Stampa.

«Ariel». Numero monografico dedicato a Eleonora Duse 1-2 (gennaio-agosto 1989). Stampa.

Benelli, Sem. "Gli attori celebri. Virgilio Talli." *Il Teatro Illustrato* 7 (agosto 1925): 2. Stampa.

incomparabile e colori nuovi di una gaiezza scintillante. Perché era allegra e festosa più che non si credesse: era una compagna d'arte, una "buona camerata" come amava chiamarsi, che sapeva attrarre a sé i più umili, come gli eletti, sgombrando i rapporti professionali da ogni sussiego. C'era sempre tanta distanza fra lei e gli altri che soltanto il rispetto sincero e devoto di questi poteva colmarla. È un privilegio degli spiriti eletti saper rispettare e onorare uno spirito irraggiungibile» (Talli, *Eleonora Duse* 401-402).

- Bacchelli, Riccardo. "Ricordo di Eleonora Duse." *Il Convegno* 4 (aprile 1924): 163-176. Stampa.
- Biggi, Maria Ida e Paolo Puppa, eds. *Voci e anime, corpi e scritture. Atti del Convegno Internazionale di Venezia, 1-4 ottobre 2008*. Roma: Bulzoni, 2009. Stampa.
- Biggi, Maria Ida, ed. *Eleonora Duse. Viaggio intorno al mondo*. Catalogo della mostra (Roma, Complesso Monumentale del Vittoriano, 2 dicembre 2010 – 23 gennaio 2011 e Firenze, Teatro della Pergola, 3 marzo – 25 aprile 2011). Milano: Skira, 2010. Stampa.
- Bušueva, Svetlana Konstantinovna. "Il «grande attore» italiano in Russia." Trad. Massimo Lenzi. *Baubo* 12 (1992): 2-13. Stampa.
- Duse, Eleonora. "Lettera di E. Duse ai responsabili della *troupe* russa in Berlino del 28 marzo 1906." *Due lettere a Stanislavskij*. Ed. M. Di Giulio. «Ariel». Numero monografico dedicato a Eleonora Duse IV.1-2 (gennaio-agosto 1989): 186. Stampa.
- Gaio, "Dall'Œuvre al Manzoni (Due edizioni dell'«Albergo dei poveri»).» *Il Marzocco* 5 no-vembre 1905: 1. Stampa.
- Gorki, Massimo. *L'albergo dei poveri (Nei bassi fondi): dramma*. Versione di C. Castelli. Monaco-Roma: Marchlewski & C. - Roux & Viarengo, 1903. Stampa.
- Gorki, Massimo. *L'albergo dei poveri. Dramma in 4 atti*. Nuova versione dal russo di E. W. Foulkues. Napoli: Romano, 1905. Stampa.
- Gor'kij, Maksim. "Bassifondi. Dramma in 4 atti." *Teatro russo. Raccolta di drammi e commedie*. Ed. Ettore Lo Gatto. Milano: Bompiani, 1955. 1325-1400. Stampa.
- "Gor'kij Maksim." *Teatral'naja Ènciklopedija*. Vol. 2. Moskva: Sovetskaja Ènciklopedija, 1963. coll. 83-92. Stampa.
- Guerrieri, Gerardo. *Eleonora Duse. Nove saggi*. Ed. L. Vito. Roma: Bulzoni, 1993. Stampa.
- Lenzi, Massimo. *L'istrione iperboreo: le figurazioni sceniche di Adelaide Ristori ed Ernesto Rossi nel pri-sma della critica russa contemporanea (1860-1896)*. Pisa: ETS, 1993. Stampa.
- Lenzi, Massimo. *La natura della convenzione. Per una storia del teatro drammatico russo del Novecento*. Torino: Testo & Immagine, 2004. Stampa.
- Lo Gatto, Ettore. "Massimo Gorkij drammaturgo (1868-1936)." *Scenario* 9 (settembre 1936): 435-438. Stampa.
- Lo Gatto, Ettore, ed. *Teatro russo. Raccolta di drammi e commedie*. Milano: Bompiani, 1955. Stampa.
- Lo Gatto, Ettore. *Storia del teatro russo*. 2 voll.. Firenze: Sansoni, 1993. Stampa.
- Lopez, Guido. "La Duse traduce Gorkij." *Il Martinetto* 11-12 (1974): 409-419. Stampa.

- Lopez, Sabatino. *Dal carteggio di Virgilio Talli*. Milano: Treves, 1931. Stampa.
- Lugné-Poe, Aurelien. "La Duse en liberté." *Annales* 15 luglio 1930. Stampa.
- Lugné-Poe, Aurelien. "Avec Eleonora Duse au Brésil." *Revue Bleue* 17 dicembre 1932: 741-750. Stampa.
- Lugné-Poe, Aurelien. "Une soirée de gala à Buenos Aires avec Eleonora Duse." *La Revue Hebdomadaire* 12 novembre 1932: 184-211. Stampa.
- Manzini, Amerigo. "Attori italiani a Parigi. Da Eleonora Duse a Emma Grammatica." *La Lettura* 6 (giugno 1930): 529-538. Stampa.
- Molinari, Cesare. *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*. Roma: Bulzoni, 1987. Stampa.
- "Na dne." *Teatral'naja Ènciklopedija*. Vol. 3. Moskva: Sovetskaja Ènciklopedija, 1964. Coll. 1034-1036. Stampa.
- Nemirovič-Dančenko, Vladimir Ivanovič. "Ljun'e-Po. Beseda s Vl. I. Nemirovič-Dančenko." *Russkoe Slovo* 22 febbraio 1915. Stampa.
- Nemirovič-Dančenko, Vladimir Ivanovič. *Recenzii. Očerki. Stat'i. Interv'ju. Zametki 1877-1942*. Ed. L. M. Frejtkina. Moskva: Vserossijskoe Teatral'noe Obščestvo, 1980. 242-245. Stampa.
- Pagani, Maria Pia. "Mirandolina e Vasilisa. Due volti di Eleonora Duse." *Vigevanum. Miscellanea di Studi Storici e Artistici della Società Storica Vigevanese XVI* (2006): 92-99. Stampa.
- Pagani, Maria Pia. "Rose russe per Eleonora." *Silarus* 257-258 (2008): 41-51. Stampa.
- Pagani, Maria Pia. *Un treno per Eleonora Duse. Nel 150° anniversario della nascita (Vigevano, 3 ottobre 1858-2008)*. Con postfazione di A. Olschki. Vigevano: Società Storica Vigevanese, 2008. Stampa.
- Pagani, Maria Pia. "La Russia di Eleonora Duse e Gabriele D'Annunzio (1891-1924)." *La letteratura italiana a con-gresso. Bilanci e prospettive del decennale (1996-2006). Atti del Congresso di Monopoli, 13-16 settembre 2006*. Eds. P. Guaragnella et al. Vol. III. Lecce: Pensa Multimedia Editore, 2008. 955-963. Stampa.
- Pagani, Maria Pia. "Il «Gruppo di Praga» in Italia." A. Attisani et al. *Actoris Studium – Album # 2 – Eredità diStanislavskij e attori del secolo grottesco*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2012. 269-276. Stampa.
- Pagani, Maria Pia, ed. *Percorsi russi al Vittoriale: archivi, testimonianze, prospettive di studio. Atti del Convegno Internazionale di Gardone Riviera – Gargnano sul Garda, 14-15 ottobre 2011*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2012. Stampa.

- Schino, Mirella. *Il teatro di Eleonora Duse*. Roma: Bulzoni, 2008. Stampa. Nuova edizione riveduta e ampliata.
- Signorelli, Olga. *La Duse*. Roma: Signorelli, 1938. Stampa.
- Simoncini, Francesca. *Eleonora Duse capocomica*. Firenze: Le Lettere, 2011. Stampa.
- Simoni, Renato. *Teatro di ieri. Ritratti e ricordi*. Milano: Treves, 1938. Stampa.
- Talli, Virgilio. "Eleonora Duse." *La Lettura* 6 (giugno 1924): 401-408. Stampa.
- Talli, Virgilio. *La mia vita di teatro*. Milano: Treves, 1927. Stampa.
- Teatral'naja Ènciklopedija*. Vol. 2. Moskva: Sovetskaja Ènciklopedija, 1963. Stampa.
- Teatral'naja Ènciklopedija*. Vol. 3. Moskva: Sovetskaja Ènciklopedija, 1964. Stampa.
- Vito, Lina. "Eleonora Duse tra Lugné Poe e Gordon Craig." *Biblioteca Teatrale* 3 (1996): 93-112. Stampa.

Materiali d'Archivio

- Anonimo. "Una recita italo-francese." *L'Idea Nazionale* 24 aprile 1924 [Gardone Riviera, Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani", Archivio Ritagli].
- Gorki, Maxime. "Dans les Bas-Fonds. Pièce en quatre actes traduite du russe par E. Halpérine-Kaminsky." *Comoedia* 22 luglio 1912 [Gardone Riviera, Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani", Archivio Generale, Fondo Duse].
- Lettere autografe di Aurelien Lugné-Poe a Enrichetta Marchetti Bullough degli anni 1905-1906* [Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fondo Sister Mary of St. Mark].
- m. pe. "Come Talli diventò attore." *Il Resto del Carlino* 19 febbraio 1924 [Venezia, Biblioteca Casa di Carlo Goldoni, Miscellanea Musatti, *Comici* 5: 24-25].
- Simoni, Renato. "«L'albergo dei poveri» di Gorki al Manzoni." *Il Corriere della Sera* 13 marzo 1927 [Venezia, Biblioteca Casa di Carlo Goldoni, Miscellanea Musatti, *Autori Drammatici* 36: 7-8].