

# La ricostruzione virtuale di una mostra. Il *case study* “Eleonora Duse e il suo mito”

Dottoranda  
Letizia Leo

Relatore  
Giovanni Ragone

Correlatrice  
Paola Bertolone





**SAPIENZA**  
UNIVERSITÀ DI ROMA

# La ricostruzione virtuale di una mostra. Il *case study* “Eleonora Duse e il suo mito”

**Facoltà di Lettere e Filosofia**

**Dipartimento di Storia, Antropologia, Religioni, Arte, Spettacolo**

**Dottorato di ricerca in Studi di teatro, arti performative, cinema e tecnologie per lo spettacolo digitale**

**Letizia Leo**

**Matricola 1046146**

Relatore

Giovanni Ragone

Correlatrice

Paola Bertolone

A.A. 2020-2021

La ricostruzione virtuale di una mostra. Il *case study* Eleonora Duse e il suo mito

Indice .....	p. 3
Introduzione.....	p. 6
Premessa sulle denominazioni.....	p. 16
Poesia di Vittorio Gassman.....	p. 18

## PRIMA PARTE

### I Capitolo

#### Gli archivi di spettacolo

1.1.1. Gli archivi di spettacolo.....	p. 19
1.1.2. La tutela e valorizzazione del patrimonio culturale immateriale.....	p. 37

### II Capitolo

#### Le fotografie in archivio

1.2.1. Le fotografie e il teatro.....	p. 54
1.2.2. Le fotografie in archivio: l'esigenza di standard di descrizione.....	p. 68
1.2.3. La normativa sulle fotografie.....	p. 78
1.2.4. Verso uno standard per gli eventi culturali: la collaborazione con l'ICCD .....	p. 89
1.2.5. International Image Interoperability Framework (IIIF) per la fruizione e lo studio delle immagini.....	p. 103
1.2.6. Un'immagine per sempre: lo standard Flexible Image Transport System (FITS).....	p. 115

### III Capitolo

#### Le mostre virtuali

- 1.3.1. Le mostre come strumento per l'esposizione dell'effimero.....p. 127
- 1.3.2. Le nuove tecnologie per la valorizzazione e fruizione del patrimonio culturale.....p. 138
- 1.3.3 Linee guida per la realizzazione delle mostre virtuali.....p. 149

## SECONDA PARTE

### I Capitolo

#### L'archivio Guerrieri

- 2.1.1. Cenni biografici su Gerardo Guerrieri.....p. 162
- 2.1.2. L'Archivio Guerrieri di Sapienza Università di Roma: storia e struttura .....p. 178

### II Capitolo

#### Le mostre su Eleonora Duse

- 2.2.1 Le prime tre mostre su Eleonora Duse curate da Gerardo Guerrieri .....p. 188
- 2.2.2. La ricostruzione della mostra Eleonora Duse e il suo mito. Metodologia.....p. 195
- 2.2.3. Il percorso espositivo.....p. 201
- 2.2.4. La ricezione della mostra.....p. 318
- 2.2.5. Il prototipo della mostra virtuale.....p. 325

Appendice .....p. 350

Bibliografia .....p. 360

*A Giorgia*

## Ringraziamenti

Dedico questa tesi alla mia famiglia, al Professor Giovanni Ragone e alla Professoressa Paola Bertolone dai quali ho sempre ricevuto un grande sostegno e agli amici-colleghi coi quali ho trascorso felici e meravigliosi anni, anche se non sempre spensierati: Donatella Capaldi, Salvatore Casaluci, Giorgio Felici, Saverio Giulio Malatesta, Donatella Marani, *last but not least* Isabella Tartaglia. Un ringraziamento particolare alla dott.ssa Federica Grigoletto, senza la quale non sarebbe stato possibile allestire il prototipo della mostra virtuale.

## Introduzione

Il presente progetto di dottorato nasce dal desiderio di intraprendere uno studio approfondito sull'Archivio Guerrieri, scaturito nel momento in cui sono stati reperiti presso il Laboratorio Digital Curation di DigiLab<sup>1</sup> di Sapienza Università di Roma, delle lastre fotografiche di vetro, diapositive e un faldone contenente centinaia di fotografie, nessuna inventariata, ma quasi tutte raffiguranti Eleonora Duse. Questo materiale appartiene all'archivio di Gerardo Guerrieri, insigne intellettuale del Novecento, la cui documentazione è stata in parte acquistata nel 1987 dall'allora Dipartimento di Arte e Spettacolo e testimonia i suoi studi e le sue collaborazioni con i più grandi artisti dell'epoca: Luchino Visconti, Vittorio De Sica, Cesare Zavattini e Vittorio Gassman. Per loro Guerrieri non ha svolto unicamente la funzione di *dramaturg*, ma quella che oggi si attribuisce al *ghost writer*, per tale ragione il suo nome è sconosciuto al grande pubblico.

Un preliminare studio dell'archivio ha permesso di ricondurre questo materiale iconografico a quello utilizzato da Guerrieri nei suoi allestimenti su Eleonora Duse, ed è apparso fin da subito evidente che queste immagini ben si prestavano ad un progetto teso a sviluppare sistemi innovativi di valorizzazione tecnologica da applicare agli archivi di spettacolo.

Il fulcro della presente ricerca è la ricostruzione, attraverso i materiale custoditi nell'archivio, della mostra *Eleonora Duse e il suo mito*, organizzata da Guerrieri a Palazzo Venezia di Roma nel 1985, la quale rappresenta l'ultimo allestimento da lui curato prima della sua tragica scomparsa, e ben si presta come *case study* di ricostruzione di una mostra attraverso i materiali d'archivio.

---

<sup>1</sup> [www.digilab.uniroma1.it/](http://www.digilab.uniroma1.it/)

Tale progetto ambisce alla creazione di un prototipo virtuale della mostra che verrà presentato durante la discussione della presente tesi. L'innovazione della ricerca e il suo fulcro risiedono nel voler riproporre una mostra allestita nel passato attraverso un allestimento in realtà virtuale.

Inoltre, questa sezione dell'archivio è stata prescelta non solo perché com'è noto rappresenta l'oggetto del trentennale e ossessivo studio mai ultimato di Guerrieri, ma perché si presta alla formulazione di standard archivistici condivisi per la descrizione del materiale proveniente da archivi di spettacolo, standard tuttora attualmente non disponibili sia sul piano nazionale che su quello internazionale.

L'adozione di standard condivisi permette non solo di semplificare operazioni di routine quali la catalogazione, ma garantisce anche l'interoperabilità tra sistemi differenti, consentendo così la condivisione dei metadati descrittivi.

Il presente progetto quindi si pone l'obiettivo di ricercare un metodo per valorizzare il patrimonio culturale custodito negli archivi di spettacolo, basando la riflessione sull'uso delle fotografie e delle immagini digitali.

Le fotografie, intese quali documentazione d'archivio, sono tra i materiali che più hanno sofferto una condizione di marginalità rispetto agli altri beni culturali, come le opere d'arte, i reperti archeologici o i manoscritti medievali. Gli archivi però che maggiormente sono divenuti protagonisti negli ultimi anni di convegni, progetti di ricerca e di mostre sono quelli di spettacolo, disciplina da sempre considerata l'ancella di quelle umanistiche.

Anche gli archivi privati, nella cui fattispecie rientra anche l'archivio Guerrieri, sono stati considerati oggetto di interesse archivistico solo negli ultimi decenni, in quanto i fondi di persona erano trascurati, a meno che non appartenessero a soggetti produttori dai nomi eminenti o perché conservati in importanti archivi di famiglia.

Protagoniste del presente progetto sono state le fotografie utilizzate da Gerardo Guerrieri nella mostra *Eleonora Duse e il suo mito*, le quali hanno fornito

l'espedito per una riflessione sul rapporto tra teatro e iconografia, e tra fotografie e catalogazione.

Le fotografie di scena sono state trascurate o utilizzate come mere illustrazioni a corredo di libri e articoli, ma fungono da preziosa fonte per la storia dello spettacolo e da testimonianza dell'arte effimera. La fotografia inoltre diviene a fine Ottocento strumento di promozione dell'immagine delle più grandi attrici dell'epoca, come Eleonora Duse e Sarah Bernhardt, e proprio dall'immenso numero di fotografie raffiguranti l'attrice francese che si deduce la sua volontà di sfruttare questo nuovo mezzo per fini pubblicitari.

La tesi è suddivisa in due parti: la prima è incentrata sulle fotografie, molto spesso presenti negli archivi di spettacolo, e indaga le mostre virtuali quali strumenti per valorizzare e agevolare la fruizione del patrimonio culturale immateriale, attraverso l'esposizione di ciò che rimane dopo uno spettacolo, come ad esempio le fotografie di scena.

Il primo capitolo definisce la tipologia dell'archivio in oggetto, privato e di spettacolo, e introduce nozioni sui beni culturali e il patrimonio culturale, immateriale in particolare, perché in questa fattispecie rientrano le arti dello spettacolo. Si citano poi i progetti europei promossi dal 2000 ad oggi per la valorizzazione del patrimonio culturale comune attraverso la digitalizzazione dei propri beni culturali col fine di trasmetterli alle generazioni future.

Le fotografie sono le protagoniste del secondo capitolo. Non è affatto raro rinvenire in archivi questa particolare tipologia documentaria, la quale è sempre più oggetto di mostre, di progetti di valorizzazione e di digitalizzazione. Si è ritenuto utile in questa sede affrontare il nodo della normativa vigente, dato che non è affatto certo che una fotografia conservata in archivio possa essere utilizzata, pubblicata o diffusa, tenuto conto dei problemi impegnativi del diritto d'autore. Le fotografie inoltre, se dichiarate beni culturali, sono soggette al regime di tutela, conservazione e valorizzazione, così come sancito dal *Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio*, che sarà anch'esso

oggetto di una specifica analisi con riferimento agli articoli di maggior rilievo in questo ambito.

È fondamentale anche, in fase di catalogazione delle immagini, adottare degli standard di descrizione approvati e adottati dalla comunità scientifica di riferimento, come ad esempio quelli rilasciati dall'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD). Nel corso delle attività di digitalizzazione svolte che hanno incluso specifici interventi di metadattazione, è emersa l'insufficienza dello standard di riferimento, la *Scheda F*, adottata dall'ICCD, al fine di descrivere tutte le istantanee presenti. I metadati richiesti da questo standard sono adeguati alla descrizione di ritratti o di panoramiche paesaggistiche, ma insufficienti a catalogare una particolare tipologia documentaria come le fotografie di scena, che richiedono specifiche informazioni, come il titolo e l'autore dell'opera rappresentata o il nome del personaggio interpretato dall'attore immortalato nello scatto, oltre a quello del fotografo e dell'autore dell'opera d'arte ritratta previsto dalla *Scheda F*.

Le responsabilità autoriali sono un elemento imprescindibile non solo per una completa e corretta metadattazione di ogni documento, e comunque fondamentali per tutte le opere tutelate dal diritto d'autore, dove è necessario che gli autori (e le specifiche) siano esplicitati chiaramente, onde evitare contenziosi in caso di diffusione di un'opera corredata da informazioni incomplete o errate. Inoltre l'autorialità esprime un parametro anche di natura estetica e storica di primaria importanza per un corretta comprensione del contesto di provenienza.

In particolare, le fotografie di scena, come i quaderni di regia o le registrazioni, rappresentano uno strumento indispensabile per trasmettere la memoria di uno spettacolo, e necessitano di essere catalogate secondo un proprio standard, in grado di far evincere le responsabilità autoriali che sussistono in uno spettacolo, come il titolo dello spettacolo, il regista, lo sceneggiatore e tutti i professionisti che hanno contribuito alla realizzazione di uno spettacolo.

Per tale ragione è stato proposto all'ICCD di intraprendere una ricerca concernente l'elaborazione di modelli descrittivi utili alla standardizzazione delle informazioni sugli eventi culturali e sulle responsabilità autoriali.

L'analisi in materia di standard ha evidenziato la necessità di approfondire alcune interessanti soluzioni disponibili che sono qui descritte e riguardano la gestione delle immagini: l'International Image Interoperability Framework (IIIF) per la comparazione e lo studio di immagini conservate in luoghi diversi e lo standard Flexible Image Transport System (FITS), il quale permette di conservare, contestualmente e a lunghissimo termine, immagini con relativi metadati.

Le nuove tecnologie hanno quindi cambiato anche il modo di fruire la conoscenza, e tutto ciò che non è fotografato e pubblicato online è destinato all'oblio.

Il terzo capitolo è dedicato alle mostre virtuali, che rappresentano un ottimo strumento per l'esposizione dell'effimero, intese in questo caso come le testimonianze della cultura e della storia dello spettacolo. Ci sono stati negli ultimi dieci anni tentativi di riproporre mostre del passato, ma sempre in modalità "reale" e non virtuale.

Uno dei primi esempi di un riallestimento è la mostra *Picasso his first Museum exhibition 1932*, organizzata dalla Kunsthaus di Zurigo nel 2010 con l'obiettivo di riproporre una delle mostre storiche di maggior rilievo: la prima esposizione che Picasso realizzò per le sue opere dall'11 settembre al 30 ottobre del 1932. La difficoltà di questa mostra è consistita nel ricercare le quasi duecento tele di quella esposizione, oggi appartenenti a collezioni diverse e spesso private. Una mostra virtuale avrebbe senz'altro agevolato l'allestimento e abbassato notevolmente i costi, azzerando quelli di trasporto e di assicurazione delle opere.

Finora le poche mostre del passato sono state riproposte utilizzando modalità oramai divenute obsolete, come ad esempio quelle proposte nell'ambito del

portale *Internet culturale*<sup>2</sup> – realizzato dal Ministero della Cultura e diretto dall'Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle biblioteche italiane (ICCU)<sup>3</sup> – in cui compaiono mostre digitali, realizzate attraverso l'esposizione di oggetti digitalizzati corredati da un testo di accompagnamento. In realtà queste mostre si presentano agli utenti più come comuni siti online piuttosto che come uno strumento per presentare mostre virtuali innovative. Nonostante *Internet culturale* preveda la possibilità di realizzare percorsi 3D, finora nessuna istituzione o ente ha realizzato mostre di questa tipologia. Nell'ultimo decennio il MiBACT (oggi Ministero della cultura - MiC) ha inoltre promosso, nell'ambito di due progetti europei – MOVIO<sup>4</sup> e Museo&Web. Kit di progettazione di un sito di qualità per un museo medio-piccolo<sup>5</sup> – a cui si sono aggiunte le linee guida *Mostre virtuali online*. Nonostante la redazione di questi strumenti, le istituzioni italiane non hanno realizzato mostre virtuali immersive o tridimensionali, sicuramente più d'impatto di un sito che presenta una serie di immagini corredate da informazioni, a volte minime.

La seconda parte della tesi è dedicata all'archivio di Gerardo Guerrieri.

Dopo un preliminare accenno biografico sul *dramaturg*, critico, operatore culturale, regista, traduttore, saggista, giornalista e studioso, si descrive il suo archivio.

Perno della ricerca è stata la ricostruzione del suddetto allestimento, attraverso uno specifico linguaggio in grado di esprimere, attraverso il tangibile, il patrimonio effimero da esporre, in conformità e ottemperanza delle linee guida stilate dal progetto europeo MINERVA.

Le mostre realizzate con linguaggi informatici e destinate al web stanno assumendo una rilevanza istituzionale e attirano un pubblico sempre maggiore, e sempre più istituzioni quali musei, archivi, biblioteche vi fanno ricorso. Esse

---

<sup>2</sup> [www.internetculturale.it/](http://www.internetculturale.it/)

<sup>3</sup> [www.iccu.sbn.it/it/](http://www.iccu.sbn.it/it/)

<sup>4</sup> [www.movio.beniculturali.it/](http://www.movio.beniculturali.it/)

<sup>5</sup> [www.minervaeurope.org/structure/workinggroups/userneeds/prototipo/museoweb.html](http://www.minervaeurope.org/structure/workinggroups/userneeds/prototipo/museoweb.html)

perciò vanno considerate come un'importante attività strategica che, in quanto tale, va pianificata e promossa.

Il secondo capitolo è dedicato alle mostre su Eleonora Duse. Dapprima si accenna ai tre allestimenti su Eleonora Duse curati da Guerrieri dal 1958 al 1974, poi si ricostruiscono puntualmente le sei sale dell'allestimento romano. La ricomposizione delle sale è stata possibile grazie alla presenza in archivio di sei fogli, ciascuno dei quali rappresenta una sala della mostra e sui quali Guerrieri ha riportato in tre colonne tutte le informazioni sull'allestimento: nella prima indica il periodo storico, le persone e gli avvenimenti più importanti della biografia dusiana; nella seconda colonna, denominata "carousel" si trovano i riferimenti iconografici, ovvero l'apparato illustrativo (da correlare alle immagini contenute nel contenitore dedicato alle fotografie, nei vetrini e nelle diapositive); nella terza e ultima colonna è riportata la colonna sonora che accompagnava la fruizione della mostra, specificando il nome dell'attrice o dell'attore e il brano recitato. La ricostruzione è stata possibile anche attraverso lo studio del catalogo, degli appunti, delle didascalie rinvenute in archivio, delle colonne sonore, delle fotografie, degli articoli di giornale custoditi in archivio, oltre che ovviamente attraverso lo studio della letteratura di riferimento.

Il presente progetto ha sviluppato un prototipo della mostra *Eleonora Duse e il suo mito*, oggetto dell'ultimo paragrafo, le cui sale sono state modellate tridimensionalmente con un software specifico di ricostruzione 3D.

Alcune delle fotografie che sono state esposte nella mostra *Eleonora Duse e il suo mito* sono state riprodotte nelle sale che fungono da prototipo della mostra virtuale, accompagnate dalle didascalie scritte da Guerrieri e dalla colonna sonora originale.

Le nuove tecnologie, se da una parte aprono nuove strade di ricerca soprattutto in tema di catalogazione e archiviazione, dall'altra fanno emergere problematiche nella ricostruzione della performance, di qualunque natura essa

sia, quale teatrale o musicale, la cui caratteristica è di essere irripetibile ed estemporanea.

Uno degli obiettivi che il presente progetto di ricerca si è posto è quello di dimostrare che la valorizzazione di documentazione d'archivio possa, e debba, avvalersi delle nuove tecnologie, non soltanto per la loro valenza spettacolare, ma anche per offrire immagini ad alta definizione corredate dai relativi metadati, attraverso cui comunicare i risultati delle ricerche scientifiche non soltanto agli addetti ai lavori, ma ad un pubblico quanto più ampio possibile.

Lo scopo dell'archivio non è unicamente quello della consultazione e conservazione, ma è anche quello di offrire modalità di valorizzazione e fornire strumenti di corredo in grado di indirizzare la ricerca e promuovere esposizioni, convegni e progetti di digitalizzazione, in grado di comunicare il patrimonio archivistico.

Il prototipo tecnologico qui proposto potrebbe rappresentare una soluzione a basso costo per proporre collezioni di qualunque tipologia, siano esse di natura archivistica, bibliografica o museale. La comunicazione scientifica, e culturale in generale, deve saper utilizzare le potenzialità offerte dalla digitalizzazione e dalla multimedialità per offrire nuove prospettive di studio e di ricerca, fermo restando che una visita virtuale non sostituirà mai le emozioni suscitate da una reale. Internet però è anche il migliore strumento per la divulgazione scientifica, l'unico in grado di raggiungere un numero illimitato di utenti, e che potrebbero rappresentare potenziali futuri frequentatori di archivi, biblioteche, musei e luoghi della cultura. È questo il fine di questi istituti culturali, adempiere alle funzioni di ricerca, di divulgazione delle proprie collezioni e di didattica.

Le nuove tecnologie permettono ad archivi, biblioteche e musei di moltiplicare le possibilità di diffusione e fruizione dei propri patrimoni, ma per fare questo occorrono risorse e personale specializzato.

Le mostre virtuali ideate con questi applicativi sono in grado di offrire un'enorme quantità di documenti, impensabile per una mostra reale, e

consentono di far visionare opere e documenti altrimenti non fruibili per motivi di distanza geografica o di tutela e di conservazione. La documentazione inerente lo spettacolo è tra l'altro custodita in varie istituzioni, quali archivi, biblioteche e musei, dato che in Italia non si è mai istituito un Teatro nazionale, come quello francese, incaricato di concentrare e conservare tutta la memoria dello spettacolo nazionale. Il progetto, promosso dalla Direzione generale Archivi e dall'Istituto centrale per gli Archivi (ICAR), *Gli archivi dello spettacolo*, rappresenta solo un primo passo verso la creazione di una piattaforma su cui far convogliare tutta la documentazione inerente lo spettacolo in Italia. Sarebbe però opportuno che il Ministero della Cultura effettui un preliminare censimento del patrimonio custodito negli archivi di spettacolo sparsi su tutto il territorio nazionale e promuova progetti di catalogazione su scala nazionale per poi pubblicare sulla piattaforma *Gli archivi dello spettacolo* un elenco completo di tutti gli archivi esistenti e, almeno, degli inventari digitalizzati. Un sistema informativo di questa natura permetterebbe la piena conoscenza di questo patrimonio culturale, oltre che facilitarne la tutela, la conservazione e la ricerca.

Le mostre virtuali inoltre fungono anche da *repository* digitale della documentazione e possono assumere un ruolo sempre più importante nell'ambito della storia dello spettacolo, e oltre a rappresentare un valido e utile strumento per la ricerca possono divenire esse stesse opere scientifiche autonome frutto di un processo creativo. I progetti che intendono riproporre virtualmente mostre del passato richiedono non soltanto una rigorosa metodologia di indagine storico filologica, ma anche una vera e propria pratica curatoriale.

Le mostre come *Eleonora Duse e il suo mito* non perseguono solo il fine di proporre una ricostruzione storica e filologica dell'evento passato, ma danno vita a un nuovo progetto espositivo, e attraverso le nuove tecnologie le mostre assumono una dimensione differente rispetto a quelle originarie.

In appendice, sono riportati a titolo esemplificativo alcuni *exempla* di fotografie con le relative schede descrittive.

Gli archivi ricoprono un ruolo fondamentale per la creazione di una società libera e democratica, in cui tutti i cittadini, e non solo gli studiosi, si sentano parte della stessa comunità civile, ma per garantire questo è necessario investire nella tutela del nostro patrimonio culturale, nell'assunzione dei professionisti e nella valorizzazione dei nostri beni culturali.

Infine, un'ultima ma dovuta considerazione: data la consapevolezza della vastità e della complessità degli argomenti qui trattati, la presente tesi non ha la pretesa, né potrebbe averla, di essere esaustiva ed esauriente, ma ambisce a fungere da precursore di progetti incentrati sulla valorizzazione tecnologica degli archivi di spettacolo.

## Premessa sulle denominazioni

È opportuno specificare preliminarmente che nella presente tesi si nominano due istituzioni che sin dalla loro fondazione hanno cambiato più volte la propria denominazione: Sapienza Università di Roma e il Ministero della Cultura, e pertanto il loro nome varia a seconda del periodo storico cui ci si riferisce.

Dalla sua fondazione, avvenuta nel 1303 per volere di papa Bonifacio VIII, l'Università di Roma, chiamata Studium Urbis, ha nel corso dei secoli cambiato più volte epiteti. Il termine "Sapientia" compare fin dai documenti quattrocenteschi, ma l'università è nominata ufficialmente "Studium Urbis Sapientiae" solo nel 1632. Nel 1870, in seguito all'Unità d'Italia, si aggiunge l'aggettivo "regia" alla denominazione, ma l'appellativo "Sapienza" scompare nel 1935, quando l'Università si trasferisce nell'attuale sede della Città universitaria, prendendo il semplice nome di Università di Roma. Solo nel 1980 il Senato accademico dell'Università delibera la reintroduzione del termine "Sapienza", che viene ufficializzato nel 1982 con decreto del Presidente della Repubblica, il quale nomina il primo ateneo di Roma "Università degli Studi di Roma La Sapienza". Infine il nuovo Statuto, entrato in vigore nel 2010, specifica che il nome ufficiale "Università degli Studi di Roma" coincide con "Sapienza Università di Roma" e con la denominazione breve "Sapienza".

La denominazione del Ministero della Cultura è cambiata ancora più frequentemente, se si pensa che dal 1975, anno dell'istituzione del Ministero per i beni culturali e ambientali, ha cambiato ben sei nomi. Diviene Ministero per i beni e le attività culturali (MiBAC) nel 1998, e nel 2013, con l'aggiunta tra le sue competenze della attività legate al turismo, diviene Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo (MiBACT). Riprende cinque anni dopo la denominazione precedente, ovvero Ministero per i beni e le attività culturali

(MiBAC), e l'anno successivo, nel 2019, l'istituzione è denominata Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo (MiBACT).

Con l'approvazione da parte del Consiglio dei Ministri del decreto di riordino delle attribuzioni dei ministeri, dal 26 febbraio 2021 il ministero assume la nuova denominazione di Ministero della Cultura con il nuovo acronimo MiC.

*Che altro volevi dirmi dopo aver spento il registratore?  
Tu sapevi che la domanda è l'unica risposta consentita.  
Ti credevamo una mente,  
eri un orecchio teso ai segreti del cuore,  
alle paure da spartire in letizia,  
come specchi molteplici, ansiosi nel mutare delle immagini  
di ricostruire l'immagine.  
Ora sappiamo che i libri erano per te i veicoli di un viaggio al buio,  
che nell'ascoltare un dramma cercavi pianure lontane,  
riti, misteri previ alla scrittura e al gioco,  
uomini il cui smarrimento fosse teatro prima di affluire sul palco,  
che sul palco semplicemente rilegassero un testo già vissuto.  
Di me spiavi più che i toni il respiro,  
quasi con stizza registravi i miei esiti,  
che dolce ira esplodevi quando ti sembravo bravo e nient'altro!  
Io mi fido di te, dimmi,  
che c'era in me più degno della tua attenzione?  
Che ti avrei detto nella seconda bobina?*

Poesia di Vittorio Gassman dedicata a Gerardo Guerrieri

(Archivio RAI)

# I Capitolo

## Gli archivi di spettacolo

### 1.1.1. Gli archivi di spettacolo

Gli archivi di spettacolo – come quello di Gerardo Guerrieri, oggetto di questa tesi – rientrano nella fattispecie degli archivi privati<sup>6</sup>, che tradizionalmente si distinguono in archivi familiari e personali<sup>7</sup>. Essendo stati formati da personalità che hanno contribuito alla storia e allo studio dello spettacolo, definiti da Eugenio Barba creatori di «ephemeral works<sup>8</sup>», questi archivi rappresentano notevoli testimonianze della cultura e della storia dello spettacolo in Italia e negli ultimi anni sono sempre più spesso oggetto di studio e di progetti di valorizzazione.

Parlare di archivi di spettacolo potrebbe sembrare un ossimoro, dato che lo spettacolo è un'arte effimera e non materiale, mentre gli archivi sono entità fisiche, anche quelli digitali, che richiedono comunque dei supporti su cui essere

---

<sup>6</sup> La disciplina archivistica distingue vari tipi di archivi, oltre ai già citati archivi privati: Archivio centrale dello Stato e gli Archivi di Stato; gli altri Archivi storici dello Stato (Ministero degli Affari esteri, stati maggiori dell'Esercito, Marina, Aeronautica, stati maggiori della Difesa e del Comando generale dell'Arma dei carabinieri); Archivi storici degli organi costituzionali (Camera, Senato, Presidenza della Repubblica e Corte costituzionale); Archivi notarili distrettuali; Archivi storici regionali; Archivi storici degli enti pubblici territoriali; Archivi storici degli enti pubblici non territoriali; Istituti storici del Risorgimento e della Resistenza; Archivi storici diocesani/ecclesiastici; Istituti e Archivi per fonti fotografiche, audiovisive e cinematografiche; Biblioteche, università, istituti culturali, centri studi e documentazione.

<sup>7</sup> Nella categoria degli archivi privati rientrano anche quelli di istituzioni private, quali partiti, sindacati, imprese e società commerciali, accademie e altre istituzioni scientifiche, scolastiche e di varia natura, fondazioni e associazioni, consorzi.

<sup>8</sup> E. Barba, *Efermaele: That Which Will Be Said Afterwards*, «The Drama Review», XXXVI, No. 2 (1992), p. 77.

memorizzati. Gli archivi però sono anche lo strumento per memorizzare e tramandare uno spettacolo, nonché luoghi deputati allo studio e alla ricerca. Due preliminari riflessioni sono necessarie quando si parla di documenti dello spettacolo. La prima riguarda proprio l'importanza che rivestono i documenti per la storia dello spettacolo, perché, a differenza delle altre arti come il cinema, manca l'oggetto da studiare e le testimonianze rimaste sono l'unico strumento per ricostruire quest'arte effimera. La seconda riflessione riguarda i luoghi nei quali possono essere conservati questi documenti, affidati a istituzioni di diversa natura, quali archivi, musei e mostre permanenti. In Italia infatti non è stato mai istituito un Teatro nazionale, come ad esempio in Francia<sup>9</sup>, e pertanto non è stato, e non è, possibile far convogliare tutta la documentazione inerente lo spettacolo presso un archivio di concentrazione con il risultato di trasformare queste testimonianze in «relitti decontestualizzati che spesso comunicano in modo ellittico e frammentario<sup>10</sup>». Per tale ragione il patrimonio dello spettacolo è frammentato in tutto il territorio italiano, ed è possibile rinvenire manoscritti negli archivi, quadri nelle pinacoteche, costumi e attrezzi nei musei demoetnoantropologici o strumenti musicali nei rispettivi musei. Una delle più grandi difficoltà degli storici dello spettacolo e degli studiosi risiede proprio nella decentramento del patrimonio documentario in tanti luoghi, spesso neanche adatti ai fini conservativi. Già nel 1990 Silvia Carandini individuava come urgente e

«prima operazione da compiere, per delimitare confini, segnalare articolazioni e incroci è tratteggiare una mappa, una carta geografica del bene teatrale che individui percorsi e giacimenti, districchi

---

<sup>9</sup> Da tre secoli la Bibliothèque-Musée de l'Opéra National de Paris, biblioteca e museo dell'Opera di Parigi, conserva la memoria del teatro. Oggi non è più gestito dall'Opera, ma fa invece parte del Dipartimento di Musica della Biblioteca Nazionale di Francia (Bibliothèque nationale de France o BnF). Tra gli archivi di spettacolo si annoverano quelli di cinema.

<sup>10</sup> P. Bertolone, *Il teatro e i suoi allestimenti in mostre, archivi e musei. Andata e ritorno*, in «Biblioteca teatrale», nn. 99-100, luglio-dicembre 2011, p. 315.

competenze e pratiche, indichi possibili operazioni di indagine, censimento, tutela<sup>11</sup>»

Secondo Carandini e Ottai l'indagine deve iniziare dagli edifici che hanno ospitato spettacoli fino ai centri di studio, università, biblioteche, accademie, scuole di teatro e laboratori, archivi specializzati, istituti di cultura e musei<sup>12</sup>. Le due studiose hanno individuato l'elenco dei centri di documentazione teatrale, che si riporta di seguito. Tale elenco – sebbene sia datato e non presenti per ragioni cronologiche tutte le risorse online oggi presenti – risulta ancora oggi valido:

## B. CENTRI DI DOCUMENTAZIONE TEATRALE

### B. I. ARCHIVI SPECIFICI SUL TEATRO

#### B.I. 1. ARCHIVI DEI TEATRI MUSICALI

##### B. I. 1. a. Enti Lirici

##### B. I. 1. b. Teatri di tradizione

#### B. I. 2. ARCHIVI DEI TEATRI DI PROSA

##### B. I. 2. a. Archivi di teatri stabili a gestione pubblica

##### B. I. 2. b. Archivi di teatri stabili a gestione privata

##### B. I. 2. c. Archivi di enti o associazioni stabili di promozione, produzione e ricerca teatrale nel campo della sperimentazione e de teatro ragazzi (da comprendere anche gli archivi per teatri di marionette)

### B. II. ARCHIVI GENERALI CON IMPORTANTI SETTORI TEATRALI

#### B. II. 1. ARCHIVI PUBBLICI

#### B. II. 2. ARCHIVI PRIVATI

#### B. II. 3. MUSEI E GALLERIE

#### B. III. 1. MUSEI TEATRALI

---

<sup>11</sup> S. Carandini, A. Ottai, *Per una mappa del patrimonio teatrale*, in A.D.U.I.T. (Associazione Docenti Universitari Italiani di Teatro), in *Il patrimonio teatrale come bene culturale*, a cura di L. Trezzini, Atti del convegno tenutosi a Parma 24-25 aprile 1990, Bulzoni, Roma 1991, p. 57.

<sup>12</sup> Ivi, p. 58.

B. III. 2. ARCHIVI E MUSEI ETNOGRAFICI  
B. III. 3. RACCOLTE ICONOGRAFICHE CON IMPORTANTI FONDI TEATRALI  
B. IV. BIBLIOTECHE  
B. IV. 1. BIBLIOTECHE TEATRALI  
B. IV. 2. IMPORTANTI FONDI TEATRALI IN BIBLIOTECHE GENERALI  
B. V. FONOTECHE, VIDEOTECHE  
B. V. 1. FONOTECHE E VIDEOTECHE TEATRALI  
B. V. 2. IMPORTANTI SEZIONI TEATRALI DI FONOTECHE E VIDEOTECHE GENERALI<sup>13</sup>

Questa situazione determina spesso nei ricercatori e negli studiosi ricerche difficili e dispendiose, parziali e fortuite, essendo lo spettacolo il «risultato paradossale d'una somma d'addendi che non fanno parte dello stesso insieme<sup>14</sup>». Data l'impossibilità di riunire tutto il patrimonio dello spettacolo in un'unica localizzazione, le nuove tecnologie possono essere utilizzate per la creazione di un unico database su cui far confluire non soltanto gli inventari ma anche gli oggetti digitalizzati<sup>15</sup>.

Un esempio di questo recente interesse verso gli archivi di spettacolo è la creazione, risalente al febbraio 2021 – ad opera della Direzione generale Archivi<sup>16</sup> e dell'Istituto centrale per gli Archivi (ICAR)<sup>17</sup> e all'interno del SIUSA, il Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche – di un percorso tematico denominato *Gli archivi dello spettacolo*.<sup>18</sup>, un primo tentativo di far convogliare tutta la documentazione inerente lo spettacolo in

---

<sup>13</sup> Ibidem, pp. 77-82.

<sup>14</sup> R. Alonge, R. Tessari, *Immagini del teatro contemporaneo*, Guida Editori, Napoli 1977 p. 6.

<sup>15</sup> Un esempio di archivio informatico consultabile in rete è AMATI, acronimo di Archivio Multimediale degli Attori Italiani ([www.amati.unifi.it](http://www.amati.unifi.it)), ricchissimo di schede biografiche. Il progetto, nato nell'Università degli Studi di Firenze è stato ideato e diretto da Siro Ferrone, oggi è sotto la responsabilità di Francesca Simoncini.

<sup>16</sup> [www.archivi.beniculturali.it/](http://www.archivi.beniculturali.it/)

<sup>17</sup> [www.icar.beniculturali.it/](http://www.icar.beniculturali.it/)

<sup>18</sup> [www.siusa.archivi.beniculturali.it/](http://www.siusa.archivi.beniculturali.it/)

un'unica piattaforma, i cui patrimoni sono consultabili, o a volte accessibili, tramite un unico punto d'accesso. Nella fattispecie degli archivi dello spettacolo, come nell'omonimo portale, rientrano non soltanto gli archivi prodotti da enti quali teatri, compagnie teatrali, accademie di danza, case di produzione, cinema, fondazioni liriche, associazioni culturali del settore, società filodrammatiche, ma anche quelli prodotti da persone la cui attività è riconducibile a questo ambito, come attori, registi ed aiuto registi, commediografi, sceneggiatori, costumisti, scenografi, drammaturghi, fotografi di scena, doppiatori, musicisti, danzatori, cantanti, coreografi, direttori e segretari di produzione, scrittori, giornalisti e critici teatrali e cinematografici, storici e insegnanti del mondo dello spettacolo. In questa fattispecie rientra anche l'archivio di Gerardo Guerrieri, oggetto della seconda parte di questa tesi.

L'obiettivo del suddetto progetto promosso dal Ministero della Cultura è quello di far conoscere ad un pubblico sempre più vasto questo particolare e variegato patrimonio documentario, che spazia dai copioni ai programmi di sala, dalle locandine ai manifesti, dalle partiture musicali ai disegni, dagli appunti di lavoro ai bozzetti e figurini, dalla rassegna stampa alle fotografie, dalle scenografie alle collezioni di oggetti di scena, dagli abiti e costumi ai bauli per trasportarli, dal materiale audiovisivo ai dischi, dai laboratori di macchinaria teatrale a quelli di sartoria, dai premi e riconoscimenti alle onorificenze fino ai documenti più facilmente riscontrabili negli archivi, come statuti, atti costitutivi, carteggi, carte amministrative e contabili.

È sufficiente scorrere l'elenco dei fondi che costituiscono *Gli archivi dello spettacolo* per scorgere i più altisonanti nomi della cultura italiana, come Dario Fo e Franca Rame, Silvana Mangano, Valeria Moriconi, Luca Ronconi, Luchino Visconti, Franco Zeffirelli, Pier Paolo Pasolini, Luigi Pirandello, Silvio D'Amico ecc.

Solo negli ultimi anni però questi archivi hanno attirato l'attenzione degli studiosi, come già affermato da Caterina Del Vivo:

«Gli archivi di persona fino a qualche decennio fa non erano oggetto di interesse archivistico: considerati “archivi diversi”, suscitavano attenzione storica, o storico-artistica, o letterario per questo o quel documento conservato. Lo studioso sceglieva le testimonianze che interessavano e potevano essergli utili, se ne serviva, eventualmente le pubblicava, tralasciando il resto. Né l'archivistica quale disciplina se ne faceva carico: gli autografi letterari o epistolari degli ultimi secoli erano comunque considerati competenza delle biblioteche, per il resto i fondi di persona erano trascurati, a meno che non si trattasse di soggetti produttori dai nomi eccelsi o “incastonati” in un archivio di famiglia: semplicemente non ci si poneva il problema<sup>19</sup>».

Fino al Diciannovesimo secolo le carte di personalità importanti erano custodite quasi sempre negli archivi delle famiglie aristocratiche, più di rado nelle accademie o nelle associazioni a cui queste persone appartenevano.

Gli archivi di famiglia però sono stati da sempre oggetto di studio in quanto, come nota Mariella Guercio, erano:

«intesi originariamente come complementari alle fonti pubbliche, tenendo presente che le cariche di governo e amministrative o ecclesiastiche erano ricoperte da esponenti di famiglie patrizie o comunque di antica origine. [...]. L'accesso dei ceti borghesi alle cariche pubbliche determina la formazione di importanti archivi personali, il cui interesse si è esteso nel corso degli ultimi decenni ad altre figure professionali, quali giornalisti, architetti, esponenti del mondo della cultura e della scienza<sup>20</sup>».

---

<sup>19</sup> C. Del Vivo, *Accostarsi a un archivio di persona: ordinamento e condizionamento*, in *Archivi di persona del Novecento*, a cura di F. Gheretti e L. Paro, Benetton-Antiga Edizioni, Treviso 2012, p. 15.

<sup>20</sup> P. Carucci, M. Guercio, *Manuale di archivistica*, Carocci editore, Roma 2018 p. 39.

Infatti è stato proprio l'avvento dei principi affermati dalle rivoluzioni americana e francese a far nascere la consapevolezza che ciascun cittadino possa prendere parte alla *res publica* e dedicarsi ad un lavoro autonomo.

Se in età moderna si era soliti conservare e tutelare gli archivi delle famiglie più prestigiose, che tramandavano agli eredi la propria identità e tradizione familiare attraverso le attestazioni politiche e nobiliari, economiche e patrimoniali, nei secoli successivi si assiste al

«lento insinuarsi, in questa categoria di materiali, della documentazione relativa all'attività professionale e/o intellettuale di singole personalità, fino a che questa documentazione non assume, a partire da metà Ottocento, una dimensione nettamente prevalente. Un fenomeno che poi caratterizza in modo specifico gli archivi di persona è coltivata e fortemente apprezzata da studiosi e istituzioni che si fanno attivamente promotori della loro conservazione e valorizzazione<sup>21</sup>».

È molto importante tener conto di due considerazioni fondamentali quando ci si accosta da studiosi alla documentazione di un archivio personale. La prima considerazione riguarda l'approccio che uno studioso deve adottare. Si tratta necessariamente di un approccio volto a comprendere l'ordinamento voluto dal soggetto produttore rispetto alla documentazione conservata in archivio perché, come notato giustamente da Del Vivo «spesso gli individui, e più ancora le personalità di spicco, attraverso i documenti conservati sono in grado di plasmare la propria immagine, di autorappresentarsi<sup>22</sup>», e questa affermazione è quanto mai valida per i soggetti produttori viventi, che dispongono della facoltà di conservare la propria documentazione, o di scartarla. La seconda

---

<sup>21</sup> A. Aiello, F. Nemore, M. Procino (a cura di), *Uomini e donne del Novecento fra cronaca e memoria*, Universitas Studiorum, Roma 2015, p. 11.

<sup>22</sup> C. Del Vivo, *Accostarsi a un archivio di persona ...* ivi p. 18.

considerazione necessaria e preliminare allo studio di un fondo è che non si dovrebbero reperire alcuni documenti, come

«Le lettere originali spedite dal mittente, se non in forma di copia o di minuta, le carte relative all'attività o alle cariche pubbliche del personaggio in questione, che dovrebbero essere rimaste presso i relativi uffici (anche se in pratica sono numerose le eccezioni). E ancora: difficilmente sono presenti le redazioni finali delle opere, prose o poesie, destinate alla pubblicazione, perché consegnate alle case editrici o alle tipografie e difficilmente restituite<sup>23</sup>».

Anche per questi motivi dunque un archivio dello spettacolo legato ad un archivio di persona può generare delle difficoltà in fase di riordinamento, in quanto la formazione di un fondo personale spesso non segue un percorso lineare e l'organizzazione dei documenti non sempre è immediatamente riconoscibile o può essere provvisoria o parziale, o ancora può essere stata ordinata da soggetti terzi secondo criteri individuali.

Un'altra considerazione da fare è che gli archivi di spettacolo, anche quelli di personalità, custodiscono non solo tutta la documentazione prodotta per la creazione e ricezione di uno o più spettacoli, ma possono custodire anche oggetti. Questi documenti sono stati a lungo considerati effimeri, proprio come l'arte che li ha generati, in quanto una volta chiuso il sipario, o terminato l'evento culturale, sembrerebbero non aver alcuna utilità funzionale, mentre per gli storici dello spettacolo rappresentano un patrimonio, la testimonianza di un'attività culturale e di una professione.

Negli ultimi anni questi documenti, oggetti e costumi relativi allo spettacolo sono stati oggetto di esposizioni e di mostre, e grazie ai nuovi media e tecnologie

---

<sup>23</sup> Ibidem.

è possibile riproporre messe in scena o spettacoli del passato, creando così una «ri-performance<sup>24</sup>». Come scrive Jovičević però:

«non si tratta di nuove interpretazioni ma di rimesse in scena, come, per esempio, nel 2006 *18 Happenings in 6 Parts* di Allan Kaprow (1956), nel 2010 lo spettacolo al MoMA delle prime opere di performance art firmate da Marina Abramović; e l'ultima ri-performance di Robert Wilson *Lecture on Nothing*, un omaggio a John Cage, nel 2016; e così via. Le rimesse in scena non sono mai un duplicato della prima volta, perché tutto è cambiato: il pubblico, le circostanze sociali, e perfino la stessa opera, perché sono impegnati corpi diversi e mentalità individuali diverse. Le opere ri-performate aprono una finestra su un passato sognato e immaginato, e la gente vive un'esperienza molto vitale<sup>25</sup>».

Negli ultimi anni vi è una sempre più crescente attenzione nei confronti degli archivi digitali, in particolare per quelli di spettacolo, in quanto si prestano meglio di altri ad un'esposizione e ad un progetto di storytelling, così come approfondito nell'ultimo capitolo. Gli archivi digitali, facilitando l'accesso diretto a fonti spesso inedite e permettendone la comparazione sinottica, possono favorire l'apertura di nuove prospettive di studio e di ricerca, ad esempio attraverso l'utilizzo degli standard FITS e IIIF – come approfondito nel prossimo capitolo – ma richiedono contestualmente, agli studiosi che se ne occupano, l'elaborazione di una precisa metodologia nella digitalizzazione delle fonti primarie, le quali devono essere corredate dai relativi metadati descrittivi<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> R. Schechner, *Saremo noi il (Nuovo) Terzo Mondo?*, a cura di A. Jovičević, Bulzoni editore, Roma 2017, p. 211.

<sup>25</sup> Ibidem p. 33.

<sup>26</sup> Secondo l'allegato 1 delle regole tecniche in materia di formazione, trasmissione, copia, duplicazione, riproduzione e validazione temporale dei documenti informatici contenute nel DPCM 13 novembre 2014, i metadati sono l' "insieme di dati associati a un documento informatico, o a un fascicolo informatico, o ad un'aggregazione documentale informatica per identificarlo e descriverne il contesto, il contenuto e la struttura, nonché per permetterne la gestione nel tempo nel sistema di conservazione".

Questi archivi hanno l'arduo compito di conservare e tramandare la memoria dello spettacolo, salvandolo dall'oblio e allargando la cerchia del pubblico, che è sempre meno composto dai soli addetti ai lavori. Il compito è arduo in quanto lo spettacolo dal vivo è un bene culturale anomalo, definito dalla legislazione internazionale "immateriale", la cui caratteristica intrinseca è la sua natura effimera, in quanto, come scritto da Maria Ida Biggi:

«lo spettacolo è un'arte fugace e non permane dopo la chiusura del sipario, tutto si fa ricordo, niente è più materiale. I singoli pezzi originali che compongono la rappresentazione svaniscono o meglio, se analizzati singolarmente, non costituiscono nemmeno una parte dello spettacolo, in quanto è la relazione con l'insieme che ne crea il ruolo e la funzione artistica<sup>27</sup>».

In Italia solo dalle prime decadi della seconda metà del Novecento si sono formati centri di documentazione e biblioteche specializzate nella conservazione di documenti legati alle Performing Arts, e questo ha permesso di analizzare, storicamente e criticamente questo patrimonio culturale.

Esistono oggi diversi enti e istituzioni deputate alla conservazione e alla valorizzazione dello spettacolo in cui reperire documentazione: luoghi per eccellenza come il Museo della Scala di Milano<sup>28</sup>, dove all'interno di un prestigioso edificio storico sono esposti oggetti provenienti dall'Archivio storico; fondazioni collettori di più archivi come la Fondazione Cini di Venezia<sup>29</sup>, dove l'Istituto per il Teatro e il Melodramma conserva svariati fondi di prestigiose personalità legate allo spettacolo, come Eleonora Duse, Arrigo Boito, Elena Povoledo e Piero Nardi; biblioteche che custodiscono fondi

---

<sup>27</sup> M. I. Biggi, *Le mille e una scena. Musei e mostre dello spazio scenico*, in P. Bertolone, M.I. Biggi, D. Gavrilovich, *Mostrare lo spettacolo. Musei e Mostre delle Performing Arts*, UniversItalia, Roma 2013, p. 17.

<sup>28</sup> [www.museoscala.org/](http://www.museoscala.org/)

<sup>29</sup> [www.cini.it](http://www.cini.it). La fondazione, attraverso il Centro Vittore Branca offre agli studiosi, interessati a lavorare sui propri fondi, un alloggio e una borsa di studio.

archivistici come la Biblioteca del Bucardo<sup>30</sup> a Roma, tra i cui prestigiosi fondi si ricordano quelli di Eduardo De Filippo<sup>31</sup>, Carlo Emilio Gadda e Luigi Rasi, e la Biblioteca Museo dell'Attore di Genova<sup>32</sup>, anch'essa composta da complessi archivistici di personalità come Silvio D'Amico, Raoul Radice, Ermete Zacconi e Tommaso Salvini, da una biblioteca specializzata sullo spettacolo, da un archivio di autografi, fotografie, bozzetti, disegni, manifesti e locandine ed inoltre il museo possiede una collezione di costumi teatrali fra cui quelli indossati da Adelaide Ristori; le Case-museo, molte di queste adibite a Centri di studi, come la Biblioteca Museo Casa di Carlo Goldoni a Venezia<sup>33</sup>, la quale possiede 30.000 opere riguardanti tutte le arti dello spettacolo; gli archivi privati come quello delle Teche RAI, l'archivio di tutto quanto è stato trasmesso in Italia in TV o in radio<sup>34</sup>; e infine il rarissimo caso italiano di archivio-mostra digitale dell'archivio Dario Fo e Franca Rame<sup>35</sup>.

Come si evince anche scorrendo i fondi presenti nel già citato portale *Gli archivi dello spettacolo*, la maggior parte degli archivi di spettacolo esistenti sono di registi, scenografi e scrittori la cui produzione artistica si riferisce anche allo spettacolo, come Luigi Pirandello e Pier Paolo Pasolini, piuttosto che di attori. Questo perché i soggetti produttori hanno l'esigenza di conservare la documentazione non soltanto per esigenze amministrative, ma anche perché possono nel tempo ritornare sulle proprie opere per riproporle o modificarle, e per tali ragioni è indispensabile custodire la documentazione.

La maggior parte degli archivi di spettacolo quindi è spesso associata agli archivi privati, ovvero personali, in quanto riconducibili ad un/a determinato/a regista, scenografo/a, attore/attrice ecc. ed è per questo che sono stati definiti

---

<sup>30</sup> [www.bibliotecateatralesiae.it/index\\_new.asp](http://www.bibliotecateatralesiae.it/index_new.asp)

<sup>31</sup> In realtà il fondo De Filippo è conservato presso il Gabinetto Vieusseux di Firenze, il Bucardo possiede soprattutto una collezione di copioni donati da Isabella Q. De Filippo.

<sup>32</sup> [www.museoattore.it/](http://www.museoattore.it/)

<sup>33</sup> [www.carlogoldoni.visitmuve.it/](http://www.carlogoldoni.visitmuve.it/)

<sup>34</sup> [www.teche.rai.it](http://www.teche.rai.it). Gli archivi RAI sono state inserite dall'UNESCO nell'archivio della memoria d'Italia.

<sup>35</sup> [www.archivio.francarame.it/](http://www.archivio.francarame.it/)

anche «specchi di carta<sup>36</sup>», in quanto riflettono i metodi di lavoro, gli interessi di studio, la rete di relazioni pubbliche, le scelte professionali e politiche, ma anche i sentimenti e gli affetti di una persona. Purtroppo a volte questa documentazione è soggetta a dispersione e smembramento (così come avvenuto per i materiali relativi a Eleonora Duse, dispersi in una miriade di archivi, come si vedrà nella seconda parte della tesi), poiché il materiale può approdare, per volontà testamentaria o degli eredi, in diversi istituti archivistici, e ciò influisce sulla struttura e l'ordinamento del fondo archivistico<sup>37</sup>.

Proprio perché l'archivio si forma per l'esigenza di testimoniare le attività di un soggetto produttore e «dei rapporti intrattenuti nel corso dell'esistenza per esigenze di autodocumentazione<sup>38</sup>», l'archivio di persona «costituisce un *unicum* per le peculiarità che lo contraddistinguono e che riflettono la personalità di chi lo ha prodotto e gli scopi e le finalità per cui è venuto formandosi<sup>39</sup>». Di notevole interesse scientifico sono quindi gli archivi di spettacolo, attraverso il cui studio è possibile ricostruire i rapporti umani e professionali, il contributo apportato alla società, ma soprattutto è possibile ricostruire uno spettacolo o un evento culturale attraverso l'analisi di documentazione non testuale, come oggetti, costumi, fotografie o modellini scenici, oltre ai classici documenti archivistici che possono spaziare dai copioni alle epistole, dalle recensioni ai contratti, in quanto la sola analisi testuale non

---

<sup>36</sup> C. Leonardi, *Specchi di carta. Gli archivi storici di persone fisiche: problemi di tutela e ipotesi di ricerca*, in «Studi Medievali», serie III, XXXIII, (1992), II e Marina Raffaelli, «Specchi di carta»? *Rapporto di medio termine sugli archivi di persona*, in «Nuovi Annali della Scuola Speciale per Archivisti e Bibliotecari», a. XXV, (2011), p. 171-188.

<sup>37</sup> Per un approfondimento cfr. C. Pavone, *Ma è poi tanto pacifico che l'archivio rispecchi l'istituto?* in «Rassegna degli Archivi di Stato», XXX (1970), 1, pp. 145-149; S. Vitali, *Il dibattito internazionale sulla normalizzazione della descrizione: aspetti teorici e prospettive in Italia*, in «Archivi e computer», IV (1994), pp. 317-323; P. Tascini (a cura di), *Il futuro della memoria. Atti del convegno internazionale di studi sugli archivi di famiglie e di persone*, Capri, 9-13 settembre 1991, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 1997, tomi 2, (Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Saggi, 45).

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 78.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

è sufficiente a ricostruire un evento (sia esso uno spettacolo, un seminario, una conferenza ecc.).

I materiali quali oggetti e costumi, non sono stati considerati documenti fino a pochi anni fa, mentre oggi è pacifico attribuire uguale dignità a tutta la documentazione conservata negli archivi. La riflessione degli studiosi in merito alla loro catalogazione e al loro trattamento però è tuttora *in fieri*, così come dimostrato anche dal capitolo inerente la collaborazione con l'ICCD.

La memoria dello spettacolo degli inizi del Novecento è soprattutto audiovisiva, ovvero esistono dischi e film ed eventi cinematografici che sono oggi conservati in istituti preposti come l'Istituto centrale per i beni sonori ed audiovisivi (ICBSA, ex Discoteca di Stato), il Museo del cinema di Torino, la Cineteca del Friuli, la Cineteca di Bologna, la Cineteca di Brindisi, la Cineteca nazionale di Roma, ecc.

L'Istituto Luce<sup>40</sup> nato nel 1924 per volontà di Mussolini per perseguire i propri fini educativi e propagandistici del regime, oggi è un centro di conservazione del cospicuo patrimonio cinematografico e fotografico e svolge anche attività di produzione.

Per tutto il Novecento gli studiosi si sono posti l'annoso problema della memoria teatrale, e solo recentemente, in seguito alla rivoluzione tecnologica e il conseguente passaggio dall'analogico al digitale, è stato possibile per archivi e centri di ricerca lavorare sul recupero e la digitalizzazione dei documenti, che ha aperto nuove prospettive di ricerca; ad un eventuale restauro, per chi possiede le coperture finanziarie, delle registrazioni in analogico, fino ad un progetto di valorizzazione e ad un'adeguata conservazione. Internet e le tecnologie informatiche hanno comportato una riproduzione di contenuti online, ma anche la possibilità offerta dal Web 2.0, di permettere agli utenti di condividere contenuti su blog, social network o siti personali, ma hanno anche generato una proliferazione di contenuti e azioni

---

<sup>40</sup> [www.archivioluce.com/](http://www.archivioluce.com/)

quali il *mash-up*, il *re-mixing* e il *tagging*, e la realizzazione di mostre virtuali, tra cui l'esperienza oggetto di questa tesi. Se da un lato è senz'altro positivo poter reperire tanti contenuti gratuitamente e poterli condividere facilmente, dall'altra si pone il quesito sull'affidabilità delle fonti e sulla correttezza delle informazioni reperite.

La pandemia di Covid-19, con la conseguente chiusura di questi luoghi, ha accelerato questo processo, considerato che è in costante diminuzione il numero degli studiosi che frequentano archivi e biblioteche, mentre cresce enormemente quello di coloro che scaricano dalla rete documenti.

Come è accaduto per il passaggio dall'oralità alla scrittura, così avviene per la digitalizzazione, come mette in guardia Stefano Vitali:

«ci troviamo di fronte a un'operazione di ri-codificazione dell'informazione in un formato diverso da quello in cui essa è stata originariamente conservata. Ogni operazione di questo genere comporta una perdita d'informazione<sup>41</sup>».

La riproduzione digitale comporta infatti la perdita della percezione tattile, un'azione che permette una elementare e primaria contestualizzazione dell'informazione, ma nel contempo permette un rapido accesso alle risorse e una più rapida consultazione, la possibilità di archiviare e comunicare le risorse. La finalità dell'archivio non è unicamente quella della consultazione e conservazione, ma è anche quella di offrire modalità di valorizzazione e fornire strumenti di corredo in grado di indirizzare la ricerca. Gli studiosi di storia dell'arte<sup>42</sup> e dello spettacolo in particolare hanno avviato negli ultimi anni

---

<sup>41</sup> S. Vitali, *Passato digitale: le fonti dello storico nell'era del computer*, Mondadori, Milano 2004, p. 55.

<sup>42</sup> Gli storici dell'arte insieme ai ricercatori hanno sviluppato un sistema di classificazione denominato Iconclass. È una raccolta gerarchicamente ordinata di definizioni di oggetti, persone, eventi e idee astratte, raffigurati in immagini che funge da strumento scientifico per la descrizione, il recupero e la ricerca dei soggetti ritratti in immagini. Per un approfondimento, cfr. L. Leo, *On the Developments of the Iconographic File Authority: New Research Perspectives*, disponibile all'indirizzo:

progetti di ricerca inerenti lo sviluppo di ontologie e vocabolari controllati per descrivere, puntualmente e scientificamente, i documenti provenienti dagli archivi delle Performing arts<sup>43</sup>.

Le Goff ha teorizzato, in *Storia e memoria*<sup>44</sup>, la rivoluzione del documento, il quale, dopo l'invenzione del calcolatore elettronico negli anni Sessanta dello scorso secolo, è stato protagonista di un'esponenziale moltiplicazione quantitativa.

Per ricostruire uno spettacolo quindi, è necessario poter studiare ogni documento, inteso come "monumento" (dal latino *monumentum* "ricordo" di una persona o avvenimento), in quanto:

«La concezione del documento/monumento è quindi indipendente dalla rivoluzione documentaria e ha tra gli scopi quello di evitare che questa rivoluzione, pur necessaria, si trasformi in un diversivo e distolga lo storico dal suo dovere principale: la critica del documento – qualunque esso sia – in quanto monumento. Il documento non è una merce invenduta del passato, è un prodotto della società che lo ha fabbricato secondo i rapporti delle forze che in essa detenevano il potere. Solo l'analisi del documento in quanto monumento consente alla memoria collettiva di ricuperarli e allo storico di usarlo scientificamente, cioè con piena conoscenza di causa<sup>45</sup>».

Nel 2014 è stato organizzato il *Terzo Convegno Internazionale Archivi e Mostre*, ad opera dall'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale e dalla Soprintendenza Archivistica del Veneto. Al convegno, intitolato *L'archivio, il digitale e la formazione al tempo del digitale*, Fulvio Irace, ha affermato che:

---

[www.researchgate.net/publication/356257576\\_On\\_the\\_Developments\\_of\\_the\\_Iconographic\\_File\\_Authority\\_New\\_Research\\_Perspectives](http://www.researchgate.net/publication/356257576_On_the_Developments_of_the_Iconographic_File_Authority_New_Research_Perspectives)

<sup>43</sup> È opportuno ricordare in questa sede il progetto Eclap, promosso dal Centro Teatro Ateneo della Sapienza Università di Roma nel 2010 per la creazione dell'omonimo portale, un *Content Aggregators* di sedici archivi delle performing arts (teatro, danza, cinema, arti sceniche, performance).

<sup>44</sup> J. Le Goff, *Storia e memoria*, Einaudi, Torino 1982.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 452.

«Nel secolo scorso attraverso le riflessioni di March Bloch e di Jacques Le Goff, ogni documento è stato legittimato a essere monumento, acquisisce un valore più puro di quello di semplice testimonianza e sono diventati un riflesso dell'epoca che li ha prodotti. La nozione di archivio si è allargata alle tracce immateriali, al cambiamento della storia corrisponde l'allargamento dell'Archivio<sup>46</sup>».

Nello stesso convegno, il Presidente della Biennale di Venezia Paolo Baratta ha dichiarato che «Non c'è più mostra, anche se dedicata all'avanguardia, senza un ricorso agli archivi<sup>47</sup>»

Le mostre sono un ottimo strumento di divulgazione della conoscenza e di valorizzazione degli archivi, nonché un mezzo “pop” per avvicinare il grande pubblico, soprattutto dei più giovani a questo bene culturale. La digitalizzazione e la messa in rete dei documenti non solo agevola lo studio e le ricerche nel settore, ma offre anche visibilità agli istituti di conservazione che possono essere conosciuti anche dai non addetti ai lavori.

Attraverso il materiale d'archivio è possibile inoltre ricostruire spettacoli e mostre allestite nel passato, anche se manca la sua «liveness<sup>48</sup>», e come scrive Bertolone,

«quando lo spazio di significato che circonda il documento non viene segnalato con sufficiente consapevolezza dell'atto ermeneutico, ecco che rischia di trasformare il documento in feticcio, in un'entità ingannevole che dichiara un'assenza. Il carattere inanimato che così spesso emana dai relitti della storia dello spettacolo è la percezione di un idolo che “sta al posto” del vero dio; e tuttavia il documento-

---

<sup>46</sup>Archivio Storico delle Arti Contemporanee, *Archivi e Mostre. Atti del convegno*, La Biennale, Venezia 2014, p. 60.

<sup>47</sup> [www.labiennale.org/it/asac/mostre-attivita/convegno-internazle-%E2%80%99Carchivi-e-mostre%E2%80%99D](http://www.labiennale.org/it/asac/mostre-attivita/convegno-internazle-%E2%80%99Carchivi-e-mostre%E2%80%99D)

<sup>48</sup> Per approfondire cfr. Philip Auslander, *Liveness, Performance in Mediatized Culture*, Routledge, London and New York 2008.

feticcio conserva, proprio nella sua ambivalenza, un canale che può essere aperto<sup>49</sup>».

Secondo Ricciardi per valorizzare un bene effimero e sfuggente come quelli provenienti dagli archivi di spettacolo, si deve offrire al pubblico la

«possibilità di rivivere sia in modo fantastico, sia in modo storico-scientifico la storia e la civiltà di quell'oggetto. L'esperienza può essere all'origine dell'attività espositiva e allestitiva, essa crea l'evento, l'oggetto, il documento, ma anche la cornice e l'interfaccia perché quella cosa sia vivente e ancora, continuamente, sperimentabile<sup>50</sup>».

È necessario quindi creare, come si vedrà nell'ultimo capitolo, modalità di valorizzazione e percorsi di storytelling affinché i documenti non appaiano come feticci inanimati e inespressivi, incapaci di trasmettere informazioni ed emozioni al pubblico, il cui «carattere di feticcio diviene prevalente<sup>51</sup>».

Gli archivi, come ribadito dall'Assemblea Generale del Consiglio Internazionale degli Archivi e dall'UNESCO, non tramandano unicamente la memoria di un Paese, ma contribuiscono anche alle politiche culturali di un Paese democratico:

«Gli archivi conservano le decisioni, le azioni e le memorie, costituiscono un patrimonio unico e insostituibile trasmesso di generazione in generazione. Giocano un ruolo essenziale nello sviluppo della società, contribuendo alla costruzione e alla salvaguardia della memoria individuale e collettiva. L'accesso è il più ampio possibile agli archivi e deve essere sostenuto e incoraggiato per accrescere le conoscenze, mantenere e promuovere

---

<sup>49</sup> P. Bertolone, *Il teatro e i suoi allestimenti in mostre, archivi e musei. Andata e ritorno*, in «Biblioteca teatrale» nn 99/100, luglio-dicembre 2011, pp. 319.

<sup>50</sup> M. Ricciardi, *Prefazione a S. Monaci, Il futuro nel museo. Come i nuovi media cambiano l'esperienza del pubblico*, Guerini Studio, Milano 2005, p. 12.

<sup>51</sup> P. Bertolone, *Eleonora Duse e i suoi molti archivi*, in A. Aiello, F. Nemore, M. Procino (a cura di), *Uomini e donne del Novecento*, ivi p. 87.

la democrazia e i diritti della persona e la qualità della vita dei cittadini.

Dichiarazione Universale sugli Archivi<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> *Dichiarazione universale sugli Archivi*, Approvata all'unanimità dall'Assemblea Generale del Consiglio Internazionale degli Archivi, Oslo, 17 settembre 2010 e adottata dall'UNESCO nel 2011.

### 1.1.2. La tutela e valorizzazione del patrimonio culturale immateriale

Negli ultimi anni si sente parlare sempre più spesso di “valorizzazione del patrimonio culturale” e di relativi progetti atti a promuovere i beni culturali. Oggi diamo per scontato tali concetti, ma come approfondito in questo paragrafo, in Italia è stato lungo l’*iter* che ha portato ad una loro definizione giuridica.

All’indomani dell’unificazione d’Italia non esisteva una legge che salvaguardasse il patrimonio culturale italiano, e questa mancanza divenne un impellente problema da affrontare quando nel 1871 il Regno d’Italia acquisì i territori dello Stato Pontificio, il cui immenso patrimonio storico-artistico avrebbe potuto subire tragiche conseguenze<sup>53</sup>. Ci vorranno quarant’anni affinché il Regno d’Italia promulghi nel 1902 la prima legge di tutela, la L.185/1902, «seguita dalla legge Rosadi del 1909, attuata nel 1913 secondo un regolamento che resta tutt’ora in vigore<sup>54</sup>». Il secondo articolo della Legge Rosadi ha il merito di fissare per la prima volta l’imprescindibile principio dell’inalienabilità dei beni pubblici, siano essi patrimonio mobile o immobile, anche se tale patrimonio non è ancora considerato bene culturale ma una “cosa”. Nel primo articolo però balza all’occhio l’assenza, tra i patrimoni tutelati, di quelli immateriali, i quali dovranno aspettare un altro secolo per essere riconosciuti come beni culturali:

«Sono soggette alle disposizioni della presente legge le  *cose*  immobili e mobili che abbiano interesse storico, archeologico, paleontologico, paleontologico o artistico. Ne sono esclusi gli edifici e gli oggetti d’arte di autori viventi o la cui esecuzione non risalga ad oltre cinquant’anni. Tra le  *cose*  mobili sono pure compresi i codici, gli

---

<sup>53</sup> Cfr. M.B. Mirri, *Per una storia della tutela del patrimonio culturale*, Sette Città, Viterbo 2007.

<sup>54</sup> G. Chiarante, U. D’Angelo, *Premessa*, in *Beni culturali e paesaggio: la nuova versione del codice*, a cura di G. Chiarante, U. D’Angelo, «Quaderni associazione Bianchi Bandelli», Roma 2009, p.11.

antichi manoscritti, gli incunabuli, le stampe e incisioni rare e di pregio e le *cose* d'interesse numismatico».

La rilevanza del principio secondo il quale i beni culturali sono intesi beni pubblici è sottolineata con orgoglio dallo stesso Rosadi, il quale affermò che:

«l'opera d'arte esprime un aspetto della vita intellettuale della società e riassume i più vari ed indefinibili elementi dell'ambiente sociale che non appartengono al solo proprietario ma a tutti, perché tutti, chi più chi meno, hanno contribuito a formarli<sup>55</sup>».

L'anno che segna una svolta nella legislazione italiana è il 1939, con l'approvazione delle leggi Bottai, la n. 1089 "per la tutela delle *cose* di interesse artistico e storico", la quale rappresenta la prima legge organica sulla tutela dei beni culturali, ancora definiti "cose", e la n. 1497 "per la tutela delle bellezze paesistiche". La "svolta" non è dovuta unicamente all'aver unificato la legislazione inerente i beni culturali, ma per aver introdotto il divieto di esportazione di determinati beni <sup>56</sup>. Queste leggi «resteranno in vigore, ininterrottamente, fino all'11 gennaio del 2000, data in cui entrambe confluiscono, insieme ad altre disposizioni, nel Testo Unico dei beni culturali e ambientali n.490<sup>57</sup>». Questa legge è riuscita a sopravvivere sessant'anni in quanto Bottai si ispirò alla filosofia di Benedetto Croce e si avvalse di giuristi e storici dell'arte del calibro di Santi Romano e Giulio Carlo Argan, anche se questa legge era più incline a conservare il bene piuttosto che a renderlo pubblico.

---

<sup>55</sup> Raffaele Tamiozzo, *La legislazione dei beni culturali e paesaggistici. Guida Ragionata*, Giuffrè, Milano 2009, p. 8.

<sup>56</sup> Giampiero Buonomo, *La richiesta di pubblicità dell'udienza sull'appartenenza dell'Atleta di Fano*, in *Diritto penale e processo*, 9/2005, p. 1181, nota 49, disponibile all'indirizzo: [www.academia.edu/16759322/LA\\_RICHIESTA\\_DI\\_PUBBLICITA\\_DELL\\_UDIENZA\\_SULL\\_APPARTENENZA\\_DELL\\_ATLETA\\_DI\\_FANO](http://www.academia.edu/16759322/LA_RICHIESTA_DI_PUBBLICITA_DELL_UDIENZA_SULL_APPARTENENZA_DELL_ATLETA_DI_FANO)

<sup>57</sup> M.B. Mirri, *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, Sette Città, Viterbo 2011, p. 8.

Nel 1964 si istituì su proposta del Ministro della Pubblica Istruzione la Commissione di indagine per la tutela e la valorizzazione delle cose di interesse storico, archeologico, artistico e del paesaggio<sup>58</sup>, più nota come Commissione Franceschini, dal nome del suo presidente, Francesco Franceschini. Il più grande lascito di questa Commissione è stato quello di definire il concetto di bene culturale, ovvero tutti quei beni d'interesse storico, archeologico, artistico, ambientale, archivistico, librario, nonché qualsiasi altro «bene che costituisca testimonianza materiale avente valore di civiltà<sup>59</sup>». Si introduce così una visione storicistica del concetto di bene culturale, e soprattutto per la prima volta lo si definisce “patrimonio”.

Negli anni Novanta del secolo scorso si accende l'interesse nei confronti del patrimonio artistico italiano, e l'emanazione negli anni successivi di decreti e codici ne è la prova. Nel 1998 si pubblica il D. lgs. n. 112 (in attuazione della legge n.59 del 1997, cosiddetta “Legge Bassanini”), nel cui testo si adopera per la prima volta la locuzione “beni culturali”<sup>60</sup>, ovvero «quelli che compongono il patrimonio storico, artistico, monumentale, demotnoantropologico, archeologico, archivistico e librario e gli altri che costituiscono testimonianza avente valore di civiltà<sup>61</sup>». Come si può notare, per la prima volta nella giurisdizione italiana è stato eliminato l'aggettivo “materiale” dalla definizione relativa alla testimonianza di civiltà.

Questo decreto porta alla nascita nel 2000 del *Testo unico delle disposizioni legislative in materia di beni culturali e ambientali*, ma anche l'esigenza di unificare la legislazione in materia storico-culturale, che porterà all'emanazione del *Codice dei Beni Culturali e del paesaggio*<sup>62</sup>, testo che riconosce il valore non solo

---

<sup>58</sup> Istituita dalla legge 26 aprile 1964 n. 310.

<sup>59</sup> G. Cofrancesco, *I beni culturali, profili di diritto comparato ed internazionale*, I.P.Z.S., 1999, p. 24.

<sup>60</sup> L'art. 148 c. 1 definiva i beni culturali, è stato poi abrogato dall'articolo 184 del decreto legislativo n. 42 del 2004.

<sup>61</sup> D. lgs. 1998 n. 12, capo V, art. 148, c. 1, lettera a). Tale decreto introduce anche il concetto di “bene ambientale”.

<sup>62</sup> Approvato col D. lgs. n. 42 del 22 gennaio 2004, pubblicato nel Supplemento Ordinario n. 28/L alla Gazzetta Ufficiale del 24 febbraio 2004.

giuridico ma anche simbolico del nostro patrimonio culturale, il quale ha contribuito a definire l'identità degli italiani. Questo codice, ancora in vigore, non persegue unicamente il fine di tutelare i beni che «presentano interesse artistico, storico, archeologico, etnoantropologico, archivistico e bibliografico e le altre *cose* individuate dalla legge o in base alla legge quali testimonianze aventi valore di civiltà<sup>63</sup>», ma anche quello di valorizzare il patrimonio culturale attraverso «la partecipazione dei soggetti privati, singoli o associati<sup>64</sup>».

Sebbene il Decreto Legge n.112/1998 avesse eliminato la materialità nella definizione di un bene culturale, l'attuale Codice continua a stabilire che la concretezza e la tangibilità ne sono condizioni indispensabili per essere dichiarato tale, così come si evince dagli articoli 10 e 11, in cui torna, con rammarico, il sostantivo *cose*:

#### Articolo 10 *Beni culturali*

1. Sono beni culturali le *cose* immobili e mobili appartenenti allo Stato, alle regioni, agli altri enti pubblici territoriali, nonché ad ogni altro ente ed istituto pubblico e a persone giuridiche private senza fine di lucro, che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico.

2. Sono inoltre beni culturali:

a) le raccolte di musei, pinacoteche, gallerie e altri luoghi espositivi dello Stato, delle regioni, degli altri enti pubblici territoriali, nonché di ogni altro ente ed istituto pubblico;

b) gli archivi e i singoli documenti dello Stato, delle regioni, degli altri enti pubblici territoriali, nonché di ogni altro ente ed istituto pubblico;

c) le raccolte librerie delle biblioteche dello Stato, delle regioni, degli altri enti pubblici territoriali, nonché di ogni altro ente e istituto pubblico.

---

<sup>63</sup> Art. 2 c. 2 del D. lgs. n. 42 del 22 gennaio 2004.

<sup>64</sup> Art. 6 c. 3 del D. lgs. n. 42 del 22 gennaio 2004.

3. Sono altresì beni culturali, quando sia intervenuta la dichiarazione prevista dall'articolo 13:

- a) le  *cose*  immobili e mobili che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico particolarmente importante, appartenenti a soggetti diversi da quelli indicati al comma 1;
- b) gli archivi e i singoli documenti, appartenenti a privati, che rivestono interesse storico particolarmente importante;
- c) le raccolte librerie, appartenenti a privati, di eccezionale interesse culturale;
- d) le  *cose*  immobili e mobili, a chiunque appartenenti, che rivestono un interesse particolarmente importante a causa del loro riferimento con la storia politica, militare, della letteratura, dell'arte e della cultura in genere, ovvero quali testimonianze dell'identità e della storia delle istituzioni pubbliche, collettive o religiose;
- e) le collezioni o serie di oggetti, a chiunque appartenenti, che, per tradizione, fama e particolari caratteristiche ambientali, rivestono come complesso un eccezionale interesse artistico o storico.

4. Sono comprese tra le cose indicate al comma 1 e al comma 3, lettera a):

- a) le  *cose*  che interessano la paleontologia, la preistoria e le primitive civiltà;
- b) le  *cose*  di interesse numismatico;
- c) i manoscritti, gli autografi, i carteggi, gli incunaboli, nonché i libri, le stampe e le incisioni, con relative matrici, aventi carattere di rarità e di pregio;
- d) le carte geografiche e gli spartiti musicali aventi carattere di rarità e di pregio;
- e) le fotografie, con relativi negativi e matrici, le pellicole cinematografiche ed i supporti audiovisivi in genere, aventi carattere di rarità e di pregio;
- f) le ville, i parchi e i giardini che abbiano interesse artistico o storico;
- g) le pubbliche piazze, vie, strade e altri spazi aperti urbani di interesse artistico o storico;
- h) i siti minerari di interesse storico od etnoantropologico;
- i) le navi e i galleggianti aventi interesse artistico, storico od etnoantropologico;
- l) le tipologie di architettura rurale aventi interesse storico od etnoantropologico quali testimonianze dell'economia rurale tradizionale.

5. Salvo quanto disposto dagli articoli 64 e 178, non sono soggette alla disciplina del presente Titolo le cose indicate al comma 1 e al comma

3, lettere a) ed e), che siano opera di autore vivente o la cui esecuzione non risalga ad oltre cinquanta anni.

## Articolo 11

### *Beni oggetto di specifiche disposizioni di tutela*

1. Fatta salva l'applicazione dell'articolo 10, qualora ne ricorrano presupposti e condizioni, sono beni culturali, in quanto oggetto di specifiche disposizioni del presente Titolo:

a) gli affreschi, gli stemmi, i graffiti, le lapidi, le iscrizioni, i tabernacoli e gli altri ornamenti di edifici, esposti o non alla pubblica vista, di cui all'articolo 50, comma 1;

b) gli studi d'artista, di cui all'articolo 51;

c) le aree pubbliche di cui all'articolo 52;

d) le opere di pittura, di scultura, di grafica e qualsiasi oggetto d'arte di autore vivente o la cui esecuzione non risalga ad oltre cinquanta anni, di cui agli articoli 64 e 65;

e) le opere dell'architettura contemporanea di particolare valore artistico, di cui all'articolo 37;

f) le fotografie, con relativi negativi e matrici, gli esemplari di opere cinematografiche, audiovisive o di sequenze di immagini in movimento, le documentazioni di manifestazioni, sonore o verbali, comunque realizzate, la cui produzione risalga ad oltre venticinque anni, di cui all'articolo 65;

g) i mezzi di trasporto aventi più di settantacinque anni, di cui agli articoli 65 e 67, comma 2;

h) i beni e gli strumenti di interesse per la storia della scienza e della tecnica aventi più di cinquanta anni, di cui all'articolo 65;

i) le vestigia individuate dalla vigente normativa in materia di tutela del patrimonio storico della Prima guerra mondiale, di cui all'articolo 50, comma 2.

Secondo la legislazione italiana quindi gli archivi prodotti dai soggetti pubblici sono considerati beni culturali *ope legis*, mentre quelli privati devono essere

sottoposti ad un procedimento amministrativo che accerti la sussistenza di un interesse storico particolarmente importante<sup>65</sup>.

L'art. 30 del Codice dei beni culturali afferma che anche i privati, possessori o detentori di beni culturali sono tenuti a garantire la consultazione dei propri documenti, e qualora questi archivi vengano dichiarati di notevole interesse storico o culturale vige l'obbligo di conservare i propri archivi e di redigere inventari.

Nel mondo invece il processo di riconoscimento del patrimonio culturale intangibile quale bene culturale «ha avuto inizio nel 1973, quando la Bolivia propone la protezione del "folklore" da aggiungere alla *Convenzione Universale del Diritto d'autore* evidenziando la necessità di integrare gli aspetti immateriali all'interno del patrimonio culturale mondiale<sup>66</sup> ». La Conferenza generale dell'Organizzazione delle Nazioni Unite per l'educazione, la scienza e la cultura (Unesco) elabora quindi la *Raccomandazione sulla salvaguardia della cultura tradizionale e popolare*, la quale diviene nel 1989 un Programma Speciale denominato *Capolavori del Patrimonio Orale ed immateriale dell'umanità*; da questo momento in poi il concetto di bene culturale travalica il concetto di materialità e si riconosce la necessità di tutelare e valorizzare ogni bene culturale, sia esso tangibile o intangibile, materiale o effimero.

Con la sopraggiunta consapevolezza che i beni culturali concorrono a definire l'identità di un popolo e la sua memoria, nella trentaduesima sessione riunitasi a Parigi dal 29 settembre al 17 ottobre 2003 l'UNESCO approva la *Convenzione internazionale per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*<sup>67</sup>, ratificata

---

<sup>65</sup> Art. 13 *Dichiarazione dell'interesse culturale* e art. 14 *Procedimento di dichiarazione* del D.lgs. 22 gennaio 2004, n. 42.

<sup>66</sup> M. Bouchenaki, *Views and Vision of the Intangible*, in *Museum International*, vol. 56, Blackwell publishing, 2004, pp. 221-222, riproposto da Luciana Mariotti, *La Convenzione sul patrimonio intangibile e i suoi criteri tra valorizzazione, tutela e protezione*, in «Voci. Annuale di Scienze Umane», X, 2013, pp. 88-89.

<sup>67</sup> [www.unesco.beniculturali.it/convenzione-2003/](http://www.unesco.beniculturali.it/convenzione-2003/)

dall'Italia nel 2007. Nella convenzione rientrano le arti dello spettacolo, affermando all'art. 2 che:

«1. per “patrimonio culturale immateriale” s'intendono le prassi, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, il know-how – come pure gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali associati agli stessi – che le comunità, i gruppi e in alcuni casi gli individui riconoscono in quanto parte del loro patrimonio culturale. Questo patrimonio culturale immateriale, trasmesso di generazione in generazione, è costantemente ricreato dalle comunità e dai gruppi in risposta al loro ambiente, alla loro interazione con la natura e alla loro storia e dà loro un senso d'identità e di continuità, promuovendo in tal modo il rispetto per la diversità culturale e la creatività umana. Ai fini della presente Convenzione, si terrà conto di tale patrimonio culturale immateriale unicamente nella misura in cui è compatibile con gli strumenti esistenti in materia di diritti umani e con le esigenze di rispetto reciproco fra comunità, gruppi e individui nonché di sviluppo sostenibile

2. Il “patrimonio culturale immateriale” come definito nel paragrafo 1 di cui sopra, si manifesta tra l'altro nei seguenti settori:

- a) tradizioni ed espressioni orali, ivi compreso il linguaggio, in quanto veicolo del patrimonio culturale immateriale;
- b) le arti dello spettacolo;
- c) le consuetudini sociali, gli eventi rituali e festivi;
- d) le cognizioni e le prassi relative alla natura e all'universo;
- e) l'artigianato tradizionale».

Il principio alla base di questa Convenzione è che il patrimonio culturale non è composto unicamente da monumenti e collezioni di oggetti ma anche da tutte le tradizioni trasmesse dai nostri antenati, raggruppate nei cinque settori sopra elencati nel comma 2.

Questo patrimonio culturale immateriale è fondamentale per il mantenimento della diversità culturale in relazione al fenomeno della globalizzazione e la sua comprensione agevola il dialogo interculturale e promuove il rispetto delle diversità tra i popoli. Il riconoscimento deriva dalla capacità dei patrimoni in questione di trasmettere conoscenze e competenze da una generazione all'altra.

Ai sensi della *Convenzione internazionale per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*, sono state istituite due liste di beni immateriali ed un registro:

- *La Lista Rappresentativa del Patrimonio Culturale immateriale* (Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity), che contribuisce a dimostrare la diversità del patrimonio intangibile e ad aumentare la consapevolezza della sua importanza;
- *La Lista del Patrimonio Immateriale che necessita di urgente tutela* (List of Intangible Cultural Heritage in Need of Urgent Safeguarding), che ha lo scopo di mobilitare la cooperazione internazionale e fornire assistenza ai portatori di interessi per adottare misure adeguate;
- *Il Registro delle Buone pratiche di salvaguardia* (Register of Best Safeguarding Practices), che contiene programmi, progetti e attività che meglio riflettono i principi e gli obiettivi della Convenzione<sup>68</sup>.

L'Unesco finora ha riconosciuto come Patrimonio Immateriale 584 elementi in 131 paesi del mondo, di cui quattordici sono italiani (il 4,5% del totale)<sup>69</sup>, i cui beni hanno dimostrato di apportare un «arricchimento spirituale della comunità sociale<sup>70</sup>».

---

<sup>68</sup> [www.unesco.it/italianellunesco/detail/189](http://www.unesco.it/italianellunesco/detail/189)

<sup>69</sup> Opera dei Pupi siciliani e Canto a tenore sardo (2008); Saper fare liutario di Cremona (2012); Dieta mediterranea (2013), elemento "transnazionale" (comprendente oltre all'Italia anche Cipro, Croazia, Grecia, Marocco, Spagna e Portogallo); Feste delle Grandi Macchine a Spalla (La Festa dei Gigli di Nola, la Varia di Palmi, la Faradda dei Candelieri di Sassari, il trasporto della Macchina di Santa Rosa a Viterbo - 2013); Vite ad alberello di Pantelleria (2014); Falconeria elemento transnazionale (comprendente oltre all'Italia anche Emirati Arabi, Austria, Belgio, Repubblica Ceca, Francia, Germania, Ungheria, Kazakistan, Repubblica di Corea, Mongolia, Marocco, Pakistan, Portogallo, Qatar Arabia Saudita, Spagna, Repubblica Araba Siriana - 2016); L'Arte del "pizzaiuolo" napoletano (2017); L'Arte dei muretti a secco, elemento transnazionale (comprendente, oltre all'Italia, Croazia, Cipro, Francia, Slovenia, Spagna e Svizzera - 2018); Perdonanza Celestiniana - 2019); Alpinismo elemento transnazionale (comprendente Italia, Francia e Svizzera - 2019); Transumanza elemento transnazionale (comprendente Italia, Austria e Grecia - 2019); "L'arte delle perle di vetro" elemento transnazionale (comprendente anche la Francia - 2020); "L'arte musicale dei suonatori di corno da caccia" elemento transnazionale (comprendente anche Belgio, Francia, Lussemburgo - 2020).

<sup>70</sup> M. B. Mirri, *Per una storia della tutela del patrimonio culturale...* ivi p. 45.

In seguito a questa Convenzione e a quella del 2005, *Convenzione UNESCO per la Protezione e Promozione della Diversità delle Espressioni Culturali*<sup>71</sup>, la giurisprudenza italiana ha adeguato la disciplina in materia di patrimonio culturale immateriale con l'introduzione nel 2008 dell'art. 7 bis nel Codice del beni culturali, *Espressioni di identità culturale collettiva*:

«Le espressioni di identità culturale collettiva contemplate dalle Convenzioni UNESCO per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale e per la protezione e la promozione delle diversità culturali, adottate a Parigi, rispettivamente, il 3 novembre 2003 ed il 20 ottobre 2005, sono assoggettabili alle disposizioni del presente codice qualora siano rappresentate da *testimonianze materiali* e sussistano i presupposti e le condizioni per l'applicabilità dell'articolo 10».

Il legislatore italiano compie però un passo indietro paradossale rispetto a quanto ratificato nella Convenzione di Parigi nel 2007, non contemplando il patrimonio immateriale. Di cui uno degli esempi più calzanti di produzione "immateriale" è costituita dall'insieme delle *performance*.

La sopracitata Convenzione Unesco definisce, all'art. 2 comma 3, cosa si intende per tutela, attraverso il suo sinonimo:

«Per "salvaguardia" s'intendono le misure volte a garantire la vitalità del patrimonio culturale immateriale, ivi compresa l'identificazione, la documentazione, la ricerca, la preservazione, la protezione, la promozione, la valorizzazione, la trasmissione, in particolare attraverso un'educazione formale e informale, come pure il ravvivamento dei vari aspetti di tale patrimonio culturale».

Al fine di salvaguardare il proprio patrimonio, ciascun Stato contraente è tenuto a compilare, e ad aggiornare, uno o più inventari del patrimonio culturale

---

<sup>71</sup> [www.unesco.beniculturali.it/convenzione-sulla-diversita-delle-espressioni-culturali-2005/](http://www.unesco.beniculturali.it/convenzione-sulla-diversita-delle-espressioni-culturali-2005/)

immateriale presente sul suo territorio<sup>72</sup>. Tali inventari confluiscono nella Lista rappresentativa del patrimonio culturale immateriale dell'umanità.

Fin dal suo avvento, Internet, nato inizialmente per scopi militari e di comunicazione <sup>73</sup>, è divenuto nel mondo accademico – nelle università americane *in primis* – lo strumento di trasmissione e condivisione della conoscenza e della ricerca scientifica. Oggi il World Wide Web è il mezzo di comunicazione di massa prediletto per lo scambio di informazioni, divenendo così un enorme ipertesto. Al fine di evitare la dispersione del patrimonio documentario, è indispensabile creare raccolte archivistiche specifiche, catalogate in modo scientifico e sistematico e interrogabili tramite parole chiave. La performance, così come l'archivio, rappresenta un atto di trasmissione del sapere sociale, memoria e senso di identità<sup>74</sup>, ma ciò che rende per Taylor la performance estremamente interessante è la sua capacità di divenire, oltre che strumento di conoscenza anche un mezzo per comprendere la realtà sociale, in quanto:

«Il potere che la performance ha di rendere possibile per gli individui e le collettività re-immaginare e riconfigurare le regole sociali, i codici e le convenzioni che si rivelano più oppressive e dannose<sup>75</sup>».

Dal 2000 l'Unione Europea promuove e sostiene la valorizzazione del patrimonio culturale europeo attraverso la digitalizzazione dei propri beni culturali col fine di trasmetterli alle generazioni future. La Commissione Europea – conscia che la digitalizzazione del patrimonio scientifico e culturale

---

<sup>72</sup> Articolo 12 comma 1 della Convenzione internazionale per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale.

<sup>73</sup> Cfr. G. Roncaglia, *Il mondo digitale*, Laterza, Roma 2000, pp.127-177.

<sup>74</sup> Cfr. D. Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke, UP, 2003.

<sup>75</sup> D. Taylor, *Performance*, Duke University Press, Durham 2016, p. XIV in D. Taylor, *Performance, politica e memoria culturale*, (a cura di F. Deriu), Artemide, Roma 2019, p. 8.

possa rappresentare non soltanto un volano per l'economia, ma soprattutto uno strumento di diffusione della conoscenza – ha approvato il *Piano d'Azione eEurope 2002* col fine di promuovere l'accessibilità online delle collezioni provenienti da biblioteche, archivi e musei, e favorire la conoscenza della storia e della cultura del continente europeo, incentivando così anche nuove metodologie didattiche e il turismo culturale.

Nell'aprile del 2001 si sono riuniti in Svezia, a Lund, vari rappresentanti ed esperti che hanno pubblicato *I Principi di Lund* e un *Piano d'azione per il coordinamento delle politiche di digitalizzazione* da realizzare entro il 2005.

Nel 2001 si è costituito all'interno del piano d'azione *eEurope* il *Gruppo europeo dei rappresentanti nazionali per la digitalizzazione del patrimonio culturale* (NRG - National Representatives Group<sup>76</sup>) che ha elaborato principi e standard alla base di una piattaforma di depositi digitali certificati e centralmente distribuiti<sup>77</sup>. L'anno successivo la Commissione Europea e gli Stati membri hanno finanziato il progetto MINERVA<sup>78</sup>, all'interno del programma quadro *eContent- Contenuti digitali europei per le reti globali (2001-2005)*<sup>79</sup>, con l'intento di rendere accessibile in rete il patrimonio culturale, un servizio prima di allora erogato in esclusiva da archivi, biblioteche, centri di documentazione e musei, tutelando da una parte la proprietà intellettuale e dall'altra il diritto dei cittadini alla conoscenza. Il progetto «avviato nel 2002 per supportare il NRG nella attuazione delle azioni

---

<sup>76</sup> Il NRG si riunisce ogni 6 mesi, ospite della Presidenza di turno dell'Unione. I suoi compiti sono garantire una stretta collaborazione tra i Ministeri e le istituzioni governative e la Commissione Europea; essere portavoce delle politiche e dei programmi nazionali e assicurare la diffusione delle politiche e dei programmi comunitari a livello nazionale e locale; dare visibilità alle iniziative nazionali; promuovere e monitorare l'attuazione dei principi di Lund.

<sup>77</sup> Per un approfondimento cfr. R. Caffo, *Il Piano d'azione dinamico per il coordinamento europeo della digitalizzazione di contenuti culturali e scientifici* in «DigItalia», vol. 1, 2006 disponibile all'indirizzo:

[www.digitalia.sbn.it/article/view/492/341#](http://www.digitalia.sbn.it/article/view/492/341#)

<sup>78</sup> [www.minervaeurope.org/publications/qualitycriteria-i/indice0512/prefazione0512.html](http://www.minervaeurope.org/publications/qualitycriteria-i/indice0512/prefazione0512.html). In seguito all'entrata di altri Paesi nell'Unione Europea nel 2004 il progetto è stato ampliato e denominato MINERVAplus, e conclusosi nel 2006.

<sup>79</sup> [www.cordis.europa.eu/programme/id/IS-ECONTENT/it](http://www.cordis.europa.eu/programme/id/IS-ECONTENT/it)

previste nel Piano di azione, costituendone una sorta di braccio operativo<sup>80</sup>» ha avuto il merito di fornire ai vari Stati membri linee guida, metadati, standard per la digitalizzazione, *policy* di conservazione e accessibilità a lungo termine, garantendo sempre agli utenti la qualità dei servizi.

Nel 2004 è stato avviato un terzo progetto europeo, MICHAEL (*Multilingual Inventory of Cultural Heritage in Europe*)<sup>81</sup>, collocato all'interno del programma quadro *eTen* (*Electronic trans-european networks*), sostenuto dal Gruppo dei Rappresentanti Nazionali (NRG) e dal progetto MINERVA, e nato sotto il coordinamento italiano del MiBAC, in sinergia con il Ministère de la culture et de la communication francese e con il Museums libraries and archives council del Regno Unito. Il fine del progetto era quello di creare un punto d'accesso alle risorse digitalizzate da Italia, Francia e Regno Unito nei diversi progetti nazionali e internazionali, rendendole così online, multilingue e open source.

Nel 2005 la Commissione europea ha avviato un nuovo quadro strategico per l'informazione e i media, *Europe i2010*<sup>82</sup>, con l'intento di incoraggiare gli investimenti nella ricerca per migliorare i servizi pubblici e la qualità della vita.

Nel dicembre 2006 si presenta il nuovo portale MICHAEL*Culture*<sup>83</sup>, le cui risorse dapprima sono state rilasciate nelle lingue dei primi tre Paesi che hanno avviato il progetto (Italia, Francia, Regno Unito), successivamente in quelle di tutti gli altri che si sono consorziati nella seconda fase del progetto con MICHAEL*plus*, un portale che, come scrive Rossella Caffo:

---

<sup>80</sup> R. Caffo, *Il Piano d'azione...* ivi p. 119.

<sup>81</sup> [www.michael-culture.org/](http://www.michael-culture.org/). Nel 2006, in seguito all'entrata nel consorzio di Finlandia, Germania, Grecia, Malta, Paesi Bassi, Polonia, Portogallo, Repubblica Ceca, Spagna, Svezia, Ungheria, Bulgaria, Estonia, Comunità fiamminga del Belgio, Lettonia e Slovacchia, il progetto diviene MICHAEL*plus*,

<sup>82</sup> Il progetto è la prosecuzione di tre precedenti piani d'azione promossi per promuovere le tecnologie dell'informazione e della comunicazione in Europa: *e-Europe*, *e-Europe 2002* ed *e-Europe 2005*. Per un approfondimento cfr. Claudio Feijóo, *More than twenty years of European policy for the development of the information society* in «Netcom» 21-1/2, 2007 disponibile all'indirizzo:

[www.researchgate.net/publication/312047770\\_More\\_than\\_twenty\\_years\\_of\\_European\\_policy\\_for\\_the\\_development\\_of\\_the\\_information\\_society](http://www.researchgate.net/publication/312047770_More_than_twenty_years_of_European_policy_for_the_development_of_the_information_society)

<sup>83</sup> [www.michael-culture.eu](http://www.michael-culture.eu)

«non produce né ospita un catalogo proprio, ma raccoglie tramite cattura automatica (*harvesting*) dati messi a disposizione dai database nazionali, i quali sono a propria volta interrogabili autonomamente tramite interfacce nelle lingue nazionali<sup>84</sup>».

Nello stesso anno la Commissione europea annunciò la nascita di una biblioteca digitale europea in cui riversare i contenuti culturali digitalizzati dai Paesi membri, per contribuire alla diffusione della conoscenza del patrimonio culturale comune. Inserito nella strategia *Europe i2010*, nel 2006 la Commissione ha ratificato la nascita dell'*European Digital Library*<sup>85</sup>, biblioteca digitale, basata sulla collaborazione fra le biblioteche nazionali dei paesi membri (sotto il coordinamento della Germania), al fine di digitalizzare e rendere disponibili in rete entro il 2008 almeno due milioni di documenti (fotografie, libri, film, manoscritti, etc.) e sei milioni entro il 2010<sup>86</sup>.

Successivamente, nel 2007, è stata promulgata *l'Agenda europea per la cultura in un mondo in via di globalizzazione*<sup>87</sup> per favorire la cooperazione internazionale tra gli Stati membri e per «sfruttare il potenziale della cultura come catalizzatore della creatività e dell'innovazione nel quadro della strategia di Lisbona per la crescita e l'occupazione<sup>88</sup>».

Nel gennaio 2009, nell'ambito del programma *Europe i2010*, si è progettato il portale europeo tematico multilingue *Europeana*<sup>89</sup>, un aggregatore delle risorse digitalizzate da archivi, biblioteche, centri di documentazione ecc. dei 27 Paesi membri dell'Unione.

---

<sup>84</sup> Caffo, R., *Accesso ai contenuti culturali via web: qualità e standard*, in Galluzzi, P., Valentino P. A. (a cura di), *Galassia Web. La cultura nella rete*, Firenze 2008, p. 61.

<sup>85</sup> [www.europeana.eu/it/TEL](http://www.europeana.eu/it/TEL)

<sup>86</sup> Per un'analisi dei progetti di digitalizzazione cfr. Roncaglia, G., *I progetti internazionali di digitalizzazione bibliotecaria: un panorama in evoluzione*, in «Digitalia», n. 1, 2006, pp. 11-30

<sup>87</sup> [www.eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/?uri=CELEX:52008IP0124](http://www.eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/?uri=CELEX:52008IP0124)

<sup>88</sup> Commissione europea, *Libro verde. Le industrie culturali e creative, un potenziale da sfruttare*, 2010, p. 4 consultabile all'indirizzo:

[www.eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2010:0183:FIN:IT:PDF](http://www.eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2010:0183:FIN:IT:PDF)

<sup>89</sup> [www.europeana.eu/it/TEL](http://www.europeana.eu/it/TEL)

Negli ultimi anni colossi come Google, Microsoft e Amazon cercano di accaparrarsi la digitalizzazione del patrimonio librario mondiale. A molte istituzioni sembrerebbe sfuggire che perseguire il fine commerciale rischia però di compromettere il valore scientifico del progetto, se vengono applicate soluzioni a basso costo come ad esempio una scansione approssimativa e di bassa qualità; una metadattazione incompleta o assente; se si adottano formati proprietari; se si ottiene una modesta interoperabilità o se si adottano politiche restrittive nella tutela del diritto d'autore<sup>90</sup>: tutti questi fattori possono minare il buon risultato di un progetto di digitalizzazione.

La parte del leone spetta ovviamente a Google, che con il suo *Google Book Search* è accusato di violazione di copyright da parte di editori e autori. Il progetto nasce infatti in seguito ad accordi con biblioteche e case editrici, secondo i quali si concede l'autorizzazione all'azienda statunitense ad offrire agli utenti l'indicizzazione del testo completo delle opere digitalizzate attraverso la classica ricerca per parole chiave nel portale. Grazie alla sua capacità di finanziamento, ineguagliabile per qualunque azienda al mondo, Google ha firmato un accordo nel 2010 anche con le Biblioteche nazionali centrali di Firenze e Roma, le quali hanno richiesto in cambio il diritto di riutilizzare le risorse digitalizzate anche su altre piattaforme, come *Europeana*.

*Europeana* nasce quindi come contrapposizione europea a *Google Books Library Project* ed è un portale «concepito quale punto d'accesso integrato al patrimonio culturale digitale europeo, per trarne alcune indicazioni sul discrimine esistente tra raccolte digitali di documenti e servizi ai bisogni della clientela, e biblioteche digitali come istituti della comunità<sup>91</sup>». Ciascuna istituzione nazionale coinvolta nel progetto incrementa il portale attraverso la pubblicazione di oggetti digitali indicizzati corredati dai relativi metadati. Dispiace però che nonostante sia

---

<sup>90</sup> Molte controversie ha suscitato Google Book Search per aver pubblicato online contenuti tutelati dal diritto d'autore nonostante un esplicito dissenso dei detentori dei diritti.

<sup>91</sup> Guerrini M., Maiello R., *Si fa presto a dire "Biblioteche digitali": un confronto tra Google Book Search ed Europeana*, in «La bibliofilia», vol. 92, n. 1, 2010, p. 77.

passato più di un decennio dall'inaugurazione del portale, la qualità delle informazioni lasci ancora molto a desiderare. Non sono rispettati infatti gli standard di catalogazione, e pertanto i set di metadati risultano scabri e insufficienti, ma come già ribadito da Guerrini e Maiello:

«Quasi tutti questi oggetti sono di pubblico dominio e non tutti sono realmente accessibili tramite rete pubblica: *Europeana* non è un contenitore, è un portale che indirizza a contenuti residenti presso gli enti che hanno provveduto alla loro digitalizzazione o archiviazione; per indicizzarli nel proprio portale, *Europeana* chiede ai fornitori di contenuti (attualmente sono oltre mille, in modo diretto o aggregato) determinati metadati e una serie di garanzie che vanno dalla conservazione a lungo termine al rispetto del diritto d'autore, impegnandosi a sua volta a osservare le politiche per l'accesso adottate dagli stessi fornitori. Accade che molte risorse digitali indicizzate in *Europeana* possano essere consultate solo nella sede degli istituti che le hanno digitalizzate, anche se si tratta di opere di pubblico dominio<sup>92</sup>».

Queste criticità comportano vari problemi: la variazione dal formato analogico a quello digitale potrebbe creare un eventuale diritto di proprietà intellettuale, e varie sono le difficoltà circa le opere tutelate dal diritto d'autore. Secondo le stime infatti il 90% delle opere pubblicate su *Europeana* sono ancora protette da tale diritto e di queste il 10-20% sono considerate orfane in quanto non è stato possibile rintracciare l'avente diritto all'utilizzazione economica. Inoltre sussiste il problema della territorialità delle licenze, secondo cui un'opera può essere autorizzata ad essere esposta unicamente in un Paese e pertanto sarebbe opportuno rivedere le direttive europee sul diritto d'autore.

L'avvento della pandemia di Covid-19 non ha fatto altro che accelerare un processo già avviato, e i fondi europei – circa 7,5 miliardi di euro, come previsto dal nuovo programma Digital Europe 2021-2027<sup>93</sup> – per la trasformazione

---

<sup>92</sup> Guerrini M., Maiello R., *Si fa presto a dire "Biblioteche digitali..."* ivi p. 89.

<sup>93</sup> [www.digital-strategy.ec.europa.eu/en/activities/digital-programme](http://www.digital-strategy.ec.europa.eu/en/activities/digital-programme)

digitale saranno investiti per lo sviluppo dell'intelligenza artificiale, per il trattamento dei *big data* e per la sicurezza informatica.

Anche il nostro Ministero della cultura ha rifinanziato, per il biennio 2022-2023, il Fondo cultura con 20 milioni di euro per sostenere – attraverso il cofinanziamento pubblico-privato – investimenti e altri interventi per la tutela, la conservazione, il restauro, la fruizione, la valorizzazione e la digitalizzazione del patrimonio culturale materiale e immateriale del Paese.

L'augurio è che i fondi vengano spesi in progetti culturali di qualità e rispettosi degli standard internazionali.

## Il Capitolo

### Le fotografie in archivio

#### 1.2.1. Le fotografie e il teatro

Il rinvenimento di alcune fotografie di scena di Eleonora Duse, e qui l'occasione per effettuare una riflessione sul rapporto tra teatro e iconografia tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, ovvero il periodo in cui visse la grande attrice, mentre si tralasciano in questa sede le questioni più legate alla documentabilità del performativo.

Le fotografie di scena sono caratterizzate dalla loro duplice valenza, così come ribadito anche da Le Goff<sup>94</sup>: da una parte quella di essere considerate *monumenti*, in quanto rappresentano oggetti artistici frutto della creatività di un autore; dall'altra sono valutate anche come *documenti*, dato che testimoniano uno spettacolo, divenendo così strumenti fondamentali per la storiografia teatrale, e dello spettacolo in generale<sup>95</sup>.

La fotografia di scena, come i quaderni di regia o le registrazioni, rappresenta uno strumento indispensabile per trasmettere la memoria di uno spettacolo, perché permette di isolare gesti, espressioni e dettagli, altrimenti non percepibili<sup>96</sup>.

---

<sup>94</sup> J. Le Goff, *Storia e memoria*, ivi.

<sup>95</sup> Per approfondire la riflessione sui concetti di documento e monumento Zumthor P., *Document et monument. A propos des plus anciens textes de langue française*, in «Revue des sciences humaines», 97 (1960), pp. 5-19; Foucault M., *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano 1971.

<sup>96</sup> Alessandro Bertinetto ha indagato la natura performativa della fotografia di scena, per la sua capacità di immortalare l'irripetibilità dell'evento, e il fotografo, scattando un'istantanea, compie anch'egli un atto performativo tramite la fotografia, la quale esalta l'apice del momento teatrale (cfr. A. Bertinetto, *Estetica dell'improvvisazione*, Il Mulino, Bologna 2021). Alcuni studiosi di *Performance studies*, come Peggy Phelan sostengono invece l'impossibilità di fissare la

Il rapporto tra teatro e fotografia è stato indagato anche da Joel Anderson, secondo cui la fotografia può essere considerata “documentazione della performance” e “documentazione come performance”:

«What becomes apparent is perhaps the coexistence of two seemingly distinct instances of a relationship between performance art and photography, which might be expressed simply as “documentation of performance” and “documentation as performance” (and can be mapped, at least at points, onto the opposition between capturing and crafting, already identified)<sup>97</sup>».

Tutte le trascrizioni di una performance tendono all’oggettività della trasmissione, ma come ribadito anche da Paola Bertolone, nessuna di queste è «esente da elementi soggettivi, come dalla collocazione temporale, dalla cultura nazionale e sociale di chi la redige, dalla retorica segnica, dallo stile dell’epoca<sup>98</sup>».

Dopo il pioneristico studio di Émile Mâle<sup>99</sup> nei primi anni del Novecento, nei successivi anni alcuni studiosi iniziarono ricerche sulle relazioni tra lo spettacolo e le pratiche di raffigurazioni pittoriche per indagarne le analogie e le discrepanze. Secondo Renzo Guardenti

«L’iconografia teatrale è una delle grandi questioni irrisolte della storiografia dello spettacolo. Spesso ignorate, a causa di una tradizione testocentrica ancora radicata negli studi teatrali, oppure semplicemente utilizzate come illustrazioni, le immagini di teatro sono al contrario una fonte di primaria importanza, poiché attestano, con la loro stessa esistenza, la natura visiva delle arti della scena,

---

performance, la cui riproduzione sminuisce la sua stessa ontologia (P. Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, Londra-New York 1993).

<sup>97</sup> J. Anderson, *theatre & photography*, Red Globe Press, London 2015, p. 63.

<sup>98</sup> P. Bertolone, *Tommaso Le Pera. Un archivio fotografico per il teatro*, Artemide, Roma 2021, p. 14.

<sup>99</sup> É. Mâle, *L’art religieux de la fin du Moyen Age en France. Étude sur l’iconographie du Moyen Age et sur ses sources d’inspiration*, A. Colin, Paris 1908.

consentendo così di perpetuare la memorie di forme artistiche che, in virtù del loro carattere effimero, rischierebbero di essere relegate nell'ambito della parola, del discorso, del testo scritto<sup>100</sup>».

Le più grandi attrici a cavallo tra Ottocento e Novecento sono state Sarah Bernhardt e Eleonora Duse. Il successo della prima però si deve non solo alle sue indubbie capacità interpretative e alla sua presenza scenica ma soprattutto alla

«capacità di comprendere pienamente la temperie culturale della sua epoca, strutturando la propria immagine di attrice e di donna in termini assolutamente moderni, diventando così, mediante un'accurata, cosciente e sistematica pianificazione, la prima vera diva della storia dello spettacolo, in grado di fare tendenza non solo nel teatro ma anche in termini di costume e stile di vita. Non fu così per la Rachel, non sarà così, in quegli stessi anni, per l'altra grande divina, Eleonora Duse, che affronterà carriera artistica e condizione umana con spirito e modalità operative diametralmente opposte<sup>101</sup>».

Dall'enorme numero di fotografie raffiguranti la popolare attrice francese si deduce la sua consapevolezza nel voler sfruttare a suo favore le potenzialità del nuovo medium, in grado di replicare serialmente e in modo potenzialmente infinito la proprie immagine, con chiari scopi di promozione. Se per lei quindi la fotografia rappresenta uno strumento pubblicitario, per i fotografi che la immortalano l'attrice diviene certezza del successo dell'*atelier*.

Se si collazionano i ritratti di Bernhardt con quelli di Duse

«si percepisce immediatamente una maggiore strutturazione, nel caso dell'artista francese, non solo delle singole pose e dei gesti, ma del complesso dell'assetto corporeo, mentre Eleonora sembra tradire

---

<sup>100</sup> R. Guardenti, *In forma di quadro. Note di iconografia teatrale*, Cue Press, Bologna 2020, p. 11.

<sup>101</sup> Ibidem p. 122. Per un profilo del temperamento umano e artistico delle due attrici sulla base dei reperti visivi, R. Guardenti, *Immagini divine: Sarah e Eleonora nell'iconografia teatrale*, in *La Duse. La tragedia dell'ultima diva*, atti del convegno (Pisa, Facoltà di Lingue Straniere, 28-29 marzo 2000), L'Oleandro, Salò 2002, pp. 27-38.

costantemente un imbarazzo o un impaccio di fronte all'obiettivo. Ma soprattutto, al contrario della Duse che generalmente distoglie lo sguardo dal fotografo, la Bernhardt guarda fissa in macchina con una intensità particolare, allo scopo di ammaliare l'osservatore<sup>102</sup>».

L'invenzione della fotografia nell'Ottocento – e della conseguente nascita degli *atelier* fotografici – ha comportato la diffusione dei ritratti di attori, e in particolar modo di attrici, creatici a fine Ottocento di un nuovo immaginario collettivo<sup>103</sup>. I primi *atelier* fotografici possono essere paragonati a dei teatri per le scenografie ed effetti scenici di cui disponevano, se come scrive Zannier puntano «sull'arredo dei loro spazi per qualificarsi tra i concorrenti, sempre crescenti in numero e in aggressività<sup>104</sup>».

Il 15 maggio 1887 si tenne a Firenze, presso le sale della Società d'incoraggiamento delle Belle Arti, la prima Esposizione Italiana di Fotografia, tra i cui più impegnati promotori vi era Carlo Brogi, fotografo figlio d'arte. Parteciparono 337 espositori, di cui 96 stranieri. Il catalogo dell'Esposizione presenta solo i nomi dei partecipanti e non permette purtroppo di dedurre il numero esatto né delle opere esposte né dei soggetti, in quanto non illustrato<sup>105</sup>. Nel 1895 Gigi Sciutto, figlio di Giovanni Battista – critico d'arte, antiquario, fotografo e fondatore nel 1857 della Casa d'antichità belle arti e fotografia – organizzò la Prima mostra internazionale di fotografia a Genova, la quale riscosse un grandissimo successo. Nel 1901 inaugurò un proprio *atelier* fotografico, prima denominato “Cav. Gigi Sciutto” poi con il fratello Carlo diede

---

<sup>102</sup> R. Guardenti, *In forma di quadro...* ivi p. 127.

<sup>103</sup> Per un approfondimento di questo concetto cfr. A. Abruzzese, *La grande scimmia. L'immaginario collettivo dalla letteratura al cinema e all'informazione*, Napoleone Roma 1979; A. Abruzzese, *L'intelligenza del mondo. Fondamenti di storia e teoria dell'immaginario*, Meltemi, Roma 2001; G. Ragone, *Radici delle sociologie dell'immaginario*, «Mediascapes journal», 4/2015.

<sup>104</sup> I. Zannier, *Storia della fotografia italiana dalle origini agli anni '50*, 2a ed. Castelmaggiore, Quinlan 2012, p. 91.

<sup>105</sup> Per un approfondimento cfr: M. Maffioli, *Aspirazioni fin de siècle: l'Esposizione fotografica di Firenze del 1899*, in «Rivista Di Studi Di Fotografia. Journal of Studies in Photography», 3(6), 8-27, consultabile all'indirizzo: [www.doi.org/10.14601/RSF-22520](http://www.doi.org/10.14601/RSF-22520)

avvio allo stabilimento "F.lli Sciutto"<sup>106</sup>; il consenso derivato dal successo dell'attività commerciale porterà le fotografie Sciutto alla pubblicazione su prestigiose riviste, come «L'Illustrazione Italiana», su cui si alternano scatti di paesaggi, reportage e i protagonisti della scena teatrale, come Ermete Novelli<sup>107</sup> e Roberto Bracco<sup>108</sup>. Fino al 1910, anno in cui Gigi abbandonò l'impresa familiare, lo stabilimento divenne famoso nei ritratti di celebri attori e attrici, tra cui spicca Eleonora Duse, le cui fotografie furono pubblicate su diverse riviste<sup>109</sup>. Per merito dei grandi stabilimenti fotografici come quello di Sciutto (ancora bisognerà attendere per riconoscere i fotografi quali veri e propri artisti, e la firma delle proprie opere) che ritrassero le attrici dell'epoca, nell'Esposizione Nazionale che si tenne a Torino nel 1898 per festeggiare il cinquantenario dello Statuto Albertino, era presente una sezione dedicata all'Arte drammatica. Incredibilmente mancavano i professionisti più famosi, come Alinari, Bettini, Ricci, Anderson e Vianello, ma furono esposte opere di Sciutto di Genova, di Guidoni e Bossi di Milano e del conte Primoli. L'intento della mostra era quello di rappresentare la storia del teatro italiano, e per tale ragione non potevano mancare le fotografie di Eleonora Duse, provenienti dalla collezione privata di Luigi Rasi, seguite da quelle degli attori Tommaso Salvini, Adelaide Ristori, Ernesto Rossi e Adelaide Tessero e dei drammaturghi Marco Praga e Achille Torelli.

A questa esposizione dedicata al teatro ne seguiranno sempre di più, a riprova del riconoscimento del valore artistico della fotografia e del suo legame con lo spettacolo, come l'Esposizione Internazionale di Fotografia Artistica, organizzata a Torino nel 1902. Dal catalogo della mostra spicca lo stabilimento Sciutto di Genova in quanto, a differenza dei colleghi, il fotografo dimostra di

---

<sup>106</sup> AA.VV. *Fotografia italiana dell'Ottocento*, Electa editrice, Firenze 1979, pp. 176-177.

<sup>107</sup> «L'Illustrazione Italiana», anno XXVII, n. 45, 11 novembre 1900, p. 326.

<sup>108</sup> «L'Illustrazione Italiana», a. XXX, n. 7, 15 febbraio 1903. p. 142.

<sup>109</sup> Tra queste si ricordano «L'Illustrazione Italiana», anno XXIX, n. 10, 9 marzo 1902, p. 199; la copertina di «Femina», anno V, n. 100, 1905 e in «La donna», anno I, n. 4, 20 febbraio 1905, p. 13.

essere particolarmente interessato al teatro italiano, dato che su sedici fotografie presentate sei ritratti sono di Eleonora Duse, di cui due nelle vesti di *Francesca da Rimini* e tre con gli abiti di scena della *Città morta*, uno di Tina Di Lorenzo, uno di Ermete Novelli, uno di Irma Gramatica e uno di Giacomo Puccini.

Per capire lo stretto rapporto tra teatro e fotografia, ed in particolare la fortuna dei ritratti d'attore, basti pensare ai numeri della rivista «La Fotografia Artistica»<sup>110</sup>, fondata nel 1902 in seguito al successo dell'Esposizione di Torino, alla quale collaborarono i fotografi più famosi a livello internazionale. La rivista offriva in allegato stampe fotografiche in una tavola fuori testo su carta al bromuro, molte delle quali erano dedicate ad attrici e attori. Di particolare interesse è l'anno 1905, in quanto è quello in cui compaiono più fotografie di teatro. Il numero di gennaio di quell'anno pubblicò il primo ritratto d'attore, quello di Irma Gramatica, e non manca un articolo inerente il dibattito circa i diritti d'autore per la fotografia. Da questo numero in poi si offrono al lettore sempre più ritratti di attori e soprattutto di attrici, probabilmente anche a fini pubblicitari, in quanto da sempre le riviste cercano di attirare i lettori attraverso le immagini dei personaggi più amati e noti. A marzo comparve sulla stampa fotografica Lyda Borelli, fotografata da Oreste Bertieri; a maggio Tina Di Lorenzo, immortalata sempre da Bertieri; agosto fu dedicato ad Eleonora Duse, ritratta dallo Stabilimento Alinari negli abiti di scena della *Francesca da Rimini*; mentre a dicembre si dedicò l'allegato all'attrice francese Marie-Thérèse Piérat, fotografata da Paul Nadar.

L'attrice che seppe sfruttare la propria immagine è Adelaide Ristori. Per molti studiosi fu colei che creò nell'immaginario collettivo la figura della "diva", aiutata anche dalla grande disponibilità economica del marito, riuscendo a promuoversi, come scrive Paolo Puppa, attraverso:

---

<sup>110</sup> Le prime riviste di settore nascono in Francia già negli anni '50 dell'Ottocento: «La Lumière» fondato nel 1851 e il «Bulletin de la Société française de photographie» nel 1855; in Italia le prime sono «Dilettante in fotografia», fondata nel 1890, e «Il progresso fotografico» nata nel 1894.

«la réclame, valorizzata all'estremo, e cinquant'anni almeno prima del futurismo, a siglare la professionalità accurata dell'impresa. Sì, Adelaide inventa la pubblicità su basi industriali, al punto che ai bordi della performance si vendono perfino caramelle Ristori, acqua di colonia Ristori, cosmetici per sopracciglia Ristori<sup>111</sup>».

Un importante studio è stato realizzato da Marianna Zannoni<sup>112</sup> sulla figura della prima attrice, la cosiddetta Prima Donna, nel periodo tra Otto e Novecento, portando come casi di studio le tre attrici italiane più famose del tempo: Adelaide Ristori, Eleonora Duse e Tina di Lorenzo. La fama di queste artiste non è stato l'unico criterio di scelta, perché Zannoni indaga il loro rapporto con la fotografia e l'uso che facevano della propria immagine, in quanto «queste tre donne sono state artefici, più o meno consapevoli e indipendenti, della propria arte e quindi, per riflesso, anche del modo con il quale la si è rappresentata e se ne è parlato<sup>113</sup>».

Importante risulta l'esperienza, tra la stampa di settore, della rivista «Il Teatro illustrato», pubblicata a Milano dal 1905 al 1914. Indicativo è anche il sottotitolo del periodico: «Ritratti di maestri ed artisti celebri, vedute e bozzetti di scene, disegni di teatri monumentali, costumi teatrali, ornamentazioni», in cui si pone l'attenzione proprio sull'iconografia che correde gli articoli. Contrariamente alle altre riviste teatrali dell'epoca, «Il Teatro illustrato» dichiarò sul primo numero la propria indipendenza da imprese commerciali o da agenzie teatrali, in quanto la rivista si sosteneva unicamente tramite i ricavi della vendita del periodo e dalla pubblicità. Questa scelta editoriale risulta fondamentale oggi per valutare oggettivamente la promozione degli spettacoli e la diffusione delle relative

---

<sup>111</sup> P. Puppa, *Adelaide Ristori: splendori e miserie dell'attrice di corte e cortigiana*, in A. Felice (a cura di), *L'Attrice Marchesa. Verso nuove visioni di Adelaide Ristori*, Marsilio, Venezia 2006, p. 51.

<sup>112</sup> M. Zannoni, *Il teatro in fotografia. L'immagine della prima attrice italiana fra Otto e Novecento*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2018. Il volume è la tesi di dottorato dell'autrice, discussa nel 2015.

<sup>113</sup> *Ibidem* p. 11.

immagini. Con orgoglio in un articolo apparso sul primo numero col titolo *Le nostre illustrazioni*, si scrive che:

«I lettori avranno senza dubbio rilevato la ricchezza di illustrazioni che adornano questo primo numero del Teatro Illustrato. Sono più di quaranta clichés assolutamente originali e inediti eseguiti su fotografie fatte esclusivamente per noi. Senza eccessivi vanti possiamo affermare che nessun giornale illustrato italiano contiene sì grande copia di disegni e di illustrazioni<sup>114</sup>».

Già dal primo numero si evince la struttura del periodico, che alterna notizie e recensioni sugli spettacoli ad articoli illustrati sugli attori, cantanti, musicisti, famosi sia a livello nazionale che internazionale, dando rilievo non soltanto alla loro carriera artistica, ma anche alla loro vita privata.

Sul numero di luglio dello stesso anno si elencano i fotografi che collaboravano nella redazione della rivista, tra cui si ricordano Varischi e Artico di Milano; i F.lli Alinari di Firenze; lo stabilimento Sciutto di Genova; Reutlinger di Parigi; la Compagnia Rotografica di Berlino- Vienna, e i corrispondenti fotografi Benedetto Fiorilli di Napoli e Mario Nunes Vais di Firenze. Inoltre, la redazione ricerca «in ogni grande città italiana stabilissimi e attivissimi dilettanti-fotografi che possono inviarci originali fotografie sui principali avvenimenti teatrali che in queste città si svolgono<sup>115</sup>».

Tra le fotografie realizzate esclusivamente per «Il Teatro illustrato» va menzionata la copertina interna del gennaio 1906, in cui appare Eleonora Duse, fotografata dallo stabilimento Varischi e Artico<sup>116</sup>. In calce all'immagine compare la dicitura: "Eseguita espressamente ed esclusivamente per il «Teatro Illustrato». Milano – Teatro Lirico Internazionale. Eleonora Duse nel *Romersholm*

---

<sup>114</sup> «Il Teatro illustrato», a. I, n. 1, 1-15 aprile 1905, p. 13.

<sup>115</sup> «Il Teatro illustrato», a. I, n. 5, 1 luglio 1905, p. 13.

<sup>116</sup> Varischi e Artico pubblicarono sulla stessa rivista, nel numero 11 di novembre 1905, due fotografie di Eleonora Duse, ritratta in scena con gli altri attori della compagnia tra i quali Irma Gramatica e Virgilio Talli, durante le repliche dell'*Albergo dei poveri* di Maksim Gor'kij.

di Ibsen". Nella fotografia l'attrice è in abiti di scena intenta a recitare un momento del dramma, quasi sicuramente non durante lo spettacolo.

Un'altra fonte utile allo studio del ritratto d'attrice nella stampa specializzata è il settimanale «L'Arte drammatica», fondato da Icilio Polese Santarnecchi – proprietario dell'omonima agenzia teatrale – dato alle stampe dal 1871 al 1934. La rivista non si limitava ad informare sulle programmazioni teatrali nelle città italiane più importanti, ma offriva notizie sull'attività delle compagnie e degli attori più noti, accompagnate ovviamente da fotografie, quasi mai corredate dal nome dell'autore, ma quasi sempre poste all'interno di una cornice dallo stile liberty o geometrico.

Inizia quindi in questo periodo il consumo dell'aspetto privato dei personaggi noti, come scrive Roland Barthes «l'età della Fotografia corrisponde precisamente all'irruzione del privato nel pubblico, o piuttosto alla creazione di un nuovo valore sociale, che è la pubblicità del privato<sup>117</sup>».

La nascita della fotografia quindi è concomitante con la nascita della pubblicità, e i personaggi dello spettacolo iniziarono a prestare la propria immagine per reclamizzare prodotti commerciali. A titolo esemplificativo si può citare la pubblicità dell'Odol, una soluzione antisettica per la pulizia dei denti e della bocca, apparsa sui numeri del «Teatro Illustrato» del 1902. Nel numero di maggio la pubblicità utilizza il volto di Pietro Mascagni in una pagina<sup>118</sup> e quella di Tina di Lorenzo in un'altra<sup>119</sup>. Il mese successivo presta il volto alla campagna pubblicitaria Adelaide Ristori, allontanatasi dalle scene nel 1885, e tornata alla ribalta per i festeggiamenti pubblici in occasione del suo ottantesimo compleanno. Lo stesso prodotto usa come *testimonial* anche Giuseppe Verdi, Giacomo Puccini e Arrigo Boito, Irma Gramatica, Matilde Serao, Eleonora

---

<sup>117</sup> R. Barthes, *La camera chiara*, Einaudi, Torino 1980, p. 98.

<sup>118</sup> «L'Illustrazione Italiana», a. XXIX, n. 20, 18 maggio 1902, p. 383.

<sup>119</sup> «L'Illustrazione Italiana», a. XXIX, n. 21, 25 maggio 1902, p. 402.

Duse<sup>120</sup> e molte altre famose personalità del mondo della cultura e dello spettacolo, e a questa *réclame* ne seguiranno sempre di più e per i prodotti più vari.

Nell'ultimo mezzo secolo gli storici del teatro utilizzano le fotografie come strumenti di ricerca e studio, le quali fungono da corredo ai canonici documenti quali il testo drammatico, le note di regia, regesti, memorie o cronache giornalistiche. Tutti questi documenti nel loro complesso possono tentare di ricostruire uno spettacolo, se sottoposti ad un attento studio, ma:

«[...] i documenti iconografici sono indubbiamente più evocativi per momenti dello spettacolo di quanto non siano materiali scritti autografi o a stampa, ma ambedue restituiscono informazioni che, se combinate, possono tentare di farci rivivere l'evento o, in ogni caso, aiutarci a creare una ricostruzione ipotetica con la nostra fantasia<sup>121</sup>».

Anche le fotografie e le registrazioni video non fanno eccezione, anche se possono apparentemente sembrare documenti oggettivi e testimonianza diretta dello spettacolo cui si riferiscono. I documenti iconografici possono risultare esaustivi per quanto concerne l'edificio teatrale, la scenografia, la coreografia<sup>122</sup> e i costumi, ma devono essere sottoposti ad un'attenta analisi critica, in quanto come ha giustamente affermato Molinari:

«[...] anche una fotografia può essere un "falso". Non, naturalmente, nel senso che questo termine assume nella storia dell'arte, di un'opera cioè che, imitando gli stilemi propri di un determinato autore, viene spacciata come se fosse di mano di quell'autore, ma proprio in quanto

---

<sup>120</sup> Il ritratto dell'attrice compare anche nella pubblicità della lastre fotografiche Luminosa Riproduzione tipografica da negativo Sciutto «La Fotografia artistica», a. VII, n. 1, gennaio 1910, p. 11; nella cartolina di una pubblicità della cioccolata Guérin Boutron.

<sup>121</sup> P. Bertolone, M.I. Biggi, D. Gavrilovich, *Mostrare lo spettacolo. Musei e Mostre delle Performing Arts*, UniversItalia, Roma 2013, p. 17.

<sup>122</sup> Fin dal Settecento è stato elaborato l'orchestografia, ovvero un sistema di notazione per fissare l'ordine dei movimenti e i passi.

il contenuto iconografico che essa rappresenta non è quello che pretende di essere: le così dette *foto di scena*, che illustrano i programmi di sala degli spettacoli moderni, spesso non ritraggono affatto momenti della rappresentazione, quale essa si è realmente svolta, ma scene che vengono allestite *ad hoc*, a scopi reclamistici: si tratta insomma di sapere quando, come e perché una fotografia è stata scattata<sup>123</sup>».

Sono fotografie “false”, perché realizzate nel luogo della rappresentazione ma non durante lo spettacolo, anche quelle di Mario Nunes Vais, i cui scatti, per qualità e quantità, rappresentano un affresco della *Belle époque* e una delle fonti iconografiche della storia dello spettacolo e della moda. Tra i suoi ritratti si alternano Tommaso Salvini, Ermete Zacconi, Lyda Borelli ed Eleonora Duse. La maggior parte di questi scatti sono stati eseguiti in studio e in posa, il soggetto è quasi sempre al centro dell'inquadratura e non sono presenti fondali ed elementi scenici, a favore di forti contrasti di luce che sembrano far emergere la figura dal fondo. Ciò che colpisce di queste fotografie è lo sguardo rivolto alla camera, cosa insolita per il periodo, come nel caso degli scatti realizzati a Duse nel 1905, che emergono per «la tecnica accurata ma anche per la classicità quasi sontuosa della posa<sup>124</sup>». Alcune di queste fotografie furono esposte al concorso Internazionale di Fotografia di Torino del 1911, a riprova dell'interesse della fotografia artistica per lo spettacolo.

Le fotografie, proprio perché «monumenti figurativi<sup>125</sup>», rappresentano lo strumento più immediato per ricostruire uno spettacolo teatrale, ed in particolare la messa in scena, ma come notato da Valentini:

«[...] il teatro rimase per lungo tempo estraneo al dibattito sull'uso della fotografia come documento per trasmettere l'evento teatrale,

---

<sup>123</sup> C. Molinari, *Sull'iconografia come fonte della storia del teatro*, in «Biblioteca teatrale», Bulzoni, Roma 1996, p. 23.

<sup>124</sup> I. Zannier, *Storia della fotografia italiana dalle origini agli anni '50*, 2a ed. Castelmaggiore, Quinlan 2012, p. 22.

<sup>125</sup> *Ibidem*, p. 19.

riflessione che incominciò a trovare il suo luogo proprio sotto la spinta della semiotica, che pretendeva di ricostruire l'evento teatrale per sottoporlo ad analisi, superando così la resistente mitologia della *liveness* teatrale intesa come baluardo contro la concorrenza dei media tecnologici. Prova di questa minorità del documento fotografico teatrale è data anche dalla scarsità di studi teatrologici che abbiano utilizzato tale documentazione [...]. Tentare di documentare uno spettacolo teatrale era in sé impopolare e complesso, guardato con sufficienza sia all'interno del mondo teatrale dagli attori che dai fotografi professionisti: fotografare lo spettacolo teatrale era un lavoro di servizio, non d'autore, così come è stata considerata la fotografia di reportage per molto tempo<sup>126</sup>».

A fini pubblicitari, era consuetudine per gli attori dell'Ottocento effettuare ritratti nei panni dei personaggi che li avevano resi famosi, e questa prassi aveva portato gli studi fotografici a trasformarsi in piccoli palcoscenici, usando talvolta anche veri oggetti di scena, per immortalare gli attori in posa. Da qui nasce, come affermato da Agus, l':

«intersezione tra teatro e fotografia, in cui vengono elaborati modi di rappresentazione (pose, gestualità, costumi, scenari e illuminazioni) che partecipano in egual misura sia del linguaggio teatrale sia della tradizione pittorica, sia del costume dell'epoca. Gli atelier diventano dei piccoli teatri: luoghi dove entrando si trova un arredamento e una scenografia teatrale, un piccolo palcoscenico dove mettere in scena l'immagine del proprio status sociale. Ma sono anche i luoghi dove l'attore, la ballerina, la cantante trovano nella fotografia lo strumento principe per autorappresentarsi come divi, come corpi sublimi, desiderabili, potenti, che si offrono allo sguardo degli ammiratori e alla loro smania collezionistica [...]<sup>127</sup>».

---

<sup>126</sup> V. Valentini, *Truth is Concrete: la fotografia per rifondare la pratica teatrale*, in *Brecht e la fotografia* (a cura di V. Valentini e F. Fiorentino), Bulzoni, Roma 2015, pp. 29-61.

<sup>127</sup> M. Agus, *Considerazioni su fotografia e teatralità*, in *Fotografia e teatralità*, a c. di Massimo Agus, Cosimo Chiarelli, Titivillus, Corazzano (PI) 2007, pp. 100-101.

Solo qualche decennio dopo sarà possibile effettuare delle vere e proprie fotografie di scena, ovvero immortalare la *performance* nel momento stesso in cui avviene, in quanto, come scrive Bertolone:

«Sino all'inizio del Novecento la tecnologia a disposizione obbligava alla staticità dei ritratti realizzati in studio, mentre l'assenza di scatti colti direttamente in palcoscenico nasceva, come risaputo, soprattutto da una scarsa illuminazione all'interno delle sale teatrali. Solo a partire dai primi anni del XX secolo apparecchiature fotografiche e dispositivi di luce più avanzati permisero di catturare e di rendere stilisticamente quell'elemento fondamentale dell'azione performativa che risiede nel movimento e nella dinamica nel tempo in presenza, nonché nella decisiva grammatica della prossemica. Non a caso, ad inizio Novecento, cominciano a comparire testimonianze fotografiche di prove in palcoscenico e di scenografie prese nel loro insieme, che tendono a restituire quel dato di fluidità e di evenemenzialità caratterizzante lo spettacolo come opera d'arte vivente<sup>128</sup>».

Inoltre, secondo Mulas le fotografie di teatro si possono dividere in due categorie:

«la prima raccoglie le fotografie che fai per pubblicizzare lo spettacolo, proprie foto di pubblicità. Devi trovare delle immagini da mettere sulle locandine o sui manifesti, immagini che attirino subito l'attenzione dello spettatore, del passante ecc., immagini cariche, enfatiche [...]. L'altra categoria è quella della fotografia vera di teatro. In che cosa consiste? Consiste nel poter lasciare una traccia dello spettacolo così precisa, che un altro regista che si trovi a mettere in scena lo stesso testo e voglia vedere come era stato realizzato da Strehler, per esempio, attraverso le fotografie possa ricostruire, passo passo, il senso della regia<sup>129</sup>».

Per anni le fotografie di scena hanno testimoniato spettacoli teatrali, e il lavoro del fotografo di scena era apprezzato, rispettato e finanziato, ma purtroppo negli ultimi anni questa attività è quasi caduta in disuso, se non per opera di

---

<sup>128</sup> P. Bertolone, *Tommaso Le Pera. Un archivio fotografico per il teatro*, Artemide, Roma 2021, p. 27.

<sup>129</sup> U. Mulas, *Fotografia e Teatro: Strehler, Puecher*, in A.C. Quintavalle (a cura di) *Immagini e testi*, Istituto di Storia dell'Arte, Parma 1973, p. 36.

rari e preziosi professionisti come Tommaso Le Pera<sup>130</sup>. Il rischio è quello di perdere, in un futuro non troppo lontano la memoria del teatro contemporaneo, così come paventato da Le Pera:

«La fotografia teatrale vera sta sparendo. Perché pochissime compagnie fanno ancora programmi di sala, e c'è scarsa richiesta anche dai giornali: del resto, gli articoli sul teatro sono quasi scomparsi. Il teatro di oggi rischia di non avere più la sua memoria. Perché le foto, di fatto, erano l'unica documentazione che restava di uno spettacolo. Con le locandine, con qualche critica: tutta roba che va scomparendo. Io un tempo fotografavo oltre cento spettacoli l'anno, sono sceso a trenta-trentacinque, quando va bene<sup>131</sup>».

---

<sup>130</sup> Per un approfondimento in merito si rimanda al volume di Bertolone, *Tommaso Le Pera. Un archivio fotografico per il teatro*, ivi.

<sup>131</sup> F. Tei, *Tommaso Le Pera, mezzo secolo di scatti dalle cantine romane al teatro "ufficiale"*, in «Hystrio», anno XXXIII, n. 1, 2020, p. 47.

### 1.2.2. Le fotografie in archivio: l'esigenza di standard di descrizione

In seguito alla sua creazione, avvenuta nel 1839 con i dagherrotipi di Daguerre, la fotografia già risultava investita di una duplice valenza: se da una parte divenne un fenomeno di costume e *status symbol* delle famiglie borghesi europee, che si facevano ritrarre in album fotografici di famiglia a simbolo del prestigio e dell'unità familiare<sup>132</sup>, dall'altra divenne strumento scientifico e giudiziario, in quanto le fotografie fungevano da mezzo di conoscenza della realtà, attraverso gli scatti di animali e piante, ma anche da documentazione di pazienti o criminali. Fu proprio quest'ultima finalità a dar vita alle prime collezioni fotografiche e ai primi archivi fotografici<sup>133</sup>.

Per quanto riguarda invece l'aspetto culturale, dopo i reportage fotografici esotici o dedicati ai monumenti, si diffondono gli album fotografici che immortalavano i beni artistici e architettonici, proprio come quelli dei Fratelli Alinari, i primi a codificare un linguaggio stilistico nella fotografia di opere d'arte e di architettura o di Giacomo Brogi, specializzato nella fotografia di quadri.

Col solito ritardo che contraddistingue il nostro Paese rispetto al resto d'Europa e molti anni dopo la nascita della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, nacquero tra il 1890 e il 1910 i primi gabinetti fotografici tra cui il Gabinetto Fotografico Nazionale nel 1892, il cui patrimonio si è arricchito nel corso del tempo in seguito alle donazioni di fondi fotografici di famiglie facoltose. In seguito ebbero vita ad opera di storici dell'arte le prime collezioni fotografiche inerenti la Storia dell'arte.

---

<sup>132</sup> A. Martin-Fugier, *I riti della vita privata nella borghesia* in P. Ariès-G. Duby, *La vita privata. L'Ottocento*, Laterza, Roma-Bari 1986, pp. 150-156.

<sup>133</sup> Per un approfondimento cfr. P. Mantegazza, *L'Atlante delle espressioni del dolore*, Firenze, Brogi, 1876 e G. Bolis, *La polizia e le classi pericolose della società: studi dell'avv. Giovanni Bolis*, Zanichelli, Bologna 1879.

È questo il caso della fototeca di Adolfo Venturi, il cui fondo è conservato presso l'Archivio Fotografico della Sapienza. Venturi è stato «precursore del moderno metodo di insegnamento della Storia dell'arte e docente nella stessa disciplina a partire dal 1896, allorché assunse la responsabilità all'Università di Roma della prima cattedra in Italia in questo ambito<sup>134</sup>». Impressionanti sono i numeri delle diverse tipologie documentarie conservate presso l'Archivio Storico Fotografico della Sapienza: circa 2.800 stampe di grande formato, di cui 1.900 al pigmento, albumine, aristotipi e gelatine, 900 tra cromolitografie, collotipi, fotoincisioni e riproduzioni fotomeccaniche; 60.000 stampe di medio formato e 35.000 diapositive in vetro da proiezione.

Per una concezione indipendente dell'archivio fotografico bisogna, tuttavia, attendere gli anni Sessanta dello scorso secolo, quando le istituzioni iniziarono a intravedere nel documento fotografico una valenza storica e artistica. Così, all'iter legislativo che vide nel 1964 istituita la Commissione Franceschini e nel 1975 l'istituzione del Ministero dei Beni Culturali e Ambientali e dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD)<sup>135</sup>, seguì l'acquisizione e conservazione delle collezioni fotografiche, finalmente considerate come un vero e proprio bene culturale.

In Italia negli ultimi tre decenni si è avvertita l'esigenza di normalizzazione dei criteri di redazione degli strumenti di ricerca a corredo dei complessi documentari, in grado di rappresentare scientificamente il patrimonio culturale. Un decisivo impulso al processo di standardizzazione delle descrizioni dei fondi si ebbe negli anni Sessanta dello scorso secolo, quando Claudio Pavone e

---

<sup>134</sup> L. Leo, *La digitalizzazione dell'Archivio storico fotografico "Adolfo Venturi"*, in «DigItalia», vol. 1 2018, pp. 135-148, consultabile all'indirizzo: <http://digitalia.sbn.it/article/view/2044/1418>. Per ulteriori approfondimenti: S. Valeri, *La Fototeca di Adolfo Venturi e il nuovo archivio storico fotografico*, in *Adolfo Venturi e l'insegnamento di Storia dell'Arte. Atti del convegno, Roma, 14-15 dicembre 1992*, a cura di S. Valeri, Lithos, Roma 1996 e I. Schiaffini, *La Fototeca di Adolfo Venturi alla Sapienza*, Campisano Editore, Roma 2018.

<sup>135</sup> [www.iccd.beniculturali.it](http://www.iccd.beniculturali.it)

Piero D'Angiolini progettarono la *Guida generale degli Archivi di Stato italiani*, con l'intento di realizzare il primo esempio di descrizione dei fondi archivistici conservati presso gli Archivi di Stato. Tra i tanti meriti della monumentale opera, pubblicata in quattro volumi dal 1981 al 1994, vi è quello di aver affrontato fondamentali temi quali

«l'individuazione di un livello omogeneo di descrizione; le periodizzazioni storiche e i raggruppamenti tipologici; la normalizzazione delle denominazioni dei fondi individuati con il nome dei rispettivi soggetti produttori introducendo, ove necessario, un rapporto virtuale tra soggetto produttore e fondo, quando questi risulti dalla ricomposizione *ad unum* di vari versamenti o, viceversa, quando siano stati individuati due o più distinti archivi in un complesso documentario; la redazione di notizie sulla costituzione di ogni Archivio di Stato, di note storico-istituzionali e di note archivistiche relative ai singoli fondi e di note bibliografiche; l'organizzazione logico-istituzionale nella presentazione dei fondi; i repertori delle magistrature uniformi; l'elaborazione degli indici e la toponomastica<sup>136</sup>».

Questa pubblicazione ha affrontato le questioni di metodo fondamentali, le stesse che continuano ancora oggi ad impegnare archivisti e catalogatori nell'elaborazione di standard descrittivi efficaci nella restituzione delle descrizioni<sup>137</sup>. Nonostante infatti lo sforzo di normalizzazione profuso in quegli anni, non sono stati fatti grandi passi avanti nel campo degli standard descrittivi dei patrimoni archivistici fotografici.

Lo stesso Alessandro D'Amico aveva tentato di stilare un sistema di classificazione per i documenti archivistici relativi allo spettacolo, ispirato a quello di Gitaux, in cui individua sette tipologie documentarie con le relative

---

<sup>136</sup> P. Carucci, M. Guercio, *Manuale di archivistica*, Carocci editore, Roma 2018, p. 127.

<sup>137</sup> Il primo standard internazionale di descrizione archivistica è ISAD (G), ed è stato elaborato tra il 1988 e il 1993 dalla Commissione *ad hoc* per gli standard di descrizione del Consiglio internazionale degli archivi (ICA/DDS), Commissione diventata Comitato permanente al Congresso internazionale degli archivi di Pechino del 1996. Il secondo standard pubblicato è ISAAR (CPF) International Standard Archival Authority Records for Corporate Bodies, Persons and Families, ed è stato pubblicato nel 1996. Di questi primi due fondamentali standard sono derivati i corrispettivi con codifica XML: EAD - Encoded Archival Description ed EAC-CPF - Encoded Archival Context-Corporate Bodies, Persons and Families.

classi, dove inserisce le fotografie di scena tra i documenti relativi alla messainscena<sup>138</sup>:

a. TESTO	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Originale</li> <li>- Copione di lavoro</li> <li>- Testo recitativo</li> </ul>
b. REGIA	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Studi preliminari</li> <li>- Appunti di regia</li> <li>- Copione del regista</li> </ul>
c. ATTORI	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Distribuzione</li> <li>- Copione degli attori</li> </ul>
d. SCENE E COSTUMI	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Bozzetti di scene</li> <li>- Disegni esecutivi delle scene</li> <li>- Figurini dei costumi</li> <li>- Disegni esecutivi dei costumi</li> <li>- Elenchi di trovarobe</li> </ul>
e. MESSINSCENA	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Copione datore luci</li> <li>- Copione dir. del palcoscenico</li> <li>- Copione del suggeritore</li> <li>- Notazione della messinscena</li> <li>- Fotografie di scena</li> <li>- Audio e videoregistrazioni dello spettacolo</li> </ul>
f. CARTE AMMINISTRIVE	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Scritture</li> <li>- Fogli di sala</li> <li>- Ordini del giorno</li> <li>- Borderò</li> <li>- Costi/ricavi</li> </ul>
g. DOCUMENTI ESTERNI	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Programmi di sala</li> <li>- Locandine e manifesti</li> <li>- Cronache dello spettacolo</li> <li>- Altre testimonianze</li> </ul>

---

<sup>138</sup> V. Valentini, *Teatro in Immagine I*, Bulzoni, Roma 1987, p. 28.

Con l'avvento delle tecnologie informatiche e del World Wide Web si è inaugurato un nuovo scenario per gli archivi: la rappresentazione digitale del materiale archivistico e la sua accessibilità in rete con tutte le criticità e le opportunità che ne scaturiscono. Molti archivi – soprattutto quelli fotografici – hanno dapprima iniziato processi di digitalizzazione degli strumenti di ricerca archivistica, seguiti poi dai documenti conservati, per poi pubblicarli online mettendo a disposizione degli utenti il formato digitale.

Lo studio delle fotografie di spettacolo comporta una scelta metodologica sul come, e se, raggrupparle in serie coerenti, sul come catalogarle e valorizzarle attraverso gli archivi digitali.

Le fotografie sono portatrici sempre di un duplice significato: sono la rappresentazione del bene in un determinato momento e in una data condizione storica, mentre, a distanza di tempo dallo scatto, diventano l'unico documento che testimonia quel bene in quel determinato momento storico, diventando così bene culturale.

Uno dei celebri casi in cui le fotografie testimoniano l'unica memoria visiva di opere d'arte non più esistenti è la Fondazione Zeri<sup>139</sup>. Durante la Seconda guerra mondiale l'Emilia Romagna subì devastanti bombardamenti che distrussero molti edifici religiosi che custodivano opere d'arte, come la chiesa di Santa Maria in Porto Fuori a Ravenna, dove sono stati distrutti gli affreschi di Pietro da Rimini. Gli affreschi di Ravenna rappresentano un caso di doppia dispersione: dal bombardamento del 1944 vennero recuperati 8 frammenti, che vennero ricollocati nella chiesa dopo la sua ricostruzione, ma vennero rubati nel 1993. Da allora non si hanno più notizie in merito.

All'inizio del secolo scorso gli Alinari avevano realizzato una campagna fotografica su questi affreschi, poi acquisita da Zeri. Le relative fotografie

---

<sup>139</sup> Cfr. [www.fondazionezeri.unibo.it/it/mostre-online/il-patrimonio-perduto/affreschi-perduti-in-emilia-romagna-1943-1945](http://www.fondazionezeri.unibo.it/it/mostre-online/il-patrimonio-perduto/affreschi-perduti-in-emilia-romagna-1943-1945).

rappresentano l'unica testimonianza di tali affreschi andati perduti. Un'altra opera fondamentale per la pittura romagnola, anch'essa distrutta dalle bombe, è la cappella Feo nella Chiesa di San Biagio a Forlì. Affrescata da Melozzo a partire dal 1493 e completata da Marco Palmezzano, è giunta a noi grazie agli scatti di fotografi come Anderson, Alinari e Croci, ceduti poi allo studioso bolognese, interessato a recuperare documentazione fotografica da varie fonti.

Inoltre le fotografie sono opere a loro volta, in quanto espressione creativa di un autore, e la concezione di "semplice fotografia", come la definisce la legge sul diritto d'autore, è difficile da individuare, come non esiste la neutra e meccanica riproduzione fotografica del patrimonio culturale.

Come approfondito nel paragrafo successivo, la fotografia, nonostante la sua copiosa presenza in archivi e biblioteche fin dalle sue origini, è stata solo di recente riconosciuta bene culturale, e pertanto si è avvertita l'esigenza di sviluppare specifiche norme per la catalogazione di questa particolare tipologia documentaria<sup>140</sup>.

Come ribadito precedentemente, l'istituto in Italia cui è affidata la redazione degli standard catalografici è l'ICCD, il quale ha ideato strumenti e regole per descrivere il patrimonio culturale italiano, attraverso trenta schede catalografiche riferibili a nove settori disciplinari<sup>141</sup>. Queste schede rappresentano «modelli descrittivi costituiti da una sequenza predefinita di voci, che raccolgono in modo formalizzato le notizie sui beni, seguendo un percorso conoscitivo che guida il catalogatore e al tempo stesso controlla e

---

<sup>140</sup> Uno dei primi gruppi di studio per la redazione di una scheda catalografica per il materiale fotografico è stato quello promosso dall'Istituto per i Beni Culturali della Regione Emilia-Romagna con il *Manuale di Catalogazione* e presieduto da Giuseppina Benassati, il cui lavoro è stato pubblicato in G. Benassati (a cura di), *La Fotografia. Manuale di Catalogazione*, Bologna, Graphis edizioni, 1990.

<sup>141</sup> Beni archeologici, beni architettonici e paesaggistici, beni demoetnoantropologici, beni fotografici, beni musicali, beni naturalistici, beni numismatici, beni scientifici e tecnologici, beni storici e artistici.

codifica i dati sulla base di precisi parametri e vocabolari»<sup>142</sup>, e comprendono informazioni identificative, descrittive, tecnico- scientifiche, storico critiche, geografiche e di contesto.

Lo standard deputato alla metadazione delle fotografie è la *Scheda F – Fotografia* versione 4.00<sup>143</sup>, rilasciato dall'ICCD nel 1999, erede della scheda OF (Opera Fotografica). Al progetto collaborarono oltre all'ICCD, l'Istituto Nazionale per la Grafica, l'Istituto Centrale per il Catalogo Unico (ICCU) e l'Archivio Centrale dello Stato. Il modello della *Scheda F* è derivato dalle Categories for the Description of Works of Art (CDWA) stilate dall'Art Information Task Force (AITF) e The Getty Foundation<sup>144</sup>.

Come tutte le normative per le schede di catalogo, anche la *Scheda F* si compone di due parti principali: il tracciato e le norme di compilazione. Il tracciato delle schede, definito "struttura dei dati", «è organizzato in una serie di informazioni chiamate "paragrafi"; ogni paragrafo contiene a sua volta altri elementi definiti "campi". I campi possono essere "campi semplici", singole voci da compilare, oppure "campi strutturati", elementi che contengono ulteriori sottoinsiemi di voci chiamate "sottocampi", anch'esse da compilare. Paragrafi e campi strutturati sono elementi "contenitore", funzionali al raggruppamento di campi e sottocampi, e non vengono valorizzati mentre campi semplici e sottocampi sono le voci che vengono compilate quando si redige una scheda. Gli elementi della scheda fin qui descritti, con le loro specifiche proprietà (lunghezza, ripetitività, obbligatorietà, presenza di vocabolari, indicazioni sul livello di

---

<sup>142</sup> C. Veninata, *Dal Catalogo generale dei beni culturali al knowledge graph del patrimonio culturale italiano: il progetto ArCo*, in «DigItalia» 2-2020, p. 44, disponibile all'indirizzo: [www.digitalia.sbn.it/article/view/2627/1835](http://www.digitalia.sbn.it/article/view/2627/1835)

<sup>143</sup> Normativa Scheda F versione 4.00 consultabile all'indirizzo: [www.iccd.beniculturali.it/getFile.php?id=4479](http://www.iccd.beniculturali.it/getFile.php?id=4479)

<sup>144</sup> Le CDWA nascono col fine di descrivere sia le opere d'arte che le loro riproduzioni e hanno ispirato molti progetti di ricerca di standard catalografici. Le Categories sono strutturate in 31 macro aree, suddivise in sottocategorie e in 532 campi. Di questi sono stati selezionati 13 essenziali che rappresentano le informazioni basilari per una efficace catalogazione. Per un approfondimento consultare: [http://www.getty.edu/research/publications/electronic\\_publications/cdwa/](http://www.getty.edu/research/publications/electronic_publications/cdwa/)

visibilità per la diffusione pubblica dei dati catalografici sul web), sono rappresentati nel tracciato secondo formalismi grafici e definizioni convenzionali»<sup>145</sup>. Si compone di 22 paragrafi principali e di circa 270 campi e sottocampi e sono previsti 3 livelli di compilazione: inventariale, pre-catalografico e catalografico. I paragrafi principali, con il relativo codice, sono:

1. Codici (CD)
2. Relazioni (RV)
3. Altri codici (AC)
4. Oggetto (OG)
5. Soggetto (SG)
6. Localizzazione geografico-amministrativa (LC)
7. Ubicazione e dati patrimoniali (UB)
8. Altre localizzazioni geografiche-amministrative (LA)
9. Luogo e data della ripresa (LR)
10. Cronologia (DT)
11. Definizione culturale (AU)
12. Produzione e Diffusione (PD)
13. Rapporto (RO)
14. Dati tecnici (MT)
15. Conservazione (CO)
16. Restauri (RS)
17. Dati analitici (DA)
18. Condizione giuridica e vincoli (TU)
19. Fonti e documenti di riferimento (DO)
20. Accesso ai dati (AD)
21. Compilazione (CM)
22. Annotazioni (AN)

---

<sup>145</sup> Normativa Scheda F versione 4.00, p. 6.

Sono previsti anche campi inerenti la collocazione delle fotografie in una collezione, in particolare nel paragrafo Ubicazione:

1. Fondo
2. Serie archivistica
3. Sottoserie archivistica
4. Titolo di unità archivistica
5. Collocazione

La struttura della *Scheda F* prevede campi concernenti le informazioni necessarie per riconoscere, tutelare e conservare questi beni, ed è utilizzata come standard di descrizione di materiale fotografico dalla maggioranza di enti pubblici e privati che promuovono progetti di digitalizzazione di fototeche.

Data la complessità, l'ingente numero di campi e il livello estremamente analitico del tracciato, molti istituti hanno elaborato versioni "light" della *Scheda F*, per agevolare e accelerare le operazioni di catalogazione.

Si può affermare quindi che questo standard funga da modello di descrizione specifica del documento fotografico e che ha concorso ad evitare la proliferazione di più modelli descrittivi.

Dall'altra parte però il patrimonio fotografico è descritto anche da un'altra prospettiva, quella bibliografica secondo le cui *Regole italiane di catalogazione (REICAT)*<sup>146</sup> le fotografie sono considerate "materiale non librario", incentrando in tal modo la relazione autore-edizione, tralasciando il contesto e la collezione di provenienza, come prevede la descrizione archivistica. Secondo tale metodologia infatti, il livello di descrizione è quello del singolo fototipo, anziché dell'intera collezione fotografica. Nonostante quindi gli adattamenti, la descrizione di materiale bibliografico mal si adatta alla catalogazione delle

---

<sup>146</sup> Istituto Centrale per il Catalogo Unico, *Regole italiane di catalogazione (REICAT)*, ICCU, Roma 2009.

fotografie e non restituisce in modo rigoroso il rapporto fra singolo documento fotografico, collezione e altri documenti.

La fotografia inoltre presenta un complesso intreccio di responsabilità: chi l'ha commissionata, chi l'ha scattata, chi l'ha stampata e chi l'ha conservata; queste responsabilità possono essere suddivise tra più enti o persone oppure coincidere. Lo standard archivistico internazionale chiamato a descrivere i record d'autorità di enti, persone e famiglie è SAAR(CPF) (*International Standard Archival Authority Record (Corporate Bodies, Persons and Families)*) il quale permette di gestire in modo separato le descrizione dei complessi documentali e quelle dei soggetti produttori.

### 1.2.3. La normativa sulle fotografie

Dalla sua creazione avvenuta due secoli fa, la fotografia non ha mai smesso di affascinare per la sua capacità di registrare il mondo circostante attraverso l'effetto della luce. All'inizio della sua storia la fotografia si è affermata diffondendo le immagini di paesaggi e monumenti, e quasi subito si è sintonizzata con le pratiche e le aspettative dei ceti borghese da un lato, mentre dall'altro una nuova sensibilità artistica ne consentiva l'ingresso nei musei e nelle mostre. Negli anni del *boom* economico la macchina fotografica inizia a diffondersi tra le classi del ceto medio e il suo uso diviene sempre più frequente, tanto da invadere con materiale fotografico un numero sempre più grande di archivi. È molto importante – quando ci si accosta alla loro catalogazione, e soprattutto alla loro riproduzione e diffusione – avere contezza che in Italia le fotografie possono essere soggette, a seconda della loro natura, alla normativa sul diritto d'autore o al Codice dei beni culturali, così come approfondito in questo paragrafo.

Secondo Benjamin «l'opera d'arte è sempre stata riproducibile»<sup>147</sup>, ma per lui è *l'hic et nunc* dell'originale a costituirne l'autenticità. A suo avviso la riproducibilità tecnica comporta la perdita dell'«aura» dell'opera d'arte. E per la fotografia, allo stesso modo della *performance* – un'arte effimera per definizione – «anche nel caso di una riproduzione altamente perfezionata, manca un elemento: *l'hic et nunc* dell'opera d'arte – la sua esistenza unica è irripetibile nel luogo in cui si trova»<sup>148</sup>. Pertanto, se la *performance* è per definizione non riproducibile, anche la fotografia di scena non ha *l'hic et nunc* dell'evento per il quale è stata scattata né può trasmettere l'«aura» dell'opera

---

<sup>147</sup> W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, traduzione italiana di E. Filippini, Einaudi, Torino 1998, p.6.

<sup>148</sup> *Ibidem* p.8.

d'arte, perciò ad esempio visionare le fotografie di scena non equivale ad aver assistito al relativo spettacolo.

Il filosofo tedesco mutua il concetto di «aura» da quello coniato dal poeta Charles Baudelaire per indicare una sensazione mistica provocata nello spettatore dalla fruizione di un'opera d'arte originale, e Benjamin intravede nella neonata cultura di massa, la causa della perdita d'aura.

L'avvento della fotografia, il primo mezzo di riproduzione veramente rivoluzionario, ha accelerato, secondo Benjamin, la crisi dell'opera d'arte. A suo avviso solo i primi ritratti fotografici conservano per l'ultima volta l'aura dei volti fotografati e sono in grado di trasmetterne la malinconia e l'incomparabile bellezza.

Non è questa la sede per affrontare l'annoso dibattito sulla riproducibilità dell'opera d'arte, e della performance in particolare, ma studiosi come Philip Auslander affermano che visionare la riproduzione di una performance già avvenuta è l'unico modo per “farne esperienza”:

«Reproduction of a performance does not allow me to experience the performance in its original circumstances; it does not transport me to the time and place in which it occurred. Rather, it brings the performance to me, to be experienced in my temporal and spatial context<sup>149</sup>».

Nacque ben presto, anche tra i fotografi del nostro Paese, la consapevolezza che la fotografia non fosse un mero mezzo tecnico di riproduzione, ma un'opera artistica.

In Italia Carlo Brogi combatté in prima persona nella battaglia per il riconoscimento dei diritti d'autore dei fotografi, i quali pretendevano i diritti

---

<sup>149</sup> P. Auslander, *Reactivations. Essays on Performance and its Documentation*, University of Michigan Press, Michigan 2018, p. 46.

economici delle proprie opere, e condannò nelle sue pubblicazioni l'obsoleta giurisdizione italiana, rea di non aver recepito le leggi estere sul diritto d'autore:

«Le opere dunque che entrano nel dominio di questa legge devono essere creazioni dell'ingegno. Al prodotto della fotografia è stato fin'ora vivamente contrastato questo carattere, specialmente nel campo artistico. Il concetto che comunemente predomina, circa l'indole e il carattere della fotografia, è erroneo senza dubbio, ma esiste e basta per impedire l'applicazione dell'articolo surriferito. Non contesto che la fotografia sia un'Arte riproduttiva e non creatrice nel vero significato della parola; ma riproducendo crea cose che vengono ad avere un carattere ed una fisionomia propria. Sostenere quindi che esso sia semplicemente un metodo meccanico di riproduzione... più che assurdo, è la negazione della verità manifesta e accertata<sup>150</sup>».

Anche Gigi Sciutto prese parte all'acceso dibattito sullo statuto artistico della fotografia nel 1905, lo stesso anno in cui fu tra i promotori dell'Esposizione Internazionale di fotografia artistica di Genova. In un suo scritto apparso su «Il Gaffaro» il 25 aprile, intitolato *Per l'arte della fotografia*, risponde ad un articolo apparso sul «Secolo XIX» in cui si affermava la “meccanicità” del mezzo fotografico, scrivendo che «se la fotografia fosse prodotto meccanico sarebbe sempre perfetta e costante come il prodotto di ogni macchina».

Sempre più numerose, le raccolte fotografiche all'interno di archivi, presenti non soltanto presso le varie compagnie, teatri, cinema ma anche nelle università, tornano oggi ad affiorare e ad essere oggetto di cura. Questo particolare patrimonio culturale, frequente negli archivi di spettacolo – fotografie storiche, archivi, collezioni, raccolte fotografiche e creazioni contemporanee – può essere inquadrato nella normativa concernente le fotografie intese come opera creativa frutto dell'ingegno di un autore, oppure essere considerato *tout court* come “opere d'arte” fotografiche; a seconda del

---

<sup>150</sup> C. Brogi, *In proposito della protezione legale sulle fotografie*, Fratelli Bencini, Firenze 1885, pp. 15-16.

modo in cui sono considerate, quindi le fotografie potrebbero essere considerate opere creative, ai sensi della Legge 22 aprile 1941, n.633 e successive modifiche, (Legge sul diritto d'autore)<sup>151</sup> ovvero opere d'arte, ai sensi del D. Lgs. 22 gennaio 2004, n.42 e successive modifiche (Codice dei Beni Culturali)<sup>152</sup>.

È importante specificare in questa sede che tra i diritti connessi a quello d'autore vi sono i diritti relativi allo sfruttamento dell'immagine di una persona. Gli artisti interpreti ed esecutori (attori, musicisti, cantanti...) e qualsiasi persona ritratta, fotografata o ripresa ha il diritto di autorizzare, controllare, sfruttare economicamente gli usi che vengono fatti della propria immagine. Ai sensi dell'art.97 della Legge sul diritto d'autore però «non occorre il consenso della persona ritrattata quando la riproduzione dell'immagine è giustificata dalla notorietà o dall'ufficio pubblico coperto, da necessità di giustizia o di polizia, da scopi scientifici, didattici o culturali, o quando la riproduzione è collegata a fatti, avvenimenti, cerimonie di interesse pubblico o svoltisi in pubblico». Pertanto è possibile, ad esempio, utilizzare le fotografie provenienti dall'Archivio Guerrieri a fini scientifici.

Le fotografie sono tutelate fino ai settanta anni dalla morte dell'autore<sup>153</sup>; e anche per il loro utilizzo in ambito accademico la legge riconosce il diritto morale, ovvero l'obbligo di citare colui che ha creato l'opera d'ingegno<sup>154</sup>. Infatti si possono cedere i diritti di utilizzazione economica, connessi al *corpus mechanicum*, ovvero la forma esterna con cui si concretizza materialmente

---

<sup>151</sup> Per un approfondimento, cfr. L. Chimienti, *Lineamenti del nuovo diritto d'autore*, Giuffrè, Milano 2006; S. Ercolani, *Il diritto d'autore e i diritti connessi*, Giappichelli, Torino 2004; A. Papa, *Il diritto d'autore nell'era digitale*, Univ. Napoli-Dipartimento di studi economici e giuridici, 2019.

<sup>152</sup> Per un commento al Codice dei beni culturali esaminare B. Mirri, *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, Sette città, Viterbo 2007 e D. Antonucci, *Codice commentato dei beni culturali e del paesaggio*, Sistemi editoriali, 2009; mentre per gli articoli che regolano la riproduzione dei beni culturali consultare: L. Moro, *Diritto d'autore in mostra. Gestione del diritto d'autore nell'organizzazione delle mostre d'arte*, consultabile all'indirizzo [www.iccd.beniculturali.it/getFile.php?id=3673%27arte%20nel%20Codice%20dei%20Beni%20Culturali](http://www.iccd.beniculturali.it/getFile.php?id=3673%27arte%20nel%20Codice%20dei%20Beni%20Culturali).

<sup>153</sup> Art.2, c.6 della Legge sul diritto d'autore.

<sup>154</sup> Vedi artt. da 20 a 24 della Legge sul diritto d'autore.

l'opera, ma è inalienabile appunto il diritto morale, connesso al *corpus mysticum*, ovvero l'opera considerata come bene immateriale, la cui proprietà assoluta spetta per sempre all'autore.

La digitalizzazione, intesa come processo di riproduzione, spezza il legame tra la dimensione materiale e quella immateriale dell'opera; se da una parte l'opera può essere facilmente trasferita su qualunque supporto, dall'altra parte non necessita più della stabile presenza del supporto, potendo circolare nella rete telematica attraverso un flusso di bit<sup>155</sup>. Per tale ragione il diritto d'autore può tutelare il *corpus mysticum* dell'opera, ovvero i diritti morali, e non più il *corpus mechanicum*, ormai dissociato dall'opera intesa come bene immateriale.

Quando un oggetto da analogico diviene digitale, le questioni si complicano. L'utente, infatti, attraverso l'utilizzo di programmi di conversione, trasforma l'opera nel formato che preferisce, partecipando così, più o meno consapevolmente, al processo di scomposizione e ricomposizione dell'opera, alla sua modifica e rielaborazione. In questo modo l'opera finisce col perdere quel carattere di stabilità spaziale e temporale che la caratterizzava nel contesto analogico, divenendo così instabile e fluida<sup>156</sup>.

In Italia la legislazione sul diritto d'autore si sovrappone a quella che disciplina i beni culturali, e ciò è riscontrabile con evidenza proprio nel caso delle fotografie. Ai sensi del Codice dei beni culturali<sup>157</sup> possono essere considerate con carattere di rarità e pregio storico o artistico sia le fotografie documentarie sia quelle creative, fatte salve per le opere di autore vivente o la cui esecuzione

---

<sup>155</sup> G. Spedicato, *Il diritto d'autore in ambito universitario*, Simplicissimus Book Farm, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, 2011, p. 50.

<sup>156</sup> Per un approfondimento delle questioni implicate nella digitalizzazione del patrimonio culturale, consultare le *Linee guida per la digitalizzazione e metadati*, ICCU – Istituto Centrale per il Catalogo Unico (disponibili all'indirizzo: [www.iccu.sbn.it/it/normative-standard/linee-guida-per-la-digitalizzazione-e-metadati/](http://www.iccu.sbn.it/it/normative-standard/linee-guida-per-la-digitalizzazione-e-metadati/)) e A. Campaner e N. Siller, *Digitalizzare ed elaborare le fotografie. Manuale delle linee guida 4*, Team Argento vivo, Bolzano 2019, consultabile all'indirizzo: [www.provinz.bz.it/kunstkultur/filmmedien/downloads/4\\_Digitalizzare\\_ed\\_elaborare\\_fotografie.pdf](http://www.provinz.bz.it/kunstkultur/filmmedien/downloads/4_Digitalizzare_ed_elaborare_fotografie.pdf)

<sup>157</sup> Articolo 10, comma 4, lettera e) del Codice dei beni culturali.

non risalga ad oltre cinquanta anni<sup>158</sup>. Il pregio e la rarità, nella disciplina dei beni culturali, si riferiscono ai supporti intesi come *corpus mechanicum* e non al *corpus mysticum* ivi fissato, il quale è disciplinato dal diritto d'autore.

Certo, la motivazione di questo accavallamento legislativo potrebbe risiedere in una contrapposizione tra interessi pubblici – tutelati dal Codice dei beni culturali – e privati – maggiormente garantiti dalla Legge sul diritto d'autore.

La fotografia è riconosciuta come bene culturale e quindi soggetta al regime di tutela, conservazione e valorizzazione nel 1999, attraverso la redazione del *Testo Unico delle disposizioni legislative in materia di Beni Culturali e Ambientali*, sostituito poi nel 2004 dal *Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio*, il quale stabilisce ai sensi dell'articolo 10 che:

«1. Sono beni culturali le cose immobili e mobili appartenenti allo Stato, alle regioni, agli altri enti pubblici territoriali, nonché ad ogni altro ente ed istituto pubblico e a persone giuridiche private senza fine di lucro, ivi compresi gli enti ecclesiastici civilmente riconosciuti, che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico.

[...] 3. Sono altresì beni culturali, quando sia intervenuta la dichiarazione prevista dall'articolo 13: a) le cose immobili e mobili che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico particolarmente importante, appartenenti a soggetti diversi da quelli indicati al comma 1. [...]

4. Sono comprese tra le cose indicate al comma 1 e al comma 3, lettera a): e) le fotografie, con relativi negativi e matrici, le pellicole cinematografiche ed i supporti audiovisivi in genere, aventi carattere di rarità e di pregio»

Già con il decreto legge noto come “Art Bonus” (DL 83/2014), insieme a una serie di misure urgenti finalizzate alla tutela del patrimonio culturale, allo sviluppo della cultura e al rilancio del turismo, sono state inserite delle semplificazioni sulle modalità di riproduzione fotografica dei beni culturali che

---

<sup>158</sup> Articolo 10 comma 5 del Codice dei beni culturali.

riguardano sia le opere conservate nei musei sia quelle di libera fruizione pubblica, come i beni architettonici. Tale decisione è scaturita in seguito alle esigenze degli utenti, sempre più orientati verso la condivisione delle informazioni nelle comunità virtuali. Ma esaminando l'articolo 107 *Uso strumentale e precario e riproduzione di beni culturali* si evince che:

«1. Il Ministero, le regioni e gli altri enti pubblici territoriali possono consentire la riproduzione nonché l'uso strumentale e precario dei beni culturali che abbiano in consegna, fatte salve le disposizioni di cui al comma 2 (calchi) e quelle in materia di diritto d'autore».

Per il Codice dei beni culturali quindi, il Ministero può acconsentire alla riproduzione dei propri beni statali, ma come nota Laura Moro, il Codice:

«Il Codice infatti all'articolo successivo fissa dei criteri, come pure stabilisce che i corrispettivi economici di riproduzione debbano essere determinati (e quindi non applicati arbitrariamente). Questo è un tema molto delicato, che riguarda tutto il mondo della tutela del patrimonio culturale, dove l'interesse pubblico perseguito dallo Stato deve temperarsi con le esigenze individuali dei singoli soggetti di agire liberamente; l'equilibrio tra queste due forze è l'essenza del nostro sistema democratico. Il Codice fa salvo il diritto d'autore, la specifica normativa non viene quindi superata; tale tutela per i beni culturali ha tuttavia un peso relativo, dal momento che un bene per essere riconosciuto d'interesse culturale debbono sussistere due condizioni: l'autore non più vivente e deve essere realizzato da più di 50 per le opere d'arte e 70 anni per i beni architettonici. Un bene culturale ha quindi sempre il limite temporale del diritto d'autore (70 anni dalla morte dell'autore); possiamo quindi dire che la tutela del diritto d'autore è poco influente per la riproduzione diretta di un'opera, dove invece prevale il potere concessorio del MiBACT in quanto bene di interesse culturale<sup>159</sup>».

---

<sup>159</sup> L. Moro, *La riproduzione delle opere d'arte nel Codice dei Beni Culturali*, relazione presentata alla Giornata di studio *Diritto d'autore in mostra. Gestione del diritto d'autore nell'organizzazione delle mostre d'arte*, tenutasi a Roma il 4 dicembre 2014 (disponibile all'indirizzo: [www.iccd.beniculturali.it/getFile.php?id=3673%27arte%20nel%20Codice%20dei%20Beni%20Culturali](http://www.iccd.beniculturali.it/getFile.php?id=3673%27arte%20nel%20Codice%20dei%20Beni%20Culturali))

Più complesso è però il caso delle fotografie, quando queste riproducono un bene culturale, come sancisce l'art. 108 *Canoni di concessione, corrispettivi di riproduzione, cauzione*:

«1. I canoni di concessione ed i corrispettivi connessi alle riproduzioni di beni culturali sono determinati dall'autorità che ha in consegna i beni tenendo anche conto:

- a) del carattere delle attività cui si riferiscono le concessioni d'uso;
- b) dei mezzi e delle modalità di esecuzione delle riproduzioni;
- c) del tipo e del tempo di utilizzazione degli spazi e dei beni;
- d) dell'uso e della destinazione delle riproduzioni, nonché dei benefici economici che ne derivano al richiedente».

Il Codice quindi lascia discrezionalità ai direttori del MiC<sup>160</sup> nello stabilire i tariffari minimi per la riproduzione delle immagini, ma la recente modifica introdotta dal decreto “art bonus” genera qualche incertezza circa alle attività di valorizzazione svolte dai privati per cui spetterebbe l'esenzione dai corrispettivi di riproduzione, ai sensi del suddetto art. 108, commi 3 e 3bis:

«3. Nessun canone è dovuto per le riproduzioni richieste da privati per uso personale o per motivi di studio, ovvero da soggetti pubblici o privati per finalità di valorizzazione, purché attuate senza scopo di lucro, neanche indiretto. I richiedenti sono comunque tenuti al rimborso delle spese sostenute dall'amministrazione concedente.

3-bis. Sono in ogni caso libere, al fine dell'esecuzione dei dovuti controlli, le seguenti attività, purché attuate senza scopo di lucro, neanche indiretto, per finalità di studio, ricerca, libera manifestazione del pensiero o espressione creativa, promozione della conoscenza del patrimonio culturale:

- 1) la riproduzione di beni culturali attuata con modalità che non comportino alcun contatto fisico con il bene, né l'esposizione dello stesso a sorgenti luminose, né l'uso di stativi o treppiedi;

---

<sup>160</sup> Con l'approvazione da parte del Consiglio dei Ministri del decreto di riordino delle attribuzioni dei ministeri, dal 26 febbraio 2021 il Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo assume la nuova denominazione di Ministero della Cultura con il nuovo acronimo MiC.

2) la divulgazione con qualsiasi mezzo delle immagini di beni culturali, legittimamente acquisite, in modo da non poter essere ulteriormente riprodotte dall'utente se non, eventualmente, a bassa risoluzione digitale».

Il Ministero lamenta però una forte pressione scaturita da molti utenti affinché siano totalmente liberalizzate le fotografie che riproducono i beni culturali. Infatti, secondo Laura Moro, è necessario sciogliere il nodo su quali siano le attività di valorizzazione, nel cui concetto è insito il carattere scientifico e il fine ultimo che è la promozione della cultura e la fruizione – anche digitale – obiettivo delle attività di tutela e valorizzazione.

Un'importante modifica è stata comunque apportata dal Parlamento nel 2017 sulle norme per la riproduzione delle fotografie conservate in archivi e biblioteche<sup>161</sup>. La nuova norma consente infatti la libera riproduzione digitale tramite mezzi personali delle fonti d'archivio e bibliografiche e la loro divulgazione a fini culturali e di valorizzazione, senza dover richiedere alcuna autorizzazione e gratuitamente. Inoltre, il materiale fotografato – a bassa risoluzione – può essere diffuso e divulgato per qualsiasi finalità culturale, non solo a fini di studio e ricerca, fatto salvo che non abbia scopi di lucro. Il fine è quello di rendere veramente di pubblico dominio i beni culturali, sostenere e promuovere la ricerca scientifica – così come previsto dal nono articolo della Costituzione italiana – valorizzando in tal modo la ricerca scientifica nazionale e internazionale.

È importante in questa sede precisare che la locuzione “liberamente divulgabile” riferita alle immagini non equivalga a “di pubblico dominio”.

---

<sup>161</sup> La Legge n.124/2017 ha modificato l'art.108 del Codice dei Beni Culturali, il quale proibiva «1) la riproduzione di beni culturali diversi dai beni archivistici sottoposti a restrizioni di consultabilità ai sensi del capo III del presente titolo, attuata nel rispetto delle disposizioni che tutelano il diritto di autore e con modalità che non comportino alcun contatto fisico con il bene, né l'esposizione dello stesso a sorgenti luminose, né all'interno degli istituti della cultura, l'uso di stativi o treppiedi; 2) la divulgazione con qualsiasi mezzo delle immagini di beni culturali, legittimamente acquisite, in modo da non poter essere ulteriormente riprodotte a scopo di lucro».

Pertanto le istituzioni culturali per la pubblicazione di immagini in libera consultazione, come l'ICCD, adottano le licenze Creative Commons<sup>162</sup> nella seguente combinazione:

- BY (attribuzione della fonte), in quanto il Codice prevede che le immagini sono rilasciate su concessione del MiBACT e quindi, come per ogni concessione rilasciata, è necessario che questa venga dichiarata. I dati relativi al patrimonio culturale sono "autorevoli" in quanto provenienti dal MiBACT e quindi la citazione della fonte non è un limite ma una qualificazione del dato stesso.
- NC (non commerciale), questo previsto esplicitamente dal Codice come *conditio sine qua non* per la libera divulgazione.
- SA (condividi allo stesso modo), in quanto la concessione d'uso non può formare oggetto di utilizzi diversi o di diritti ulteriori, in quanto il diritto di utilizzo non è assoluto ma connesso alla forma stessa dell'utilizzo<sup>163</sup>.

Pertanto il bene culturale in consegna al MiC appartiene alla collettività, così come le immagini che di esso sono state realizzate, appartengono sì all'autore, che ne conserva i diritti (il deposito legale non comporta la cessione del diritto d'autore), ma debbono essere rese alla fruizione collettiva tramite l'inserimento nell'archivio pubblico.

Una corretta catalogazione non è solo indispensabile ai fini di una approfondita conoscenza scientifica del vastissimo patrimonio culturale italiano, ma è fondamentale per individuare le responsabilità autoriali, soprattutto nel caso vi siano opere tutelate dal diritto d'autore.

Nell'impostare lo standard si è dunque stabilito che in fase di catalogazione si debbano indicare, per ciascuna fotografia i seguenti metadati:

---

<sup>162</sup> [www.creativecommons.org/](http://www.creativecommons.org/).

<sup>163</sup> L. Moro, *La riproduzione delle opere d'arte nel Codice dei Beni Culturali*, ivi.

- nome del fotografo o della ditta fotografica o del committente;
- anno di produzione della fotografia;
- nome dell'autore dell'opera d'arte fotografica<sup>164</sup>.

È questo il caso delle fotografie scattate a Eleonora Duse da parte dei più grandi fotografi dell'epoca, le cui informazioni devono essere sempre riportate nei metadati di riferimento.

---

<sup>164</sup> Questi elementi sono stati selezionati dalla Scheda F, cfr. nota 6.

#### 1.2.4. Verso uno standard per gli eventi culturali: la collaborazione con l'ICCD

L'attività di ricerca sull'archivio Guerrieri, oggetto della seconda parte di questa tesi, è iniziata con la digitalizzazione dei materiali iconici, quali vetrini, diapositive e fotografie<sup>165</sup>, e con la successiva individuazione dei soggetti ritratti<sup>166</sup>.

In fase di metadattazione delle fotografie, la *Scheda F* si è da subito rivelata insufficiente nel descrivere tutte le fotografie presenti. I metadati richiesti da questo standard sono infatti adeguati alla descrizione di ritratti o di panoramiche paesaggistiche, ma insufficienti a descrivere una particolare tipologia documentaria come le fotografie di scena, che richiedono specifiche informazioni, come, necessariamente, il titolo e l'autore dell'opera rappresentata – oltre a quello del fotografo e dell'autore dell'opera d'arte ritratta previsto dalla *Scheda F* – o il nome del personaggio interpretato dall'attore immortalato nello scatto o altri elementi descrittivi simili. Le responsabilità autoriali sono un elemento imprescindibile non solo per una completa e corretta metadattazione di ogni oggetto, e comunque fondamentali per tutte le opere tutelate dal diritto d'autore, dove è necessario che gli autori (e le specifiche) siano esplicitati chiaramente, onde evitare contenziosi in caso di diffusione di un'opera corredata da informazioni incomplete. Inoltre

---

<sup>165</sup> Per la digitalizzazione dei vetrini e delle diapositive è stato utilizzato uno scanner Epson V700 (adottando il formato TIFF con una risoluzione di 800 DPI), mentre per le fotografie lo scanner planetario Metis Gamma (adottando il formato TIFF con una risoluzione di 600 DPI).

<sup>166</sup> Le fotografie, per essere correttamente identificate, sono state collazionate con le seguenti risorse: l'archivio digitale della Fondazione Giorgio Cini, l'archivio digitale della Fondazione Primoli, le fotografie presenti nel CD realizzato da Paola Bertolone nel 2001, *Divina Eleonora* (il CD comprende circa 700 immagini provenienti dai fondi della Fondazione Giorgio Cini e dalla Biblioteca Museo Teatrale Siae) e le immagini presenti nei saggi e nelle monografie a lei dedicate. In particolare, la Fondazione Giorgio Cini detiene la più grande collezione su Eleonora Duse, e ha promosso un eccezionale lavoro di valorizzazione del suo patrimonio di inestimabile valore culturale – che raccoglie più di 90 fondi, tra cui quello della grande attrice, che consta di oltre 5 milioni di documenti, fotografie e libri – il quale è stato tutto digitalizzato ed è disponibile online.

L'autorialità esprime un parametro anche di natura estetica e storica di primaria importanza per una corretta comprensione del contesto di provenienza.

Queste riflessioni sulla catalogazione delle fotografie di scena sono state estese alle *performance* in generale: al momento infatti non è stato rilasciato alcuno standard, neanche a livello internazionale, per la descrizione di queste ultime, e pertanto molti catalogatori adoperano, per rappresentare uno spettacolo, la *Scheda BDM Beni demoetnoantropologici immateriali* o la *Scheda F* per descrivere le fotografie di scena. Questi standard però, non pensati per la documentazione proveniente dagli archivi di spettacolo, mal si adattano alla descrizione di questi materiali.

Le schede di catalogo ICCD attualmente in uso riguardano tre tipologie di beni:

«- beni MOBILI: oggetti e manufatti che possono essere movimentati in vario modo; possono anche risultare "immobilizzati per destinazione", cioè essere incorporati saldamente nel contesto in cui si trovano (come un dipinto a fresco su una parete o una lapide murata in una struttura, ecc.);

- beni IMMOBILI: in ambito catalografico si definiscono così i beni agganciati e/o incorporati al suolo (edifici, spazi territoriali, ecc.) che presentano, in genere, un consistente sviluppo spaziale;

- beni IMMATERIALI: costituiscono quella parte del patrimonio rappresentata da performance effimere (feste tradizionali, esecuzioni musicali e coreutiche, rappresentazioni teatrali, tecniche artigianali, letteratura orale, ecc.), colte nel momento in cui avvengono e di cui è possibile mantenere memoria solo attraverso la ripresa audio-visiva che le fissa stabilmente, cristallizzandole; sono definiti "immateriali" perché ciò che si conserva, si cataloga e si tutela non è il bene in sé (come nel caso dei beni mobili e immobili, "fisicamente" disponibili) ma una sua manifestazione documentata mediante immagini fotografiche, audio, video.

Le schede di catalogo sono inoltre organizzate in base ai diversi settori disciplinari a cui afferiscono:

- beni archeologici
- beni architettonici e paesaggistici
- beni demoetnoantropologici

- beni fotografici
- beni musicali
- beni naturalistici
- beni numismatici
- beni scientifici e tecnologici
- beni storici e artistici<sup>167</sup>».

Le schede di catalogo sono modelli descrittivi che organizzano le informazioni inerenti i beni culturali secondo un «percorso di conoscenza<sup>168</sup>», ovvero una codifica dei dati secondo criteri prestabiliti.

Da una parte – come anticipato nei precedenti paragrafi – le arti dello spettacolo rientrano tra gli elementi del Patrimonio culturale immateriale UNESCO, i quali sono catalogati con la *Scheda BDI – Beni demoetnoantropologici immateriali*; dall'altra secondo tale normativa, una performance e una fotografia possono essere catalogate con la *Scheda OAC – Opera d'arte contemporanea* – anche se non è per niente assodato che queste siano effettivamente opere d'arte. L'ICCD nel suo Glossario definisce i beni demoetnoantropologici immateriali quali:

«beni consistenti in performance uniche e irripetibili strutturalmente connesse al territorio e a prassi socialmente condivise, trasmesse attraverso l'oralità e le tecniche corporali, tanto in ambito italiano quanto in ambito europeo ed extra-europeo (comunicazioni non verbali, danze, feste e cerimonie, giochi, letterature orali, musiche, norme consuetudinarie, rappresentazioni e spettacoli, saperi, tecniche)<sup>169</sup>».

---

<sup>167</sup> R. Tucci, *Le voci, le opere e le cose. La catalogazione dei beni culturali demoetnoantropologici*, Roma, Istituto centrale per il catalogo e la documentazione – Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, 2018, pp. 282-283.

<sup>168</sup> *Ibidem* p. 281.

<sup>169</sup> Disponibile all'indirizzo: <http://www.iccd.beniculturali.it/getFile.php?id=5823>

Nell'ottica catalografica dell'ICCD, i beni immateriali sono considerati «performance, nel senso più ampio del termine: qualcosa che avviene, che viene eseguito, una tecnica, un racconto, un evento ecc., comunicato attraverso la voce, il gesto, il corpo, e colto mediante l'osservazione e/o l'ascolto<sup>170</sup>». Anche in questa definizione si coglie l'essenza della performance quale oggetto unico, effimero e irripetibile: questi beni culturali possono essere attestati da svariata documentazione (audiovisiva, fotografica, scritta...), ma tali rappresentazioni non possono sostituire tutte le dinamiche delle performance, che possono essere colte esclusivamente attraverso l'osservazione diretta.

Molto importante risulta la distinzione effettuata dalla Scheda BDI tra i beni rilevati contestualmente sul terreno (schedatura sul terreno) e quelli rilevati in precedenza, fissati su supporti audiovisivi conservati in archivio (schedatura d'archivio). Tale differenziazione ben si presta anche al materiale proveniente dagli archivi di spettacolo, il quale può essere antecedente, coevo o successivo alla performance.

Curiosa è la scomparsa nella Scheda BDI versione 3.00 del campo "Diritti d'autore", che era presente nei paragrafi delle documentazioni audiovisive, in quanto «i diritti d'autore dei supporti non sono rilevanti ai fini della descrizione del bene catalogato<sup>171</sup>», e del paragrafo "Georeferenziazione" per la «volontà di evidenziare il carattere effimero del bene, che non è dunque mai rintracciabile sul territorio dopo la sua esecuzione<sup>172</sup>», paragrafo poi aggiunto nella versione 4.00.

Utili sono i paragrafi *FTA Documentazione fotografica*, *VDC Documentazione video-cinematografica* e *REG Documentazione audio*, in quanto contribuiscono ad arricchire il quadro generale di riferimento; mentre il campo *FNT Fonti e documenti* concerne le fonti e i documenti testuali editi e inediti di qualunque

---

<sup>170</sup> R. Tucci, *Le voci, le opere e le cose. La catalogazione dei beni culturali demotnoantropologici*, ivi p. 42.

<sup>171</sup> Ivi, p. 163.

<sup>172</sup> Ivi, pp. 148-149.

tipologia, come manifesti, programmi, relazioni, trascrizioni, ecc., oltre agli incipit musicali trascritti su pentagramma nel campo *ICM Incipit musicale* del paragrafo *DA Dati analitici*.

Invece il tracciato Scheda-OAC prevede campi come “AUT-Autore” per individuare «unicamente l’artista o il gruppo che ha la responsabilità ideativa e creativa dell’opera<sup>173</sup>» e due campi per definire il ruolo dell’autore: si adotta “AUTR-Ruolo” qualora «due artisti, che non costituiscono una coppia autore, collaborino in ruoli distinti alla realizzazione dell’opera»<sup>174</sup> o “AAUR-Ruolo” per indicare il ruolo di chi ha concorso alla realizzazione dell’opera catalogata. Questi campi sarebbero utili per la descrizione delle responsabilità autoriali dei documenti provenienti dagli archivi di spettacolo.

Un altro punto in comune tra la catalogazione dei beni immateriali e delle performance può essere quello di prevedere una scheda madre e una o più schede figlie: nel caso dei beni demotnoantropologici per catalogarne tutte le varie componenti, nel caso delle performance per collegarne tutte le varie manifestazioni.

Ad esempio, nel caso in cui si dovesse catalogare *La traviata* di Verdi si potrebbe proporre una scheda madre e diverse schede figlie per tutte le opere derivate o in relazione con la prima, e l’inserimento di ogni singolo ruolo che ha contribuito alla realizzazione dell’opera. I dati essenziali per individuare unicamente l’opera di Verdi sarebbero:

**Evento:** La traviata

**Autore/i**

Giuseppe Verdi (musica)

---

<sup>173</sup> *Opere di Arte Contemporanea. Scheda OAC. Strutturazione dei dati delle schede di catalogo*, Roma, Istituto centrale per il catalogo e la documentazione – Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, 2014, p. 30.

<sup>174</sup> *Ibidem*.

Francesco Maria Piave (librettista)

Alexandre Dumas figlio (fonte letteraria)

**Personaggi:**

Violetta Valéry (soprano)

Flora Bervoix sua amica (mezzosoprano)

Annina, serva di Violetta, (soprano)

Alfredo Germont (tenore)

Giorgio Germont, suo padre (baritono)

Gastone, Visconte di Létorières (tenore)

Il barone Douphol (baritono)

Il marchese d'Obigny (basso)

Il dottor Grenvil (basso)

Giuseppe, servo di Violetta (tenore)

Un domestico di Flora (basso)

Un commissionario (basso)

Servi e signori amici di Violetta e Flora, Piccadori e mattadori, zingare, servi di Violetta e Flora, maschere

**Data prima rappresentazione:** 6 marzo 1853

**Luogo:** Teatro La Fenice, Venezia

**Documentazione:** locandina, costume, copione

**Note:** Opera in tre atti, trama

A questa scheda potrebbero essere collegate una miriade di altre opere, come ad esempio *La signora delle camelie* interpretata da Eleonora Duse; *La traviata*, opera lirica interpretata da Maria Callas, diretta da Carlo Maria Giulini con Luchino Visconti; la trasposizione cinematografica di Franco Zeffirelli; *La*

*traviata* diretta da Daniele Gatti, Direttore musicale dell'Opera di Roma, con la regia e scenografia di Mario Martone e le coreografie di Michela Lucenti<sup>175</sup> ecc. In questo caso il titolo dell'opera fungerebbe da intestazione d'autorità e da collegamento con altre schede catalografiche. Va notato, tuttavia, che queste ipotizzate schede figlie dovrebbero contenere la possibilità di integrare al loro interno la descrizione della ripetizione di ogni evento performativo (come ad esempio nel caso dell'interpretazione di Maria Callas).

Non soltanto sono possibili collegamenti con altre opere simili, ma una scheda descrittiva di uno spettacolo può essere collegata a tante altre schede, anche già redatte. In tal caso la scheda di uno spettacolo può essere associata a una che ne descrive l'architettura dell'edificio che ha ospitato l'evento (secondo lo standard ICCD A - Architettura 3.00); un abito di scena (catalogato con lo standard ICCD, Scheda VeAC – Vestimenti antichi/contemporanei 3.01) o la locandina (descritta con le *Linee guida per la digitalizzazione di bandi, manifesti e fogli volanti*, redatte dall'ICCU – Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche).

Per tale ragione è stato proposto all'ICCD di intraprendere una ricerca concernente l'elaborazione di modelli descrittivi utili alla standardizzazione delle informazioni sugli eventi culturali – per descrivere qualunque spettacolo e performance – e sulle responsabilità autoriali<sup>176</sup>.

---

<sup>175</sup> A causa della pandemia, l'opera è stata presentata al Teatro Costanzi di Roma senza pubblico, e trasmessa in diretta televisiva su Rai3 il 9 aprile 2021.

<sup>176</sup> La catalogazione nazionale è regolata dall'art. 17 del D.lgs. 22 gennaio 2004, n. 42, *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, che definisce i modi per costituire, incrementare e aggiornare il catalogo nazionale dei beni culturali. Il comma 4 individua gli attori del processo affermando che "il Ministero, le regioni e gli altri enti pubblici territoriali curano la catalogazione dei beni culturali loro appartenenti e, previa intese con gli enti proprietari, degli altri beni culturali". Un primo accordo per una collaborazione per la definizione dello standard è stato stipulato nel 2020, attraverso una convenzione tra ICCD, Dipartimento SARAS e Centro DigiLab Centro di ricerca interdipartimentale di Sapienza, con la collaborazione dell'Università di Siena, sotto la responsabilità di Maria Letizia Mancinelli ed Elena Musumeci (per l'ICCD) e dei prof. Giovanni Ragone (per il Centro DigiLab), Stefano Locatelli (per il Dipartimento SARAS) e Paola Bertolone (per l'Università di Siena). Questa convenzione è stata aggiornata nel 2021, in quanto la

L'adozione di standard condivisi da una comunità scientifica consente non solo di semplificare operazioni di routine quali la catalogazione, ma permette, in ambito informatico, di migliorare l'interoperabilità tra sistemi differenti, col fine di comunicare e/o condividere metadati descrittivi<sup>177</sup>.

Una corretta metadattazione non solo permette una descrizione scientifica e puntuale di un documento, ma anche la sua ricerca ed individuazione all'interno di banche dati e l'accesso stesso alla risorsa digitale. Un documento infatti risulta indicizzato attraverso i metadati presenti nei vari campi descrittivi di una scheda catalogica, la quale ne riporta le caratteristiche e funge a sua volta da punto di accesso per la consultazione.

La descrizione e l'indicizzazione delle diverse tipologie documentarie richiedono l'adozione di vari standard, nazionali e internazionali, e la creazione di liste di autorità, gli authority file<sup>178</sup>, tenendo conto dei diversi contesti di provenienza, quali archivi, biblioteche, musei.

---

responsabilità della convenzione per il DigiLab è attualmente del prof. Giovanni Michetti, subentrato al prof. Ragone a causa del pensionamento di quest'ultimo.

<sup>177</sup> Secondo la definizione NISO, "Metadata is structured information that describes, explains, locates, or otherwise makes it easier to retrieve, use, or manage an information resource. Metadata is often called data about data or information about information" (National Information Standards Organization, *Understanding Metadata* 2004, p. 1). I metadati assolvono a diverse funzioni: consentono l'individuazione univoca, la localizzazione di una risorsa, l'aggregazione di risorse con caratteristiche comuni, la descrizione di beni e il supporto ai processi di archiviazione e conservazione. Ampia è ormai la bibliografia di settore, tra cui si ricorda: M. Guercio, *Archivistica informatica. I documenti in ambiente digitale*, Carocci, Roma 2019; M. Guercio e L. Giuva (a cura di), *Archivistica. Teorie, metodi, pratiche*, Carocci, Roma 2014; M. Guercio, *Conservare il digitale. Principi, metodi e procedure per la conservazione a lungo termine di documenti digitali*, Laterza, Roma 2013; S. Pigliapoco, *Progetto archivio digitale. Metodologia sistemi professionalità*, Civita editoriale 2016; S. Pigliapoco, *Conservare il digitale*, EUM, Macerata 2010.

<sup>178</sup> Gli Authority file sono vocabolari controllati, ovvero liste di termini normalizzati che identificano tipicamente temi, avvenimenti, concetti, enti, società, luoghi, persone. Fungono da corredo alle schede di catalogo, sono in stretta relazione con i beni cui si riferiscono e possono alimentare archivi autoconsistenti, per favorire una maggiore conoscenza del patrimonio culturale. Ad oggi sono stati rilasciati dall'ICCD due Authority file concernenti le entità (AUT – Archivio controllato dei nomi: persone e enti, e BIB – Bibliografia) e due per gli eventi (DSC – Scavi archeologici e RCG – Ricognizioni archeologiche). Questi Authority file sono consultabili all'indirizzo: [www.iccd.beniculturali.it/getFile.php?id=4978](http://www.iccd.beniculturali.it/getFile.php?id=4978).

Anche qui è vasta la bibliografia di riferimento, tra cui si ricorda: M. Guerrini e B. B. Tillett (a cura di), *Authority control: definizioni ed esperienze internazionali: atti del convegno internazionale*, Firenze, 10-12 febbraio 2003, Firenze University Press, 2013; Relazione di P. Buizza e M. Guerrini per le giornate di studio "Catalogazione e controllo di autorità", Roma 21-22 novembre 2002, *Il*

L'obiettivo del progetto di creazione di uno standard nel settore dello spettacolo è molto ambizioso: sviluppare delle ontologie<sup>179</sup> specifiche per la descrizione scientifica del patrimonio culturale, attraverso la redazione di un set di metadati sulle responsabilità autoriali riferite ai singoli spettacoli dal vivo e di relativi authority file in modo coerente con definizioni autorevoli provenienti dai dizionari di spettacolo, e tale da consentire la registrazione omogenea e standardizzata delle informazioni.

Le ontologie «concettualizzano un dominio e agiscono come mediatori per la ricerca integrata degli oggetti digitali gestiti in diversi *repositories*. Nel Web semantico e nella esposizione dei dati in dataset costituiti da triple in RDF con le tecnologie Linked open data, le ontologie ricoprono un ruolo fondamentale nell'espressione delle relazioni semanticamente qualificate su cui si fonda il collegamento tra i dati<sup>180</sup>».

Nello specifico, la convenzione con l'ICCD prevede il raggiungimento dei seguenti obiettivi:

- a) ricerca e approfondimento su temi e problemi relativi alla descrizione e alla documentazione del patrimonio culturale;
- b) sviluppo di nuovi modelli descrittivi per la valorizzazione delle informazioni relative al patrimonio culturale;

---

*controllo del punto di accesso alla registrazione per autore e titolo. Riflessioni sul comportamento delle principali agenzie bibliografiche nazionali a quarant'anni dai Principi di Parigi* ([www.iccu.sbn.it/export/sites/iccu/documenti/BuizzaGuerrini.doc](http://www.iccu.sbn.it/export/sites/iccu/documenti/BuizzaGuerrini.doc)).

<sup>179</sup> In informatica, le ontologie sono modelli di rappresentazione formale della conoscenza. Le ontologie hanno un ruolo fondamentale nello sviluppo del Web Semantico, permettendo, tramite la condivisione dei domini, l'accesso basato sui contenuti, sull'interoperabilità e della comunicazione tramite il Web.

Per un approfondimento, cfr. M. T. Biagetti, *Le ontologie come strumenti per l'organizzazione della conoscenza in rete*, in «AIDA Informazioni», 2010, n. 1-2, pp. 9-32; P. Collesi, A. Serpente, M. T. Zanola, *Terminologie e Ontologie: Definizioni e comunicazione fra norma e uso*, Milano, EDUCatt - Ente per il diritto allo studio universitario dell'Università Cattolica, 2014.

<sup>180</sup> M. T. Biagetti, *Un modello ontologico per l'integrazione delle informazioni del patrimonio culturale: CIDOC-CRM*, in «JLIS.it» VOL: 7, n. 3 (Settembre 2016), p. 44.

- c) partecipazione congiunta a iniziative finalizzate alla ricerca metodologica per l'incremento di specifici strumenti terminologici;
- d) adozione di nuovi modelli catalografici per specifici authority file che consentano la registrazione omogenea e standardizzata delle informazioni relative al patrimonio culturale;
- e) analisi e valutazione dei risultati della sperimentazione dei modelli elaborati, a cura e sotto la responsabilità delle Parti, ciascuna per i propri ambiti di competenza.

L'obiettivo del progetto è creare una scheda catalografica definita "Scheda evento culturale" per catalogare ogni tipologia di spettacolo e di performance, e conseguentemente sono in fase di redazione avanzata gli authority file inerenti alle responsabilità autoriali e agli eventi culturali, collegati alle diverse tipologie documentarie rinvenibili nei compositi archivi di spettacolo, come ad esempio fotografie, bozzetti, copioni ecc.

Le responsabilità autoriali consentono di individuare tutti gli autori che hanno contribuito alla creazione di un'opera. Ad esempio, nel caso di una rappresentazione teatrale, dovrebbero essere riportati i nominativi dell'autore del testo, del coreografo, del costumista, del direttore artistico, del direttore d'orchestra, del fotografo di scena, del regista, dello scenografo, dello stilista, tecnico del suono ecc.; e nel caso degli interpreti, quali attori e danzatori, è necessario associare al nome normalizzato quello del personaggio interpretato (ad esempio Duse, Eleonora [Margherita Gautier]).

L'authority file proposto intende classificare tutti gli eventi culturali, i quali comprendono, allo stesso livello, spettacoli dal vivo e mostre. La categoria spettacoli dal vivo potrebbe essere suscettibile di un ulteriore raffinamento, ad esempio nelle sottocategorie spettacolo teatrale, spettacolo di danza e spettacolo musicale. Per ciascuna sottocategoria sono stati individuati dei set di metadati

specifici, in grado di descrivere puntualmente i diversi generi, così come si evince dalle schede exempla in appendice.

Come giustamente scrive Patrice Pavis i principi della catalogazione:

«valgono anche per lo spettacolo:

- I *marcatori temporali* sono indispensabili alla descrizione (prima...poi...infine...): l'analisi dello spettacolo ne ha bisogno per rispettare una cronologia minima e ricordare in quale ordine le azioni si svolgono e i segni scorrono;
- Gli *organizzatori spaziali* consentono al descrittore di orientarsi davanti all'oggetto: davanti all'azione scenica, lo spettatore è talmente portato a spostarsi, il che relativizza la prospettiva adottata;
- Le "unità che la nostra esperienza del mondo struttura in reticoli più o meno sistematici" potrebbero rimandare, all'interno della rappresentazione, a categorie preesistenti e ricorrenti come, per esempio, le professioni coinvolte nella messa in scena (scenografo, costumista, truccatore, musicista ecc.). Esse saranno tuttavia più produttive se partono piuttosto dalla struttura del materiale e dalla sistematica che essa suggerisce, per esempio dalle vettorizzazioni che si rivelano da un materiale o da un elemento all'altro;
- L'*aspettualizzazione* (la divisione e la classificazione degli elementi che compongono gli oggetti) dipende dunque più dalla lettura e dalla vettorizzazione che facciamo dello spettacolo, che dalle categorie stabilite dalle professioni. Essa parte dal tutto formato dall'opera e dalla scomposizione in parte che mette i diversi elementi in relazione insieme temporale (cronologica) e spaziale (topografica);
- L'*orientamento narrativo e valutativo* di ogni descrizione vale per lo spettacolo descritto: sempre per provare una tesi, suggerire un giudizio di valore all'indirizzo di un interlocutore implicito<sup>181</sup>».

Il questionario di Pavis<sup>182</sup> individua gli elementi che accompagnano le messe in scena occidentali, soprattutto parigine, fondamentali per la descrizione di uno

---

<sup>181</sup> P. Pavis, *L'analisi degli spettacoli. Teatro, mimo, danza, teatro danza, cinema*, (Trad. di Dario Buzzolan, Roberta Cortese) Lindau, Torino 2004, pp. 44-45.

<sup>182</sup> P. Pavis, *Questions sur un questionnaire pour une analyse de spectacles*, in *Voix et images de la scène. Pur une sémiologie de la réception*, Presses universitaires de Lille, Lille 1985.

spettacolo, soprattutto quando chi cataloga non ha avuto modo di visionarlo personalmente:

1. *I programmi*: forniscono informazioni circa i testi, interviste agli artisti, dichiarazioni d'intenti, riferimenti ad altri spettacoli, fotografie;
2. *I quaderni di regia*: di norma non accessibili allo spettatore;
3. *Le cartelle stampa*: preparati dall'addetto/a stampa col fine di far riprenderne dai giornalisti il testo;
4. *Il paratesto pubblicitario*: da non confondere con il paratesto del testo drammatico che presenta indicazioni sceniche o didascalie, è la pubblicità apparsa sui giornali o in televisione, annunci, interviste;
5. *Le fotografie*: permettono di identificare gli spazi, gli oggetti, le posizioni, un dettaglio poco visibile, i gesti, il trucco, le luci;
6. *Il video*: è il mezzo che più restituisce il movimento generale dello spettacolo, anche se effettuato da una sola camera e da un unico punto di vista;
7. *Il compact-disc*: sono in grado di interconnettere testo e immagine, di poter ingigantire una fotografia o creare messe in scena virtuali<sup>183</sup>.

Questo elenco è stato stilato nel 1985 e quindi non sono compresi tutti quegli strumenti tecnologici di cui oggi disponiamo, come ad esempio la fotogrammetria e la modellazione 3D. In ambito teatrale infatti, il ricorso alla realtà virtuale è un espediente utilizzato in sempre più rappresentazioni e allestimenti, come ad esempio l'uso di ologrammi di attori o di scenografie digitali.

Niente però può eguagliare la memoria dell'attore, considerato da Pavis un «archivio vivente<sup>184</sup>» in quanto «l'attore archivia in sé i suoi vecchi ruoli, li

---

<sup>183</sup> P. Pavis, *L'analisi degli spettacoli. Teatro, mimo, danza, teatro danza, cinema*, ivi pp. 53-58.

<sup>184</sup> Ivi, p.59.

conserva, li ri-rappresenta, li compulsa, li compara, li riferisce alla propria esperienza passata e presente<sup>185</sup>»

Ognuna di queste categorie dovrebbe essere corredata da metadati specifici per la descrizione scientifica di tutti i generi riscontrabili, come nel caso del testo drammatico, che può essere a sua volta macro categoria di diversi generi, quali la commedia, il dramma, la tragedia ecc. E il progetto in corso dovrebbe prevedere, in base alle tipologie di eventi individuati, la raccolta dei requisiti e degli attributi necessari alla loro descrizione, al fine di costruire un set di metadati che funga da nodo di aggregazione con le altre schede redatte secondo standard catalografici già esistenti.

Operativamente, attraverso un procedimento deduttivo si è iniziato a stilare un elenco delle diverse tipologie di eventi culturali partendo dalle macro aree generali fino alle categorie particolari, consultando gli standard internazionali Metadata Object Description Schema (MODS) e Dublin Core (DC). Il limite di questi schemi di metadati è che nascono in ambito bibliografico, non archivistico, risultando pertanto non esaustivi al fine di questo progetto. Strumenti più utili si sono rivelati il *Thesaurus PICO 4.3*<sup>186</sup> - Portale della Cultura Italiana, uno schema XML basato su Dublin Core finalizzato ad includere in un modello descrittivo le informazioni sui beni e attività culturali in tutte le loro manifestazioni; un vocabolario aperto<sup>187</sup> ideato per la classificazione e

---

<sup>185</sup> Ivi.

<sup>186</sup> [www.culturaitalia.it/opencms/export/sites/culturaitalia/attachments/thesaurus/4.3/thesaurus\\_4.3.0.skos.xml](http://www.culturaitalia.it/opencms/export/sites/culturaitalia/attachments/thesaurus/4.3/thesaurus_4.3.0.skos.xml)

<sup>187</sup> Il Thesaurus del Portale della Cultura Italiana è un vocabolario controllato, progettato per la soggettazione e la classificazione di risorse molto eterogenee, provenienti da data – source culturali di ambiti estremamente differenti. Il Thesaurus è un sistema “aperto” ad evoluzioni, ovvero l’elenco di termini che può essere incrementato con l’inserimento di nuovi termini, così da garantire la migliore organizzazione delle informazioni importate dal Portale della Cultura Italiana. Secondo lo standard ISO2 788-1986, il thesaurus è «un vocabolario di un linguaggio di indicizzazione controllato in maniera formalizzata in modo che le relazioni a priori tra i concetti sono rese esplicite»

soggettazione di risorse eterogenee, provenienti da ambiti culturali diversi; l'*Art and Architecture Thesaurus (AAT)*<sup>188</sup>; *Iconclass*<sup>189</sup>; il *Thesaurus of Graphic Material I e II*<sup>190</sup> e il *Nuovo Soggettario Italiano*<sup>191</sup>.

I Thesauri quindi sono utilizzati per ridurre la discrezionalità del catalogatore, attraverso l'utilizzo di una lista di parole chiave per agevolare così la descrizione di un oggetto e la sua ricerca all'interno di un database.

Lo standard, al termine della fase di elaborazione, verrà rilasciato in formato aperto, corredato da un Thesaurus, in seguito ad un adeguato periodo di sperimentazione da parte di enti e archivi terzi che ne corroboreranno l'effettiva efficacia.

---

<sup>188</sup> [www.getty.edu/research/tools/vocabularies/aat/index.html](http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/aat/index.html)

<sup>189</sup> [www.iconclass.org/help/outline](http://www.iconclass.org/help/outline)

<sup>190</sup> [www.loc.gov/rr/print/tgm2/](http://www.loc.gov/rr/print/tgm2/)

<sup>191</sup> [www.thes.bncf.firenze.sbn.it/](http://www.thes.bncf.firenze.sbn.it/)

### 1.2.5. International Image Interoperability Framework (IIIF) per la fruizione e lo studio delle immagini

Sempre più archivi, biblioteche, centri studi, fondazioni e musei stanno adottando lo standard IIIF per condividere le proprie immagini digitali, senza ledere il diritto d'autore salvaguardando gli esemplari originali. Attraverso questa tecnologia gli studiosi possono condividere immagini ad altissima definizione, utilizzare zoom e screenshot, creare collezioni virtuali che attingono a istituzioni diverse e lontane e compararne le opere, ritagliare l'immagine e condividerla con un link al di fuori della piattaforma. Gli studiosi infine possono tramite IIIF annotare l'immagine e condividere i propri progressi di ricerca con altri colleghi, anche attraverso la condivisione social di "liste" o "storie" su Facebook o Twitter, in quanto l'opera memorizzata in questo formato immagine non è soggetta agli algoritmi censorii di queste piattaforme social che proteggono il copyright. IIIF può risultare molto utile per la comparazione e l'individuazione delle fotografie di scena, ed è assunto come protocollo dalle più importanti istituzioni culturali di conservazione.

Con l'acronimo IIIF – International Image Interoperability Framework si intende un sistema di procedure e protocolli che superi l'attuale organizzazione delle biblioteche e archivi digitali, in cui le risorse digitali sono conservate in silos conservati in loco. Il IIIF Consortium<sup>192</sup> è nato nel 2011 ad opera di alcuni informatici provenienti dalla Bodleian Library, dalla British Library e dalla Stanford University Library, uniti dall'intento di creare uno standard internazionale in grado di fornire un linguaggio comune che riduca le inefficienze e le ridondanze degli attuali sistemi di distribuzione delle immagini. Le maggiori criticità riscontrate nelle collezioni digitali online sono:

---

<sup>192</sup> [www.iiif.io/community/#community-groups-committees](http://www.iiif.io/community/#community-groups-committees)

«i lunghi tempi di caricamento in presenza di immagini ad alta o altissima definizione (un'opzione, quella dello scaricamento in HD, offerta sempre più frequentemente dai siti Web culturali) e la difformità degli strumenti di visualizzazione disponibili per ogni singola banca dati rendono l'esperienza di navigazione attraverso queste risorse un percorso accidentato, soprattutto laddove si presentino delle esigenze specifiche, come spesso sono quelle degli utenti professionali che necessitano di strumenti di analisi approfondita in termini di identificazione, confronto, commento etc.<sup>193</sup>».

Per tali ragioni è scaturita con impellenza la necessità di creare un framework, ovvero un ambiente interoperabile che permetta a più software di gestione delle immagini online di dialogare in modo molto più efficace rispetto agli altri applicativi, fornendo un accesso uniforme alle immagini collocate nei silos di tutto il mondo.

Tra le istituzioni culturali, a livello internazionale, che fanno parte della IIF community, tra le sole biblioteche, si possono annoverare: Bibliothèque nationale de France, Bayerische Staatsbibliothek (Bavarian State Library), British Library, Boston Public Library, Library of Congress, National Library of Austria, New York University Libraries, Vatican Library, Europeana, ma anche organizzazioni create per la trasmissione culturale come Wikimedia e Internet Archive.

IIF si basa su tre API <sup>194</sup> (Shared Application, Programming, Interface) principali che permettono la descrizione delle immagini, la strutturazione dei repository digitali e le funzionalità di ricerca.

---

<sup>193</sup> A. Salarelli, *International Image Interoperability Framework (IIF): una panoramica*, J LIS.it 8, 1 (January 2017), pp. 50-66, consultabile all'indirizzo: [www.orcid.org/0000-0001-7352-1702](http://www.orcid.org/0000-0001-7352-1702)

<sup>194</sup> «Un'API (acronimo di Application Programming Interface) è definibile come un insieme di procedure standardizzate che consente allo sviluppatore di un determinato software di "richiamare" all'interno di esso parti di quei programmi con cui il software stesso deve interagire, risparmiandosi così la fatica di scrivere decine e decine di righe di codice per definire, ogni volta che se ne presenti la necessità, quelle routine di base comuni a tutte le applicazioni di un medesimo applicativo. Come è facile intuire, esistono svariate tipologie di API che vanno

Queste applicazioni consentono funzionalità avanzate e interattive a vantaggio degli utenti, come la possibilità di combinare e utilizzare risorse basate su immagini provenienti da tutto il web, e quindi collazionare pagine con la possibilità di visualizzare o creare delle raccolte virtuali. Ci sono poi le funzionalità che operano direttamente sulle immagini e che riguardano la manipolazione e le annotazioni.

Tre sono le prime API predisposte nel progetto IIIF: Image API<sup>195</sup>, Presentation API<sup>196</sup> e Content search API<sup>197</sup>.

La prima API concerne l'identificazione di un'immagine attraverso una URI diffusa tramite i protocolli HTTP o HTTPS. Il client seleziona un'immagine dal web richiedendo al server di formulare l'URI secondo la sintassi:

```
{scheme}://{server}/{prefix}/{identifier}/{region}/{size}/{rotation}/{quality}.{format}
```

Dove per {scheme} si intende l'uso del protocollo HTTP o HTTPS; {server} è l'indirizzo Web del sito in cui sono depositate le immagini; {/prefix} è il percorso (directory e subdirectory) nel file system del server; infine {identifier} è, ovviamente, il codice identificativo dell'immagine specificata che può essere espresso secondo diverse modalità (URN, DOI, ARK etc.).

---

dalle interfacce pubbliche di accesso alle librerie di software proprietari a quelle di dialogo tra applicazioni e sistemi operativi. Nel caso di IIIF siamo di fronte a un'ulteriore tipologia definibile come Web API,<sup>5</sup> cioè a dire un insieme di applicazioni volte a potenziare l'interazione tra client e server attraverso specifiche istruzioni scambiate tramite il protocollo 'nativo' del Web, l'HTTP. In particolare l'architettura logica delle API di IIIF è basata sulle specifiche REST<sup>6</sup> (Fielding and Taylor 2000) che, utilizzando i semplici metodi di richiesta previsti per in HTTP per il recupero delle pagine Web, ed identificando opportunamente le risorse con uno schema URI, permettono ai server di fornire dati strutturati ai client in formati standard aperti come HTML, XML o JSON» (Cfr. A. Salarelli, *International Image Interoperability Framework (IIIF): una panoramica*, ivi p. 53)

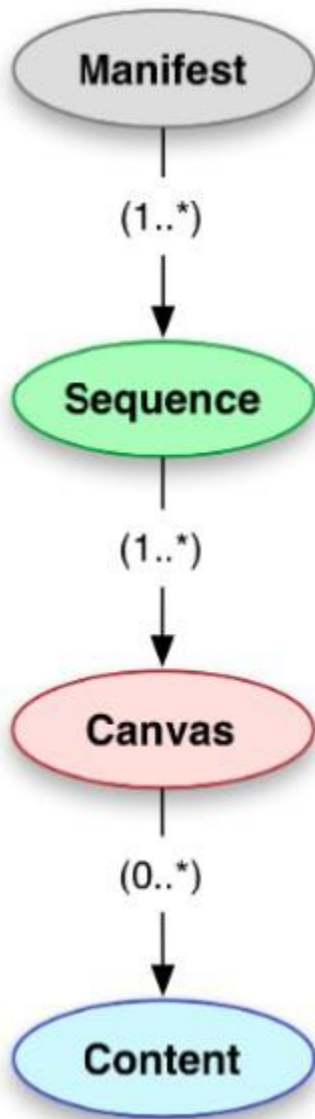
<sup>195</sup> [Image API 2.1.1 – IIIF | International Image Interoperability Framework](https://www.iiif.io/api/image/2.1/)

<sup>196</sup> [www.iiif.io/api/presentation/2.1](https://www.iiif.io/api/presentation/2.1/)

<sup>197</sup> [www.iiif.io/api/search/1.0](https://www.iiif.io/api/search/1.0/)

IIIF definisce anche i parametri delle immagini: “area” (*region*), permette di ritagliare una sezione dell’immagine; “dimensioni” (*size*), consente il ridimensionamento o l’ingrandimento dell’immagine; “rotazione dell’immagine” (*rotation*) determina il livello di rotazione dell’immagine espresso in gradi; “qualità cromatica” (*quality*) permette la selezione della scala cromatica: dai colori alla scala di grigi; “formato”, inteso come estensione del file (*format*).

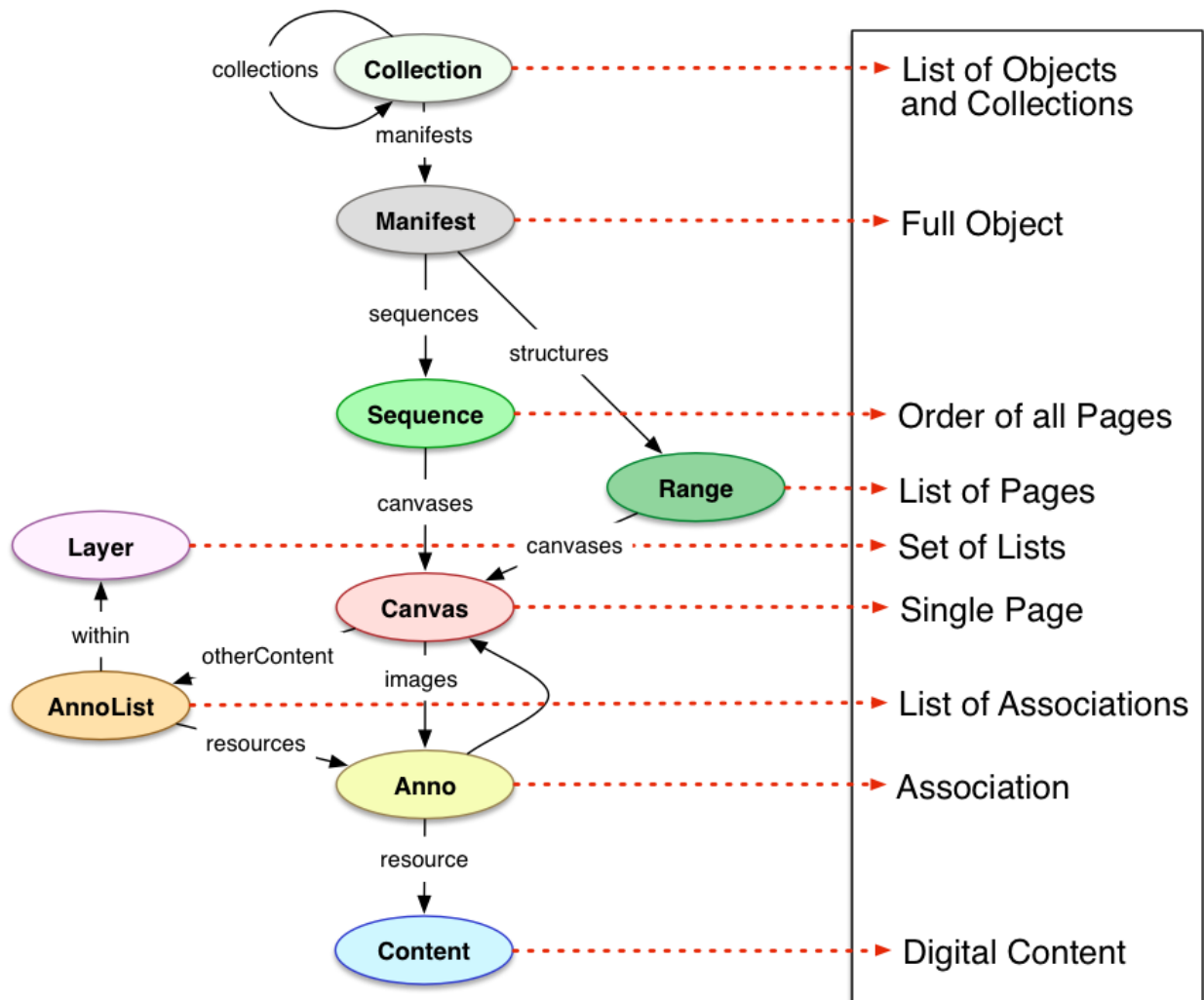
Presentation API fornisce uno schema di riferimento per oggetti complessi, come la digitalizzazione di un libro, attraverso un insieme di metadati trasmessi dal server al client, riguardanti la sequenza dei fotogrammi e le relative opzioni di orientamento e sfogliamento; la presenza di parti testuali o di annotazioni; il copyright e le condizioni di utilizzo. Questa API si articola in quattro elementi fondamentali: manifest; sequence; canvas; content.



Elementi della API (font)

“Manifest” rappresenta la descrizione complessiva dell’oggetto digitale e contiene tutte le informazioni atte alla sua identificazione e alla correlazione corretta dei diversi componenti; “sequence” indica la sequenza di default (ed eventualmente altre possibili sequenze) con cui l’oggetto digitale risulta percorribile; la sequenza di default deve necessariamente essere inserita all’interno del “manifest”; ‘canvas’ è un contenitore nel quale può essere inserito il riferimento ad uno specifico contenuto digitale, il “content”.

La descrizione di un oggetto digitale complesso comporta la necessità di adottare altre entità, definite “additional types”:



Rappresentazione di un oggetto digitale complesso (fonte: [www.iiif.io/api/presentation/2.0/#additional-resource-types](http://www.iiif.io/api/presentation/2.0/#additional-resource-types))

“Collection” raggruppa una collezione digitale con i relativi metadati; “range” permette di distinguere le varie parti di un oggetto (come, ad esempio, l’indice di un libro); “anno” è l’abbreviazione di “annotations”, le quali possono essere contenute in un “canvas” insieme all’immagine di una pagina, la quale può

essere associata a trascrizioni testuali; “annolist” è la crasi di “annotation list” e ha il compito di separare le immagini dalle annotazioni e consentire ai client di visualizzare rapidamente le immagini e relativi commenti e consente di generare l’elenco di tutte le annotazioni presenti; infine “layer” ha il compito di raggruppare le diverse annotazioni. Quindi,

«un oggetto digitale può essere assemblato prendendo contenuti, o interi “canvas”, da fonti differenti e, allo stesso modo, anche le annotazioni possono essere prodotte tanto da quei soggetti che hanno la responsabilità primaria nella pubblicazione dei contenuti, quanto da altre istituzioni consimilari o da singoli utenti. Immaginiamo, in ipotesi, il lavoro di un codicologo che potrebbe creare un “layer” contenente i propri commenti e annotazioni relativi ai testimoni di interesse per la propria ricerca, individuati in diverse biblioteche e visualizzati contemporaneamente nella stessa schermata del client. Il fondamento tecnico per rendere possibile tutto ciò (e sui cui, ribadiamo, si fonda questa API) è l’identificazione di ogni entità del modello tramite una specifica URI, unitamente all’utilizzo di JSON-LD (JSON for Linking Data), linguaggio il cui utilizzo, a differenza dell’API precedente (dove esso rappresentava un’alternativa possibile al JSON standard) risulta in questa obbligatorio proprio in virtù della sua vocazione di modello di dati aperto, distribuito e interoperabile<sup>198</sup>».

Infine, l’ultima API sviluppata è Content search API, un’interfaccia applicativa che permette all’utente di effettuare ricerche testuali dei contenuti delle immagini tramite OCR, per cui permette la visualizzazione di commenti, annotazioni, traduzioni che possono essere associati alla scansione di una pagina testuale secondo le modalità previste nella Presentation API. Content search API permette una serie di funzioni, come l’evidenziazione dei vocaboli di ricerca nell’immagine, la loro collocazione grafica nella barra di lettura,

---

<sup>198</sup> A. Salarelli, *International Image Interoperability Framework (IIIF): una panoramica*, ivi p. 62.

l'autocompletamento in fase di digitazione della stringa e la comparazione dei risultati ottenuti da fonti diverse.

Il sito di IIF dedica una sezione<sup>199</sup> ai software compatibili con le API poc'anzi descritto.

Per le applicazioni del server sono stati rilasciati pacchetti, sia open source che commerciali, installabili in UNIX/Linux, in grado di processare le URI e le istruzioni JSON in modo tale da presentare le collezioni con le funzionalità previste dalle specifiche del framework IIF.

Ovviamente la qualità delle immagini è un nodo cruciale per offrire una fruizione ottimale delle immagini disponibili ai client. Pertanto, per garantire un effetto di zooming è indispensabile adottare formati "multi-resolution", come Pyramid TIFF o JPEG2000, formati che contengono nello stesso file molteplici versioni dell'immagine in differenti risoluzioni. Il sito di IIF suggerisce l'utilizzo di IIPImage<sup>200</sup> sia perché compatibile con diversi sistemi operativi – quindi non solo Unix ma anche Mac OS X e Windows – sia perché opera su immagini multispettrali e 3D. Un esempio di come IIPImage sia versatile e dalle ottime prestazioni, è nella lista di istituzioni<sup>201</sup> che hanno realizzato gallerie o mostre virtuali attraverso la manipolazione di fotogrammi complessi.

Nel 2015 la Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV)<sup>202</sup> è stata tra le prime istituzioni ad avviare la sperimentazione di un progetto pilota inerente la sua

---

<sup>199</sup> [www.iiif.io/apps-demos/](http://www.iiif.io/apps-demos/)

<sup>200</sup> Il software è stato sviluppato a partire dalla metà degli anni Novanta dalla National Gallery di Londra e dalla University of Southampton nell'ambito dei progetti europei Viseum (1996) e Acohir (1999). Per un approfondimento consultare: [www.iipimage.sourceforge.io/](http://www.iipimage.sourceforge.io/)

<sup>201</sup> [www.iipimage.sourceforge.io/links/](http://www.iipimage.sourceforge.io/links/)

<sup>202</sup> La Biblioteca Apostolica Vaticana custodisce collezioni di manoscritti antichi e libri rari tra le più preziose al mondo, conserva infatti: 1.600.000 libri a stampa; 8.300 incunaboli (di cui 65 in pergamena); 80.000 manoscritti; 75.000 volumi di carte; 100.000 incisioni; 300.000 monete e medaglie; circa 20.000 oggetti d'arte. Il sito web è consultabile all'indirizzo: [www.vaticanlibrary.va/](http://www.vaticanlibrary.va/)

biblioteca digitale (DigiVatLib<sup>203</sup>) e l'adozione di standard per la gestione dei metadati e dei protocolli che permettono alle collezioni digitali di essere interoperabili. Il fine è quello di rendere accessibili online i preziosissimi manoscritti conservati in BAV, la cui consultazione è riservata a specialisti previa autorizzazione, la cui resa digitale può permettere di visionare particolari che all'occhio umano non sono visibili<sup>204</sup>.

Anche questa importante istituzione, come le altre più importanti biblioteche al mondo, ha adottato come protocollo d'interoperabilità l'International Image Interoperability Framework (IIIF<sup>205</sup>). Come affermato da Manoni:

«Il salto significativo del IIIF sposta ancora in avanti il punto di vista che un "occhio tecnologico" può cogliere e consegnare al nostro sguardo. Si potrebbe ritenere che per portare definitivamente le "*huri* fuori dagli *harems*" (per dirla nei termini metaforici utilizzati da Berenson), la posta in gioco sia tutta in termini tecnologici. Non solamente in un senso evolutivo, per il miglioramento delle procedure di digitalizzazione, bensì per un "impiego aperto" delle immagini, al fine di favorire la conoscenza e la scoperta di nessi non ancora esplorati di quella trama culturale di cui siamo eredi. La tecnologia del IIIF è un'ipotesi avvincente soprattutto se si considera l'idea, semplice ed elegante, attorno cui si sviluppa: l'accesso ai depositi degli oggetti digitali attraverso l'esposizione nel web semantico dei dati e degli indirizzi (URI) delle immagini mediante l'impiego di API definite in modalità standard<sup>206</sup>».

---

<sup>203</sup> [www.digi.vatlib.it](http://www.digi.vatlib.it)

<sup>204</sup> È questo il caso dei celeberrimi palinsesti vaticani. Per "palinsesto" si intende in paleografia definire un manoscritto il cui testo originario sia stato cancellato tramite lavaggio o raschiatura per essere sostituito con un altro. Era usuale nei centri scrittori europei riutilizzare il materiale scrittoria a causa del suo ingente costo, e nel XIX sec. Angelo Mai fu il primo studioso che, attraverso l'utilizzo di speciali reagenti chimici, scoprì nella Biblioteca Ambrosiana e nella Vaticana testi fino allora sconosciuti di autori pagani e cristiani, tra cui il *De republica* di Cicerone.

<sup>205</sup> [www.iiif.org/](http://www.iiif.org/)

<sup>206</sup> P. Manoni, *L'adozione del IIIF nell'ecosistema digitale della Biblioteca Apostolica Vaticana*, in «Digitalia» n. 2 – 2020, pp. 97-98; consultabile all'indirizzo: [www.digitalia.sbn.it/article/view/2632/1840](http://www.digitalia.sbn.it/article/view/2632/1840).

La BAV utilizza come software in grado di interpretare le API IIF Mirador<sup>207</sup>, un visualizzatore di immagini configurabile, estensibile e semplice da integrare in altre applicazioni informatiche. Le sue due peculiarità più importanti sono «la possibilità di inserire annotazioni all'interno delle immagini, consentendo la ricerca e la classificazione dei contenuti annotati, così come la possibilità di confrontare due o più immagini tratte da biblioteche digitali compatibili col protocollo d'interoperabilità, per l'analisi comparativa di manoscritti appartenenti alle più diverse collezioni<sup>208</sup>».

In questo modo è possibile ricomporre virtualmente manoscritti, smembrati in passato, le cui porzioni sono conservate presso istituzioni diverse, o visionare un'opera o un foglio di manoscritto attraverso una scansione a raggi X.

Attraverso l'adozione della tecnologia IIF le collezioni digitalizzate della BAV circolano liberamente nel web semantico, non soltanto permettendo la visualizzazione contemporanea di più esemplari ma anche l'esportazione delle immagini corredate dai rispettivi metadati e annotazioni.

Infine, si può affermare che grazie alla ricerca di studiosi di codici e di libri antichi, insieme alla più grandi biblioteche detentrici di fondi dall'inestimabile valore, è stato possibile sviluppare lo standard IIF. Il grande valore insito in questo progetto è da ricercare nell'opportunità di creare collezioni digitali da poter gestire, operando sulle immagini con standard condivisi, anche laddove manchi fisicamente la collezione<sup>209</sup>, fruendo in modo ottimale dei tantissimi patrimoni culturali già digitalizzati e disponibili sul web.

---

<sup>207</sup> Mirador è un software open source, sviluppato da una comunità internazionale di studiosi con l'intento di migliorare la "vista panoramica" sulle collezioni più importanti. Per un approfondimento cfr.: [www.projectmirador.org/](http://www.projectmirador.org/)

<sup>208</sup> P. Manoni, *L'adozione del IIF nell'ecosistema digitale della Biblioteca Apostolica Vaticana*, ivi p.98.

<sup>209</sup> Un esempio di questa opportunità è Biblissima, sito punto di riferimento internazionale per lo studio dei manoscritti medievali e rinascimentali, il cui fine è quello di divenire un repository di risorse codicologiche digitalizzate secondo i principi IIF (cfr. [www.doc.biblissima.fr/iif](http://www.doc.biblissima.fr/iif))

Un'interessante area di ricerca scaturisce nell'ambito dei dati geografici, in quanto IIF permette di sovrapporre digitalizzazioni di mappe storiche ad immagini satellitari o con altre sulla stessa area ma con origini e datazione differenti, permettendo così una navigazione "geospaziale" delle immagini<sup>210</sup>.

Questo standard ben si presterebbe anche allo studio dei materiali provenienti dagli archivi di spettacolo in quanto permettere la comparazione di fotografie, e di altri documenti digitalizzati, con altri archivi e studiosi. In questo modo si creerebbe una rete di archivi, fototeche o musei che, attraverso IIF, distribuiscono il proprio patrimonio fotografico online rendendolo fruibile agli utenti<sup>211</sup>.

Il modello IIF è ormai uno standard riconosciuto dalla comunità internazionale come un sistema di procedure e protocolli volto all'elaborazione di un ambiente interoperabile in grado di permettere ai diversi software di gestione di immagini digitali di dialogare in modo reciproco ed efficace. IIF inoltre integra i processi di digitalizzazione del patrimonio culturale materiale con l'elaborazione di strumenti digitali di lettura e di valorizzazione dei contenuti e promuove l'interoperabilità dei dati e le esperienze di ri-contestualizzazione per via digitale, ma con un metodo rigorosamente filologico di divulgazione scientifica.

L'interoperabilità degli archivi e delle risorse diventa quindi la *conditio sine qua non* per promuovere un accesso ai contenuti digitali basato sull'apertura e sulla condivisione. Il protocollo IIF si avvale infatti, come appena approfondito, di procedure volte all'accesso e alla manipolazione dei singoli item, alla descrizione degli oggetti digitali anche complessi, rispetto ai problemi di

---

<sup>210</sup> È possibile assistere alla registrazione della conferenza annuale 2021 sui dati geospaziali e IIF all'indirizzo: [www.youtube.com/watch?v=DWbU7\\_KUeRU&ab\\_channel=IIF](https://www.youtube.com/watch?v=DWbU7_KUeRU&ab_channel=IIF)

<sup>211</sup> Il Gabinetto Fotografico Nazionale-ICCD dal 2018 sta portando avanti nell'ambito di una collaborazione internazionale con la Biblioteca Apostolica Vaticana e la Stanford University Libraries lo sviluppo di una piattaforma di pubblicazione delle sue collezioni fotografiche con il framework IIF.

ordinamento, composizione e posizionamento, oltre che di metadattazione per la loro specifica presentazione, alla ricerca di contenuti testuali associati alle immagini, connesse a strategie di OCR e in generale della trascrizione<sup>212</sup>.

Ciò che aumenta il valore di IIF è il fatto di essere frutto delle ricerche di una comunità internazionale che ha deciso di condividere anche i metadati degli oggetti; in tal modo la metadattazione diviene un'attività non solo partecipata e continuativa ma anche garanzia di qualità, essendo il gruppo di lavoro multidisciplinare, in cui ognuno contribuisce alla ricerca con le proprie competenze.

---

<sup>212</sup> Ministero dell'Università e della Ricerca, *Programma Nazionale per la Ricerca 2021-2027. Grande ambito di ricerca e innovazione. Cultura umanistica, creatività, trasformazioni sociali, società dell'inclusione*, Roma 2020, p. 40, disponibile all'indirizzo: [www.mur.gov.it/sites/default/files/2021-08/2.AllegatoEsteso\\_Cultura.pdf](http://www.mur.gov.it/sites/default/files/2021-08/2.AllegatoEsteso_Cultura.pdf)

### 1.2.6. Un'immagine per sempre: lo standard Flexible Image Transport System (FITS)

Quello della conservazione digitale è un annoso problema che riguarda tutte le risorse digitali, che per natura sono soggette a un continuo (più o meno frequente, ma inevitabilmente) processo di trasformazione che ne consente l'accesso nel tempo, ma implica allo stesso tempo gravi rischi di perdite e manipolazioni e in ogni caso rende complessa la valutazione del grado di affidabilità della fonte e la presunzione della sua autenticità nel tempo. L'obsolescenza tecnologica riguarda hardware, software, supporti e formati ed è oggetto, da più di venti anni, di vari progetti di ricerca internazionali<sup>213</sup>. Uno dei metodi per avviare un corretto intervento di conservazione è quello di adottare formati standard nella formazione dei documenti.

Nonostante il formato FITS (Flexible Image Transport System) abbia più di quarant'anni e sia lo standard più performante al momento disponibile, è ancora pressoché sconosciuto e inutilizzato in ambito umanistico.

Nato all'inizio degli anni Settanta dello scorso secolo, nell'ambito dell'Astronomia e dell'Astrofisica Spaziale per la memorizzazione e lo scambio di immagini e dati tra gli scienziati, è stato adottato dapprima in Europa e poi dalla NASA e oggi da quasi tutte le istituzioni scientifiche del settore, come l'ESA, mentre ad oggi l'unica istituzione umanistica che lo ha adottato è la Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV).

---

<sup>213</sup> Tra i progetti più importanti si ricordano: InterPARES per l'individuazione dei concetti e la standardizzazione della terminologia; PREMIS per definire i metadati per la conservazione; OAIS per la progettazione di un modello delle attività definite nelle diverse fasi della gestione, formazione, tenuta e conservazione dei documenti; CASPAR per la conservazione dei documenti prodotti in ambito scientifico, culturale e delle performing arts; PARADIGM (UK National Archives) per gli archivi digitali personali; PLATTER, DRAMBORA, TRAC e NESTOR per stabilire le responsabilità all'interno dei depositi digitali archivistici.

Le specifiche del formato FITS vennero approvate il 28 marzo 1979 quando gli astrofisici della NASA, Donald C. Wells ed Eric Greisen, stipularono un accordo sugli aspetti tecnici di questo formato<sup>214</sup>, divenuto standard ISO nel 1981. È un formato di public domain con distribuzione gratuita dei codici di source, per il cui utilizzo non è richiesta alcuna licenza d'uso e dalla sua creazione molte missioni spaziali e molti progetti astronomici hanno adottato questo formato per l'archiviazione dei dati, rendendolo così il più diffuso in astronomia.

Nel 1988 la IAU (International Astronomical Union), associazione internazionale di astronomi, ha costituito lo IAU FITS Working Group, una struttura che sviluppa questo formato<sup>215</sup> e ne garantisce il continuo aggiornamento ogni sei mesi.

In Italia è diventato noto ai professionisti del settore, archivisti e bibliotecari *in primis*, quando Mons. Cesare Pasini, prefetto della BAV ha rilasciato il 23 marzo 2010 un'intervista all'«Osservatorio Romano» in cui informa che la BAV ha adottato il FITS quale formato per la conservazione a lungo termine delle immagini ottenute dalla scansione dei manoscritti<sup>216</sup>.

La regola aurea del formato è «once FITS, always FITS<sup>217</sup>»: una volta memorizzati i dati in questo formato, essi saranno leggibili per sempre, nonostante le evoluzioni del formato, in quanto, rispetto alla versione originaria, sono state aggiunte nuove funzionalità, ma sempre mantenendo una totale compatibilità con le versioni precedenti.

In questi ultimi decenni in cui sono esplosi quantitativamente i contenuti disponibili online, poca attenzione è stata data alla conservazione di questi

---

<sup>214</sup> È possibile visionare la mail inviata da Donald C. Wells a Eric Greisen circa la nascita del FITS all'indirizzo: [www.fits.gsfc.nasa.gov/birthday.news](http://www.fits.gsfc.nasa.gov/birthday.news)

<sup>215</sup> Per una migliore organizzazione delle discussioni e del lavoro da svolgere sono stati inoltre creati le seguenti commissioni: The European FITS Committee; The Japanese FITS Committee; The American Astronomical Society FITS Committee; The Astralian/New Zealand/Pacific FITS Committee.

<sup>216</sup> L'intervista è consultabile all'indirizzo: [www.beniecclesiastici.it/news/archivio/BAV-230310-digitalizzazione-manoscritti.pdf](http://www.beniecclesiastici.it/news/archivio/BAV-230310-digitalizzazione-manoscritti.pdf)

<sup>217</sup> [www.fits.gsfc.nasa.gov/fits\\_overview.html](http://www.fits.gsfc.nasa.gov/fits_overview.html)

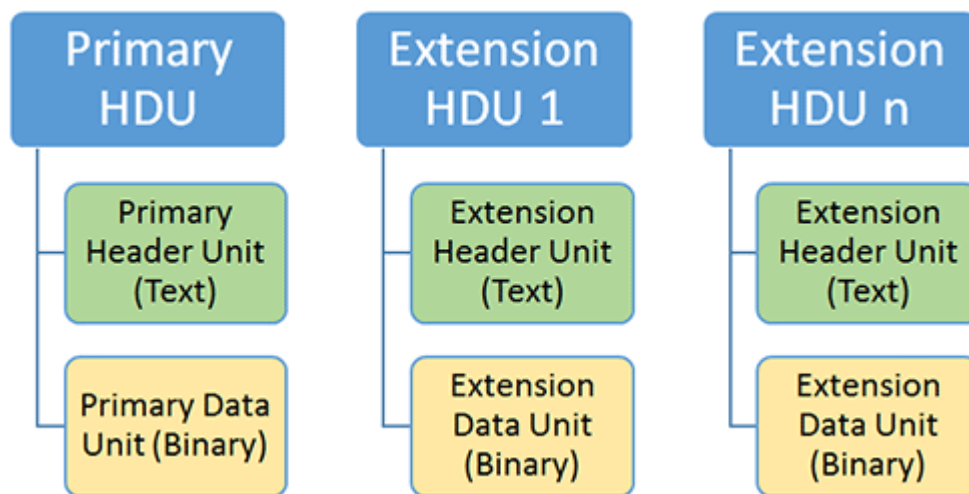
oggetti digitali, soggetti alla fragilità dei supporti informatici di memorizzazione, all'obsolescenza degli hardware, dei software e degli stessi formati elettronici. Il FITS sembra però offrire la soluzione all'annoso problema della conservazione a lungo termine.

Un file FITS è composto da due parti distinte che però si possono ripetere più volte in sequenza. La prima parte (header) è in caratteri ASCII in modo da poter essere facilmente visualizzata, e contiene i metadati, ovvero la descrizione e le informazioni sui dati, in forma binaria, che la seguono. La seconda (data) contiene i dati veri e propri.

La Maggior parte delle informazioni nell'header sono nella forma:

KEYWORD = Value

Ex: NAXIS = 2



Composizione del file FITS (fonte: [www.vaticanlibrary.va/it/il-patrimonio/faq.html](http://www.vaticanlibrary.va/it/il-patrimonio/faq.html))

Per convertire una immagine in FITS è necessario utilizzare un qualunque linguaggio di programmazione, come il C++, il FORTRAN e Java, in grado di memorizzare informazioni provenienti da altri formati o in 3D, mentre i

programmi grafici, come GIMP<sup>218</sup>, non sono in grado di leggere altre keywords oltre a quelle dell'esempio precedente.

Tramite il FITS si possono salvare immagini con tante informazioni aggiuntive e gestire quelle di grandi dimensioni, ovvero superiori a 4 giga byte; inoltre questo formato ha dimostrato di essere in grado di seguire l'evoluzione tecnologica del settore, come ad esempio il passaggio dai sistemi a 32 bit a quelli a 64 bit, possiede molte keywords, usate per memorizzare informazioni simili provenienti da altri formati ed è in grado di acquisire immagini in 3D.

Come dimostrato da Luciano Ammenti, responsabile dei Servizi informatici della BAV, «la comparazione con il più noto TIFF ha fatto emergere molte lacune su quest'ultimo formato:

- Il TIFF infatti è un formato proprietario della società ADOBE e non rilascia liberatorie sulla totale gratuità neanche per grandi progetti;
- Il TIFF è stato progettato nel 1992 ma il suo ultimo aggiornamento risale al 1998;
- Il TIFF è un formato a 32 bit per cui i file generati con questo formato non possono superare i 4 giga byte;
- Il TIFF non è progettato per la terza dimensione;
- Il TIFF ha una gestione proprietaria delle keyword dei metadati<sup>219</sup>».

---

<sup>218</sup> GIMP è un programma grafico che permette di leggere, scrivere e manipolare i file FITS; è potente, versatile e gratuito distribuito con licenza open source. Le sue funzionalità sono comparabili con ADOBE PHOTOSHOP e si può scaricare gratuitamente dal sito: [www.gimp.org/downloads/](http://www.gimp.org/downloads/).

È possibile anche usare ADOBE Photoshop. In questo caso però bisogna usare un plug-in. Un altro interessante strumento è ESA/ESO/NASA FITS Liberator 3, un software gratuito per l'elaborazione e la modifica dei dati astronomici nel formato FITS. La Versione 3 o superiore sono programmi stand-alone, ma le versioni precedenti erano plugin per Adobe Photoshop, scaricabile all'indirizzo: [www.spacetelescope.org/products/logos/fits\\_liberator\\_colour/](http://www.spacetelescope.org/products/logos/fits_liberator_colour/)

<sup>219</sup> L. Ammenti, *Progetto di conservazione digitale a lungo termine dei manoscritti della Biblioteca Apostolica Vaticana. Digitalizzare per conservare e divulgare*, p. 5, consultabile all'indirizzo: [www.memoriafidei.va/content/dam/memoriafidei/documenti/22%20Ammenti%20-%20Conservare%20per%20divulgare02.pdf](http://www.memoriafidei.va/content/dam/memoriafidei/documenti/22%20Ammenti%20-%20Conservare%20per%20divulgare02.pdf)

Anche il FITS però presenta delle criticità:

- Non nasce esplicitamente per la gestione di immagini fotografiche, per tale ragione non esistono molti programmi di uso comune in grado di visualizzare e gestire immagini FITS; per tale ragione si è deciso di salvare le immagini usando il profilo colore sRGB<sup>220</sup> in modo da renderle subito visualizzabili e gestibili con alcuni software molto diffusi nel settore, come Adobe Photoshop o GIMP;
- Alcune informazioni non sono immediatamente disponibili, per es. la risoluzione dell'immagine (pixel/unità di misura), indispensabile per capire la qualità della scansione;
- Non memorizza in maniera nativa l'ICC profile, ovvero quelle informazioni e caratteristiche tipiche del dispositivo di scansione che permettono una riproduzione totalmente fedele dei colori originali;
- Per sanare queste incoerenze in collaborazione con la Facoltà di Astrofisica e Fisica Spaziale di Roma si è elaborato un *asset* delle keyword nell'*History file* del FITS che sia in grado, nei processi di riconversione, di ricevere senza errori tutte le informazioni derivanti da acquisizioni in formato TIFF.

I requisiti del formato FITS sono stati analizzati in una ricerca condotta dal Laboratorio di Informatica Documentale dell'Università degli Studi di Macerata<sup>221</sup>. Per quanto concerne i requisiti del primo livello ne sono stati enucleati i seguenti:

---

<sup>220</sup> Per approfondire la differenza tra il profilo colore sRGB e Adobe RGB 1998 consultare L. Leo, *La digitalizzazione dell'Archivio storico fotografico "Adolfo Venturi"*, ivi.

<sup>221</sup> I risultati di tale studio sono stati pubblicati nel volume S. Pigliapoco, S. Allegrezza, *Produzione e conservazione del documento digitale. Requisiti e standard per i formati elettronici. Volume I*, Edizioni EUM, Macerata 2008.

- *Non proprietà.* Il formato FITS è gestito dalla comunità scientifica internazionale (in particolare, quella degli astronomi) ed è, come tale, non proprietario; il mantenimento delle specifiche è attualmente a carico dello IAU FITS Working Group;
- *Apertura.* Il FITS è un formato aperto, essendo basato su una specifica, il FITS Reference, disponibile pubblicamente. Non vi sono royalty (né mai ci saranno) da pagare per l'utilizzo del formato, per cui chiunque può creare applicazioni in grado di gestire i file FITS;
- *Completa documentazione.* Il formato FITS è pienamente documentato nel FITS Reference, liberamente disponibile.
- *Standardizzazione.* Il FITS è un formato riconosciuto standard fin dal 1993. Si noti che il FITS è uno standard aperto (open standard), essendo un formato che possiede entrambe le proprietà di standardizzazione ed apertura;
- *Ampia adozione.* Il formato FITS è attualmente il formato più utilizzato nel campo dell'astronomia. Esistono, inoltre, numerose applicazioni per la creazione e la visualizzazione di file in formato FITS nonché per la loro conversione da e verso altri formati per immagini;
- *Trasparenza.* Una delle caratteristiche principali del formato FITS è costituita dal fatto che i metadati vengono memorizzati in formato ASCII *human readable*, in modo che chiunque possa facilmente esaminare, mediante un semplice editor di testo, la Header Unit del file per poter avere informazioni sul file stesso. Inoltre, le informazioni relative ai pixel delle immagini (contenute nella Data Unit) sono memorizzate in modo molto semplice, senza alcuna compressione; grazie alla sua semplicità è possibile, e lo sarà nel futuro, leggere un file in formato FITS utilizzando strumenti software di base.

I requisiti del secondo livello sono invece:

- *Robustezza*. Grazie alla sua semplicità e al fatto che non è compresso, la corruzione di alcune sequenze di bit non produce di norma la perdita del contenuto informativo del file e il degrado dell'immagine si mantiene generalmente entro livelli accettabili;
- *Stabilità*. Il formato FITS è molto stabile: nell'arco di oltre trenta anni si sono succedute solo tre versioni;
- *Compatibilità all'indietro e in avanti*. Il formato è compatibile all'indietro e in avanti. FITS è stato progettato tenendo ben in mente l'aspetto della conservazione a lungo termine: non a caso la massima "once FITS, always FITS" che è stata coniata nei suoi confronti stabilisce con chiarezza che non è permessa alcuna modifica al formato che renda non più valido un file FITS già esistente;
- *Auto-contenimento*. Tutte le informazioni necessarie per poter rappresentare correttamente (a video o a stampa) un file FITS, sono incluse al suo interno e non sono previsti, ad esempio, link (collegamenti) verso risorse esterne;
- *Auto-documentazione*. Un file in formato FITS è auto-documentato. Le *keyword* che compaiono nella *Header Unit* hanno lo scopo di documentare esaurientemente il file e forniscono informazioni quali la dimensione, le origini, la storia dei dati e quant'altro il soggetto produttore desidera inserire. Inoltre, oltre alle *keyword* standard è possibile utilizzare anche altre *keyword* coniate appositamente per meglio descrivere la particolare tipologia di dato che si intende memorizzare nel file;
- *Indipendenza dal dispositivo*. Essendo un formato multi-piattaforma, un file in formato FITS può essere visualizzato, stampato o comunque riprodotto in maniera affidabile e coerente, sempre nello stesso modo indipendentemente dalla piattaforma hardware e software utilizzata;

- *Assenza di meccanismi tecnici di protezione.* Il formato FITS non prevede meccanismi di protezione tecnica. Non è prevista, ad esempio, la crittografia così come il controllo dell'accesso mediante username e/o password;
- *Assenza di limitazioni sull'utilizzo.* Il formato FITS non presenta limitazioni di alcun genere sul suo utilizzo né attuale né futuro;
- *Accessibilità.* È possibile definire delle *keyword* per definire del "testo alternativo" che può essere letto dal software di visualizzazione per descrivere l'immagine; ciò si rivela molto utile nel caso in cui l'immagine sia fruita da soggetti con disabilità visive;
- *Non modificabilità.* Il FITS può essere modificato ricorrendo ad apposite applicazioni software (*FITS editor*). Tuttavia, qualora necessario, la sua non modificabilità può essere assicurata dall'utilizzo di accorgimenti tecnici quale l'utilizzo di *checksum* o di firme elettroniche, etc;
- *Sicurezza.* Allo stato attuale delle conoscenze, il FITS non può contenere virus o altre forme di malware;
- *Efficienza.* Il formato FITS è di tipo non compresso, pertanto le dimensioni dei file codificati in questo formato sono spesso piuttosto elevate<sup>222</sup>.

---

<sup>222</sup> S. Allegrezza, *Analisi del formato FITS per la conservazione a lungo termine dei manoscritti. Il caso significativo del progetto della Biblioteca Apostolica Vaticana*, «DigItalia», Vol. 2 (2011), pp. 27-29, a cui si rimanda per un'analisi approfondita e puntuale del formato.

TIFF				FITS			
Dec	Hex	Name	Value	Short description	Keyword	Type	Description
256	0100	ImageWidth	Short Long	The number of columns in the image, i.e., the number of pixels per row	NAXIS1 (Standard)	Integer	
257	0101	ImageLength	Short Long	The number of rows of pixels in the image	NAXIS2 (Standard)	Integer	
258	0102	BitsPerSample	Short	Number of bits per component	BITPIX (Standard)	Integer	In tiff il valore è una terna 8, 8, 8, in FITS un solo integer 8 bit (profondità)
262	0106	PhotometricInterpretation	Short	The color space of the image data	<b>COLOR MAP</b>	Integer	Il profilo colore sRGB è lo standard utilizzato per i FITS
272	0110	Model	ASCII	The scanner model name or number	INSTRUMENT (Standard)	String	Incorpora le informazioni contenute in MODEL e MAKE. Es. HP Scanjet 4400
274	0112	Orientation	Short	The orientation of the image with respect to the rows and columns	ORIENT AT	Integer	Rappresenta l'inclinazione dell'asse Y in senso orario rispetto al Nord. Ad es. 0 = Verticale 90 = Orizzontale
277	0115	SamplesPerPixel	Short	The number of components per pixel	NAXIS (Standard)	Integer	Numero di componenti Ad es. 3 (esempio di Immagine RGB)
282	011A	XResolution	Rational	The number of pixels per ResolutionUnit in the ImageWidth direction	<b>XRES</b>	Float	Risoluzione dell'immagine sull'asse X
283	011B	YResolution	Rational	The number of pixels per ResolutionUnit in the ImageLength direction	<b>YRES</b>	Float	Risoluzione dell'immagine sull'asse Y

296	0128	Resolution Unit	Short	The unit of measurement for XResolution and YResolution	RESUNIT	Integer	Unità di misura per la risoluzione. Ad es 2 Per indicare Inch
305	0131	Software	ASCII	Name and version number of the software package(s) used to create the image	PROGRAM (Common Used)	String	Software utilizzato per la creazione dell'immagine
306	0132	DateTime	ASCII	Date and time of image creation	DATE (Standard)	String	Data e Ora dell'acquisizione in formato internazionale yyyy-mm-ddThh:mm:ss
315	013B	Artist	ASCII	Person who created the image	AUTHOR (Standard)	String	Autore che ha creato l'immagine
33432	8298	Copyright	ASCII	Copyright notice	ORIGIN (Standard)	String	Copyright sull'immagine
34675	8773	ICC Profile	Undefined	ICC profile data	-	String	Se necessario utilizzare più tag TAGFROM. Dato che ICCProfile può essere più lunga di 80 caratteri prevediamo di distribuire l'informazione in più righe e in esadecimale. Ad es. TAGFROM TIFF;ICCProfile;34675 = xxxx TAGFROM

							TIFF;ICCProfile;34675 = yyyy etc etc
-	-	-	-	-	REFERENC	String	Indicazione relativa alla posizione del file XML collegato al file FITS

Ad oggi il formato TIFF è quello più utilizzato nell'ambito dei beni culturali per la memorizzazione di immagini, in quanto è il formato standard di uscita di tutti i dispositivi e contiene "informazioni fotografiche", spesso corrispondenti a quelle del formato FITS.

Di seguito si riporta la tabella di corrispondenza tra keyword TIFF e keyword FITS, realizzata nell'ambito del progetto di digitalizzazione della Bav (le keyword in verde sono quelle che ancora non dispongono di un corrispondente in FITS):

Il processo di conversione dal formato TIFF al FITS richiede una componente software in Java in modo tale da far migrare, all'interno del FITS, alcune keywords presenti nell'immagine sorgente e altre presenti in un file INI generato dall'applicativo web-based che gestisce e monitorizza le immagini scansionate e memorizzate temporaneamente in un'area stage. Il convertitore genera i file FITS in un percorso specifico, dichiarato sul file INI, e genera contemporaneamente anche un file log delle operazioni svolte. In questo modo la web application può verificare, analizzando il log, se tutte le conversioni sono state eseguite correttamente.

In conclusione, sarebbe opportuno che anche gli enti e le istituzioni umanistiche adottassero il formato FITS, innanzitutto perché ha superato la prova del tempo, essendo adoperato da oltre quarant'anni, e questa scelta comporterebbe un ingente risparmio di risorse, umane ed economiche, in quanto non si dovrebbe più migrare da un formato ad un altro per garantire la leggibilità del file, essendo indipendente

dai sistemi operativi e dai linguaggi di programmazione. Inoltre, oltre alla già citata possibilità di inserire centinaia di righe di commenti e di dati relativi all'immagine, questo formato prevede l'inserimento di *keywords* per facilitare il recupero di un file e garantisce la velocità di ricerca che, in un *repository* composto da moltissimi files, è un requisito fondamentale; infatti se i files archiviati sono di formato FITS, il programma di ricerca controlla unicamente la parte testuale del file (infinitamente più piccola dell'immagine) e le *keywords* inserite.

Allo stato attuale il formato FITS è l'unico a garantire la conservazione a lungo termine, non soltanto di immagini: infatti, come scritto da Allegrezza «nelle specifiche del formato non c'è alcun vincolo che ne limiti l'utilizzo alle sole immagini per cui può ben essere considerato un formato di memorizzazione dei dati di utilizzo generico<sup>223</sup>» e nel prossimo futuro potrebbe sostituire altri formati tipicamente adottati nei progetti di digitalizzazione (come il TIFF, il BMP, il JPG, etc.).

---

<sup>223</sup> S. Allegrezza, *Analisi del formato FITS per la conservazione a lungo termine dei manoscritti*. ivi p. 52.

## III Capitolo

### Le mostre virtuali

#### 1.3.1. Le mostre come strumento per l'esposizione dell'effimero

Gli enti, le istituzioni e i luoghi della cultura partecipano alla diffusione della conoscenza del patrimonio culturale anche attraverso la diffusione online delle riproduzioni digitali delle opere che custodiscono. Le mostre virtuali rappresentano un'innovativa modalità di promozione, e tramite il superamento della fisicità degli spazi reali ampliano la possibilità di fruizione ad un'utenza potenzialmente illimitata e diversificata, preservano le opere e i documenti più importanti e/o fragili, e inoltre danno visibilità al patrimonio. Uno strumento come questo offre nuove modalità di divulgazione scientifica, rivolta sia al pubblico generico che agli specialisti.

Come notato da Giovanni Ragone «un vero anticipo della tendenza *espositiva* della tarda modernità lo possiamo individuare nel barocco<sup>224</sup>» quando le famiglie aristocratiche iniziano a collezionare oggetti, dando vita così a

«una forma molto aperta di esperienza, fondata – più che su autorevolezza e canoni letterari – sul criterio dell'utilità pratica, della valenza di ogni *medium* in termini di egemonia, di potenza dell'immagine, o di consumo. Sebbene non nel senso “democratico” dell'offerta di un luogo espositivo pubblico, si afferma l'idea di assemblare oggetti in uno spazio appositamente progettato, come offerta di spettacolo, e solo secondariamente di apprendimento. Gli oggetti, ciascuno come fonte di curiosità, interesse, piacere estetico

---

<sup>224</sup> G. Ragone, *Digital Heritage: memoria, cultura, tecnologia e istituzioni ibride*, in D. Capaldi, E. Ilardi, G. Ragone, *I cantieri della memoria. Digital Heritage e istituzioni culturali*, Liguori editore, Napoli 2011, p. 22.

sono nello stesso tempo pezzi e ambiente da esposizione, non reperti isolati, e con la Rivoluzione francese le gallerie private degli aristocratici saranno assemblate ed aperti al popolo come nuove istituzioni pubbliche<sup>225</sup>».

È nell'Ottocento che si consolida la concezione storicistica secondo cui il museo deve esporre collezioni classificate rigidamente secondo i modelli delle scienze archeologiche e storico-artistiche, con l'intento di «tenere a freno quella moderna tensione spettacolare<sup>226</sup>».

In tutto il territorio italiano sono presenti archivi e biblioteche di spettacolo che conservano beni delle *performing arts*, ma quasi sempre non dispongono di spazi adeguati all'allestimento e alla fruizione da parte del pubblico. Archivi, biblioteche e musei non svolgono unicamente la funzione conservativa, ma devono essere in grado di offrire un luogo esperienziale che concorra «all'aggregazione sociale ed identitaria e alla crescita civile della società<sup>227</sup>». Queste istituzioni infatti non devono limitarsi ad esporre le proprie collezioni storiche, ma devono essere in grado di ricostruire un determinato evento culturale, reinterpretare i propri beni, comunicarli, e possibilmente renderli interattivi grazie all'adozione delle nuove tecnologie. Queste ultime infatti spostano l'attenzione dall'oggetto esposto – sia esso una fotografia, un copione o un costume – ad una narrazione in grado di coinvolgere ed emozionare i visitatori. La natura immateriale dello spettacolo è rintracciabile proprio nella sua esposizione: a differenza degli oggetti da sempre esposti nei musei – come quadri, statue o fotografie, nati proprio con la funzione di essere mostrati – gli oggetti legati alla storia dello spettacolo sono isolati dal loro contesto originario

---

<sup>225</sup> Ibidem p. 23.

<sup>226</sup> Ibidem.

<sup>227</sup> AA.VV., *Progettare il museo. Atti della V Conferenza Regionale dei Musei del Veneto, Padova, 24-25 settembre 2001*, a cura di Luca Baldin, Canova, Treviso 2002, p. 10.

e richiedono delle relazioni tra gli oggetti, in modo tale da ricreare per quanto possibile l'evento culturale grazie al quale sono stati realizzati.

In queste mostre manca l'oggetto da esporre: manca l'attore, la sua voce, la sua gestualità, la sua presenza, e la sfida per i curatori di queste mostre risiede nel riuscire ad esporre un qualcosa che non c'è ma di cui permane un'aurea.

Come scrive Maria Ida Biggi:

«[...] lo spettacolo è un'arte fugace e non permane dopo la chiusura del sipario, tutto si fa ricordo, niente è più materiale. I singoli pezzi originali che compongono la rappresentazione svaniscono o meglio, se analizzati singolarmente, non costituiscono nemmeno una parte dello spettacolo, in quanto è la relazione con l'insieme che ne crea il ruolo e la funzione artistica. Quindi ideare un museo o una esposizione dedicata all'arte performativa, non è possibile secondo i criteri consueti e con i mezzi classici, in quanto l'opera d'arte spettacolare si differenzia dalle altre, perché non ha e non può avere il proprio oggetto da mostrare<sup>228</sup>».

Una delle tipologie espositive dedicate all'arte dello spettacolo, e forse la più usuale, è quella destinata alle attrici e agli attori, con l'intento di ricostruirne la biografia e la carriera, proprio come le mostre su Eleonora Duse organizzate da Guerrieri.

Gli oggetti esposti in una mostra necessitano di essere messi in relazione anche con i documenti testuali in quanto entrambi sono in grado di offrire informazioni su uno spettacolo, e ciascuno di essi funge da tessera per ricomporre il puzzle.

Il curatore di una mostra sullo spettacolo dovrà essere in grado di far rivivere ai visitatori qualcosa che è andato irrimediabilmente perduto e che sopravvive in alcuni, e spesso pochissimi, oggetti e ricordi. I ricordi rappresentano una fondamentale testimonianza che, anche se non sostituiscono, possono supplire

---

<sup>228</sup> M. I. Biggi, *Le mille e una scena*, in P Bertolone, M. I. Biggi, D. Gavrilovioch, *Mostrare lo spettacolo. Musei e mostre delle performing arts*, Universitalia, 2013, p. 17.

all'assenza dell'attore evocato dall'esposizione. Per tale ragione molte mostre utilizzano le dichiarazioni di amici e familiari e le ripropongono, sia attraverso video, audio e documenti testuali, i quali sono in grado di rievocare i luoghi vissuti e la carriera dell'interprete. Più facile risulta ricostruire la biografia di un attore cinematografico rispetto a quello teatrale; nel primo caso si possono utilizzare le pellicole o un loro estratto per restituire l'immagine dell'attore scomparso, mentre dell'attore teatrale spesso non rimane alcuna registrazione, o nei casi fortunati, pochi frammenti.

Lo scopo della mostra o del museo dello spettacolo non risiede comunque nella ricostruzione di una determinata *performance*, ma nell'evocazione dello spirito che l'ha generata. Il visitatore deve essere in grado di riviverla come esperienza sensoriale attraverso quello che la messa in scena originale prevedeva, come suoni, parole, musiche, visioni, effetti illuminotecnici e cambi di scena<sup>229</sup>. Solo così è possibile «scoprire lo spettacolo nello spettacolo<sup>230</sup>», e trasmettere ai visitatori l'essenza dell'evento originario. Questo rappresenta un arduo compito

«per le problematiche espositive che riguardano il performer, la cui arte, scritta sulla sabbia, è di ardua resa nei materiali, che devono essere considerati (ancor più nel caso degli arredi scenici, dei costumi, delle scenografie) come parte di un tutto omogeneo da esplicitare e rimediare in un circuito interpretativo fondato non solo sulla corrispondenza fra le parti, ma anche sulla corretta interpretazione degli oggetti e del loro display<sup>231</sup>».

Gli oggetti esposti in una mostra di spettacolo sono, come scrive Paola Bertolone, di «natura bifronte<sup>232</sup>», in quanto non rappresentano l'opera ma

---

<sup>229</sup> D. Gavrilovich, *In mostra "Anime di stoffa". Musei e mostre del costume*, in P. Bertolone, M. I. Biggi, D. Gavrilovich, *Mostrare lo Spettacolo...* ivi pp. 150-152.

<sup>230</sup> *Ibidem*, p. 152.

<sup>231</sup> P. Bertolone, *In assenza*, in P. Bertolone, M. I. Biggi, D. Gavrilovich, *Mostrare lo spettacolo ...* ivi p. 79.

<sup>232</sup> *Ibidem*, p. 100.

«sono vettori di testimonianza, anche quando, come nel caso di un attrezzo scenico o di una maschera o di una musica, ne costituiscono un frammento da rimettere in una rete di corrispondenze fra le parti<sup>233</sup>».

Una mostra su un attore deve essere organizzata partendo dal presupposto che, ai fini di un corretto recepimento dei visitatori, i documenti non “parlano” da soli ma necessitano di essere contestualizzati attraverso uno specifico linguaggio in grado di esprimere, attraverso il tangibile, il patrimonio effimero da esporre.

Quest’attenzione all’aspetto immateriale è l’unico criterio per spostare l’attenzione del visitatore dall’oggetto esposto al suo reale significato, in un processo di correlazione tra l’oggetto e la tematica museale proposta. Il visitatore, seguito ed istruito a dovere, sarà così in grado di interiorizzare un percorso di conoscenza del fenomeno spettacolare e della figura attoriale nel suo complesso binomio di effimero e tangibile<sup>234</sup>.

È possibile quindi ricostruire uno spettacolo attraverso gli oggetti che hanno contribuito alla sua realizzazione, attraverso un attento e approfondito studio di tutto il materiale a disposizione. Un’esegesi critica dei documenti dev’essere alla base della storiografia dello spettacolo, onde evitare di dar vita ad un

«falso storico, secondo una forma di assunzione di responsabilità ermeneutica desunta anche nell’ambito delle scienze esatte e che va sotto il nome del principio di indeterminazione formulato da Heisenberg<sup>235</sup>».

Molto spesso però questo patrimonio culturale, non ritenuto evidentemente tale, è stato smembrato e disperso, e non risiede più in un unico luogo. Emblematico è a tal proposito il caso della mancata istituzionalizzazione della

---

<sup>233</sup> Ibidem.

<sup>234</sup> F. Caruso, *Visioni e oltre. Primi passi verso l’inclusione*, in *Visioni e oltre. Multisensorialità, accessibilità e nuove tecnologie al museo*, a cura di F. Caruso, Ed. Effigi, Arcidosso, Grosseto, 2001, p. 9.

<sup>235</sup> Ibidem.

Casa-museo di Eleonora Duse, e della creazione della Stanza di Eleonora Duse presso la Fondazione Cini di Venezia. In seguito alla morte di Duse, la figlia Enrichetta Angelica Checchi Bullough, divenuta Sister Mary in seguito ai voti, decise di alienare tutti i beni appartenuti alla madre e conservati presso la sua casa di Asolo, in provincia di Treviso, dove è sepolta presso il cimitero di Sant'Anna. Così gli arredi, i libri, lettere, fotografie, costumi di scena e tutti i ricordi di una vita e di una carriera vennero messi all'asta – decisione che apparve a D'Annunzio come un vero e proprio sciacallaggio – mentre altri oggetti vennero donati al Comune nel 1933. Inizialmente quindi questi oggetti furono esposti nel Museo Civico di Asolo, per poi essere stipati in casse e resi inaccessibili al pubblico, ma fortunatamente nel 2010, grazie ad un progetto di tutela e valorizzazione promosso dal Ministero dei Beni Culturali, è stata istituita una sezione, Eleonora Duse, in cui sono esposti ritratti e fotografie dell'attrice, documenti, appunti e lettere autografe, riconoscimenti e oggetti personali, alcuni mobili di casa, oggetti di uso in scena o in camerino, tra cui alcuni abiti e calzature, bozzetti e fotografie per gli studi di ambiente.

Come giustamente notato da Bertolone, quello di Asolo sarebbe potuto essere un «museo diffuso<sup>236</sup>», in quanto la sua tomba è stata meta di pellegrinaggio di grandi attori, da Vivien Leigh a Laurence Olivier e del seminario organizzato dall'Actor Studio nel 1998, in omaggio alla scuola di recitazione più famosa al mondo: e che aveva intitolato quel seminario Duse Method.

Asolo quindi sarebbe potuta diventare sinonimo di Eleonora Duse a livello internazionale, ma questa è stata, purtroppo, un'occasione mancata.

---

<sup>236</sup> Ivi p.107. Il museo di Asolo ha iniziato, l'8 novembre 2021, nella sala dedicata a Eleonora Duse, la Sala 16, gli interventi di restauro su abiti, tessuti e arredi della collezione in vista del nuovo allestimento per le celebrazioni del centenario della morte della Divina (1924-2024). Il materiale relativo a Eleonora Duse, dato in deposito al Museo dalla figlia Enrichetta, è di vario tipo: ritratti e fotografie dell'attrice, documenti, appunti e lettere autografe, premi e oggetti personali, ricordi di famiglia, libri, mobili di casa, oggetti di uso in scena o in camerino, abiti e calzature, bozzetti e fotografie per gli studi di ambiente ([www.museoasolo.it/](http://www.museoasolo.it/)).

Gran parte dei fondi provenienti dalla casa dell'attrice sono confluiti, come già accennato nel capitolo sulla ricostruzione della mostra di Gerardo Guerrieri, nella Fondazione Giorgio Cini, la quale aveva acquisito il fondo donato dalla nipote di Eleonora Duse. Nel 2011 la Fondazione Cini ha presentato al grande pubblico la *Stanza Eleonora Duse*<sup>237</sup>, uno spazio permanente dedicato alla memoria della grande attrice e alla fruizione dell'archivio personale di Duse, che custodisce la più vasta collezione di oggetti appartenuti alla Divina, dove è possibile ammirare e studiare gli autografi personali, (tra cui lettere, copioni, documenti contabili e registri di compagnia), fotografie originali, oggetti personali, ma anche abiti e una parte del suo mobilio. Come tutte le mostre permanenti – anche se la Fondazione Cini organizza nella *Stanza Eleonora Duse* mostre temporanee tematiche – questa è accolta in un'istituzione di prestigio, e ha come compito primario la conservazione, la tutela e la valorizzazione del materiale custodito.

Con la locuzione “mostre virtuali” si intende definire una raccolta di documentazione informatica, composta da immagini delle opere con relative schede descrittive, proveniente da enti e istituzioni reali. Nell'ultimo lustro le tecnologie dell'informazione hanno assunto una rapidissima, costante e inarrestabile, importanza, sia perché permettono di rappresentare opere d'arte e sale espositive ad elevatissima qualità, anche in formato tridimensionale, ma soprattutto perché consentono l'accesso ad una mostra o ad un museo virtuale da ogni parte del mondo, previa connessione Internet, anche in modalità interattiva ipermediale. Negli ultimi anni le tecnologie in grado di ricostruire ambienti reali in 3D offrono risultati molto soddisfacenti, e sono molto utilizzate per permettere la ricomposizione virtuale di un patrimonio storico-artistico disperso in più musei o in più luoghi. La pandemia di Covid-19 ha messo in

---

<sup>237</sup> Il cui catalogo è stato realizzato da Marianna Zannoni, *La stanza Eleonora Duse*, CPZ Spa per la Fondazione Giorgio Cini, Costa di Mezzate (BG) 2013.

luce questa potenzialità e accelerato il processo di digitalizzazione degli archivi, permettendone così la fruizione, interrotta per motivi sanitari, anche da casa e dal proprio terminale. Nel corso del 2020 molte istituzioni culturali non presenti sul web sono diventate accessibili in ogni momento e da qualsiasi luogo, e molti musei hanno realizzato esposizioni virtuali *ad hoc* per sopperire l'impossibilità di accogliere i visitatori<sup>238</sup>.

Per tali ragioni il Sistema museale nazionale<sup>239</sup> ha promosso, da giugno 2020 a dicembre 2020, il progetto di informazione e formazione *Musei in corso*<sup>240</sup>, teso ad approfondire i temi strategici della gestione museale, quali l'organizzazione e la pianificazione strategica museale; la cura delle collezioni e la rete dei musei. Come affermato anche da Paola Bertolone:

---

<sup>238</sup> Di seguito la lista dei primi dieci musei che hanno organizzato tour virtuali nei primi giorni di pandemia:

Pinacoteca di Brera - Milano [www.pinacotecabrera.org](http://www.pinacotecabrera.org)

Galleria degli Uffizi - Firenze [www.uffizi.it/mostre-virtuali](http://www.uffizi.it/mostre-virtuali)

Musei Vaticani - Roma [www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/catalogo-online.html](http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/catalogo-online.html)

Museo Archeologico - Atene [www.namuseum.gr/en/collections/](http://www.namuseum.gr/en/collections/)

Prado - Madrid [www.museodelprado.es/en/the-collection/art-works](http://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-works)

Louvre - Parigi [www.louvre.fr/en/visites-en-ligne](http://www.louvre.fr/en/visites-en-ligne)

British Museum - Londra [www.britishmuseum.org/collection](http://www.britishmuseum.org/collection)

Metropolitan Museum - New York [www.artsandculture.google.com/explore](http://www.artsandculture.google.com/explore)

Hermitage - San Pietroburgo [www.bit.ly/3cJHdnj](http://www.bit.ly/3cJHdnj)

National Gallery of art - Washington [www.nga.gov/index.html](http://www.nga.gov/index.html)

(Fonte «La Repubblica», 13 marzo 2020, consultabile all'indirizzo:

[www.repubblica.it/robinson/2020/03/13/news/coronavirus\\_musei\\_virtuali-251177323/](http://www.repubblica.it/robinson/2020/03/13/news/coronavirus_musei_virtuali-251177323/))

<sup>239</sup> Consta di una rete di musei e luoghi della cultura, collegatasi col fine di favorire la fruizione, l'accessibilità e la gestione sostenibile del patrimonio culturale. Fa capo alla Direzione generale Musei ed è coordinato su base regionale e provinciale. Al Sistema possono accedere, oltre ai luoghi della cultura statali (definiti dall'art. 101 del Codice dei beni culturali e del paesaggio), anche musei e luoghi della cultura non di appartenenza statale, pubblici o privati, su base volontaria e mediante un sistema di accreditamento definito nel Decreto ministeriale del 21 febbraio 2018, recante «Adozione dei livelli minimi uniformi di qualità per i musei e i luoghi della cultura di appartenenza pubblica e attivazione del Sistema museale nazionale».

<sup>240</sup> Voluta dal Ministero della cultura, nato in collaborazione tra Direzione generale Musei, Direzione generale Educazione, ricerca e istituti culturali e Fondazione Scuola dei beni e delle attività culturali in attuazione del Decreto ministeriale 113/2018 art. 2 comma 2 lettera d) e del Decreto direttoriale del 20 giugno 2018, articolo 2 comma 2 punto 5). Per un approfondimento consultare: [www.musei.beniculturali.it/wp-content/uploads/2020/07/SMN\\_Schede-informative-presentazione.pdf](http://www.musei.beniculturali.it/wp-content/uploads/2020/07/SMN_Schede-informative-presentazione.pdf)

«Nel caso di musei e mostre temporanee dello spettacolo, i nuovi media e il digitale permettono in primo luogo, ma molte altre sono le potenzialità, la ricostruzione di una rappresentazione certa avvenuta nel passato o solo ipotizzata o dove piuttosto l'esiguità delle fonti non consente che probabili rifacimenti e vere e proprie ricreazioni, come spesso avviene già da tempo in ambito archeologico attraverso il restauro virtuale<sup>241</sup>».

Le nuove tecnologie permettono di esplorare infatti nuove possibilità scientifiche e artistiche e

«Il crinale su cui i nuovi allestimenti museali dello spettacolo sono situati e con cui di necessità attraverso il digitale vengono a confronto in modo più o meno consapevole è la relazione fra il virtuale e la realtà fattuale, fra la verità sepolta nel passato come uno spettro e la sua intermediazione nel momento attuale; è dunque la rielaborazione implicita della memoria che emerge nella sua complessità e che nel caso della restituzione dell'arte del performer e in generale della corporeità costruita artificialmente/culturalmente è assai emblematica e tocca precisamente la questione di ciò che virtuale e latente può essere riattivato<sup>242</sup>».

Lo sviluppo delle nuove tecnologie informatiche ha svelato però il rovescio della medaglia: se da una parte permettono di valorizzare, anche reinterpretando, il materiale posseduto e rendere più spettacolare un'esposizione, dall'altra – come già in parte ricordato – ha messo in luce la problematica legata allo standard di catalogazione del materiale proveniente dagli archivi di spettacolo, tuttora in fase di sperimentazione.

Come si è visto, gli obiettivi di una mostra, anche temporanea, non si esauriscono con l'esposizione, ma fungono da *input* per nuovi studi e nuove ricerche, possono attrarre un sempre maggiore numero di persone o attirare l'attenzione delle istituzioni di competenza e possono favorire pubblicazioni scientifiche.

---

<sup>241</sup> P. Bertolone, *In assenza*, in P. Bertolone, M. I. Biggi, D. Gavrilovich, *Mostrare lo spettacolo...* ivi, p. 74.

<sup>242</sup> Ivi, p. 76.

Si organizzano molte mostre per celebrare gli anniversari di attori e artisti, proprio come le mostre organizzate da Gerardo Guerrieri su Eleonora Duse. Allestimenti come questi coinvolgono numerosi specialisti di diversi settori, e generano cataloghi che chiariscono le finalità dell'allestimento e la natura degli oggetti esposti, per far sì che il pubblico possa fruire al meglio del patrimonio. Mostre riproposte e ricostruite attraverso il materiale d'archivio permettono di promuovere e valorizzare la memoria dello spettacolo, nella consapevolezza di gestire un patrimonio di inestimabile valore, il quale dev'essere trasmesso alle generazioni future.

Una mostra di spettacolo ideale deve riuscire ad integrare l'effimero e gli oggetti tangibili, i quali completano la storia narrata; ad esempio un costume dev'essere corredato dalle relative fotografie di scena, anche riprodotte digitalmente, in modo da restituire un frammento della *performance* perduta attraverso la rievocazione delle sensazioni e delle emozioni, che possono essere suscitate dall'utilizzo di luci e suoni.

La riuscita di una mostra sullo spettacolo dipende dalla comprensione da parte del pubblico degli elementi esposti e dalla chiarezza delle didascalie di accompagnamento, che devono coinvolgere e trasmettere rudimenti della storia dello spettacolo e l'essenza di quanto accaduto<sup>243</sup>.

Gli archivi e i musei dello spettacolo, come gli altri, non dovrebbero limitarsi alle attività di acquisizione e catalogazione, ma dovrebbero investire risorse nelle nuove tecnologie in grado di attirare un vasto pubblico, soprattutto quello più giovane, che può essere attratto dalla realtà virtuale o dai dispositivi interattivi proposti nell'allestimento, tutte esperienze che agevolano la comunicazione con il pubblico e che riescono a coinvolgerlo e stupirlo attraverso una partecipazione attiva.

---

<sup>243</sup> D. Gavrilovich, *In mostra "Anime di stoffa". Musei e mostre del costume*, in P. Bertolone, M. I. Biggi, D. Gavrilovich, *Mostrare lo Spettacolo...*ivi p. 53.

Questa nuova modalità di allestimento è tuttora in fase di studio e rappresenta un interessante ambito di ricerca, sia per archivisti, storici di spettacolo e curatori museali.

### 1.3.2. Le nuove tecnologie per la valorizzazione e fruizione del patrimonio culturale

Nel corso dell'Ottocento si consolida, grazie all'industria editoriale che serializza l'informazione e gli immaginari soprattutto attraverso le riviste illustrate, la comunicazione di massa dell'opera d'arte e

«La percezione attraverso la vista e il tatto, l'immagine totalmente desacralizzata e pronta ad essere riprodotta, l'*heritage* che assume forme e struttura *mainstream*, e i grandi edifici-contenitori spettacolari contribuiscono alla forma estetica del museo almeno quanto le forme della classificazione e dell'istruzione storico-scientifica: l'età dei grandi musei coincide, non a caso, con l'età delle Grandi Esposizioni, con la belle époque, e con l'egemonia dei valori e delle forme del controllo borghese in materia di conoscenza e immaginazione<sup>244</sup>».

Nei musei e nelle pinacoteche dell'Ottocento quadri, statue e oggetti erano esposti in vetrine e teche che di rado fornivano informazioni ai visitatori, pertanto l'allestimento implicava la presenza di un pubblico erudito, in grado di capire il contesto e di apprezzare le opere esposte, espressione di un determinato autore/artista e di un movimento artistico. Bisognerà attendere gli anni Trenta del Novecento per vedere esposti, accanto ai reperti, testi di accompagnamento redatti da studiosi esperti e curatori, dando così autorevolezza e valore scientifico ai percorsi museali e alle mostre.

È in questi anni che inizia la trasformazione multimediale dell'industria culturale, dovuta all'influsso di Hollywood, della radio, della televisione e della pubblicità, la quale «segna un passaggio di soglia nella virtualizzazione dei beni in esperienze prevalentemente immateriali<sup>245</sup>».

---

<sup>244</sup> G. Ragone, *Digital Heritage: memoria, cultura, tecnologia e istituzioni ibride*, in D. Capaldi, E. Ilardi, G. Ragone, *I cantieri della memoria...* ivi p. 23.

<sup>245</sup> *Ibidem*, p. 24.

Uno dei primi esempi di uno spazio allestito in modalità immersiva è l'esperimento ideato da Alexander Dorner, chiamato a dirigere il Landesmuseum di Hannover nel 1923. Come indagato da Donatella Capaldi, avvalendosi della collaborazione degli artisti Bauhaus, il neo curatore

«organizzò il museo come un insieme di installazioni. Il *Raum der Gegenwart*, progettato insieme a Moholy-Nagy, era per esempio un ambiente dove interagivano quadri (Malević, El Lissitzky, Gabo, Mondrian, Picasso, Léger), foto, giochi di luci e proiezioni, ispirato alle teorie dello storico dell'arte viennese Alois Riegl sul museo come esperienza di spazi e temporalità relazionali, non omogenei tra loro ma rimessi in movimento dall'esperienza estetica del pubblico<sup>246</sup>».

Con l'avanzata del nazismo il museo venne smantellato, e nel 1937 le opere furono trasferite alla mostra della *Entartete Kunst*, mentre Dorner riuscì a scappare e a rifugiarsi negli Stati Uniti, diventando direttore dell'Art Museum della Rhode Island School of Design a Providence, e le sue riflessioni sono riportate in *The Way Beyond "Art"* pubblicato nel 1947. Più che al culto dell'oggetto originale Dorner perseguiva una visione immersiva dell'esperienza artistica connessa ai diversi media allora disponibili, come le proiezioni e le macchine luminose, in grado di offrire uno «show multimediale<sup>247</sup>». Gli oggetti esposti infatti non erano stati selezionati in quanto "pezzi unici" ma in base alla percezione dell'immaginario che rappresentavano.

È con la fine del secondo conflitto mondiale che l'avanguardia artistica si pose il quesito di come esporre gli oggetti offrendo ai visitatori un'esperienza sensoriale, in cui proporre nuove strutture spaziali e temporali, orientando l'esposizione ad un fine sociale.

Inizia così tra i teorici a diffondersi negli anni Sessanta dello scorso secolo una disposizione negativa verso il museo-conservazione a favore di un

---

<sup>246</sup> D. Capaldi, *Il museo elettronico. Un seminario con Marshall McLuhan*, Meltemi, Milano 2018, p.18.

<sup>247</sup> Ivi, p. 27.

«museo-esperienza, mentre via via le tecnologie multimediali vanno aprendo possibilità sempre più versatili di dilatazione delle sale, rendendo anche più evidente la necessità di un ripensamento della forma estetica del medium in sé stesso<sup>248</sup>».

In un seminario organizzato al Museum of the City of New York, il 9 e 10 ottobre 1967, Marshall McLuhan e Harley Parker registrarono un dialogo, una sorta di pre-seminario, la cui registrazione è stata poi inviata ai partecipanti, in cui sostenevano che nel Novecento è impossibile una fruizione attiva dell'esperienza innanzi ad un'opera d'arte desacralizzata dalla riproducibilità tecnica, mentre si potrebbe concretizzare

«più facilmente entro un ibrido mediale-spettacolare; [...]. Oggi le tecnologie della virtualizzazione immersiva sono ampiamente mature e standardizzate, e la loro versatilità rende possibile creare ambienti “esperenziali” a costi limitati<sup>249</sup>».

Secondo McLuhan «ogni invenzione o tecnologia è un'estensione o un'autoamputazione del nostro corpo, che impone nuovi rapporti o nuovi equilibri tra gli altri organi e le altre estensioni del corpo. [...]. Ogni *medium* influenza contemporaneamente l'intero campo dei sensi<sup>250</sup>».

Anche Harley Parker contribuì assieme a McLuhan non soltanto alla riflessione sui media ma anche alla partecipazione multisensoriale dei visitatori di un museo. Artista e designer grafico, lavorò come progettista dal 1957 al Royal Ontario Museum di Toronto, in cui allestì mostre visionarie, come quella preparata per la sala dei Fossili Invertebrati nella Paleontology Gallery, avvalendosi di tecnologie molto avanzate per l'epoca, come i *multiscreen*. La sua intuizione nell'idea di allestimento risiede sia nello «scontro di spazi [e] oggetti

---

<sup>248</sup> Ivi, p. 23.

<sup>249</sup> D. Capaldi, *Il museo elettronico...* ivi pp. 49-50.

<sup>250</sup> M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Garzanti, Milano 1986, pp. 64-65.

provenienti da diversi ambienti culturali, animati dalle nuove tecnologie<sup>251</sup>» che nella realizzazione di “newseum”: o *van* posti vicino ai musei tradizionali in cui esporre le riproduzioni di oggetti in base alle notizie scientifiche o politiche del “villaggio globale”<sup>252</sup>.

Secondo quindi le teorie di McLuhan e Parker la comunicazione è intesa come “formazione di esperienza” piuttosto che una “trasmissione di informazioni”, privilegiando l’interpretazione antropologica e storica degli oggetti.

Parker, nel seminario presso il Museum of the City of New York, smantellò le esposizioni concepite come un libro, in cui la fruizione procede in modalità lineare e logico-visiva e dove il museo diviene un’espressione di uno sviluppo cronologico, in cui gli oggetti sono disposti come le illustrazioni con didascalie nei volumi, classificati e custoditi in teche di vetro illuminate, in cui lo *storytelling* è costruito dal curatore attraverso l’identificazione di un oggetto alla volta.

La maggior parte delle esposizioni quindi espongono gli oggetti, perennemente accompagnati dalle relative didascalie, come se fossero le voci di un dizionario, oppure seguono la trama narrativa di un libro, che ha un inizio, uno svolgimento e una fine.

Questa è la stessa tesi sostenuta da McLuhan in *The Gutenberg Galaxy*, secondo cui lo spettatore si immerge in modalità psico-sensoriale nell’ambiente dei new media

«dove avviene un continuo processo di trasformazione e ri-mediazione sostanziale degli old media (tra i quali va considerato lo stesso museo-libro) verso la simultaneità temporale e la sinestesia, resta prevalentemente inconscia<sup>253</sup>».

---

<sup>251</sup> J. M. Lee, *McLuhan's Views Reshape Museum*, in «New York. Times», February 26, 1967, p. 32.

<sup>252</sup> V. Doray, *Mobile Information Van*, in «artscanada» 25 (4), 1968, pp.31-34.

<sup>253</sup> D. Capaldi, *Il museo elettronico...* ivi pp. 100-101.

A suo avviso, per favorire la partecipazione del pubblico ad una mostra, è necessario liberarsi dei percorsi lineari e prestabiliti dai curatori, ma lasciare che sia il pubblico a scoprire legami e connessioni tra gli elementi esposti.

Illuminante è la riflessione di McLuhan e Parker secondo cui il problema della ricezione di una mostra risiede nel suo essere stata organizzata da curatori che, come sostiene Parker

«[...] sono nati internamente a una tradizione lineare, letteralmente...alla lettera. [...]. Sono stati formati in quel modo. E credono di poter insegnare esattamente alla stessa maniera. Un curatore passerà mesi per non dire anni a cercare i reperti mancanti della sua collezione. Invece di dedicare il suo tempo ad utilizzare il materiale che ha a disposizione per dire qualcosa, lo impiegherà a trovare quella scarpa andata perduta, o qualcosa di simile<sup>254</sup>».

Sarebbe opportuno quindi per McLuhan invitare il pubblico a stanare questi oggetti, o almeno comunicare loro che «esiste un tassello mancante<sup>255</sup>», facendoli sentire in tal modo lieti di cercare indizi tra gli elementi della storia. E se l'esposizione offrisse domande piuttosto che risposte riuscirebbe ad ottenere la partecipazione del pubblico.

È necessario quindi stimolare la partecipazione del pubblico introducendolo in un ambiente artistico o culturale in cui si abbandona il racconto lineare a favore di una narrazione a «mosaico<sup>256</sup>», da cui deriva l'ipertesto, teorizzato già nel 1965 da Ted Nelson, attraverso cui l'utente può contribuire alla produzione e alla mediazione di contenuti.

McLuhan e Parker ritengono che le riproduzioni di opere e oggetti non solo favoriscono la partecipazione ma soprattutto permettono un contatto con il pubblico, il quale può compiere esperienze in spazi-laboratorio.

---

<sup>254</sup> M. McLuhan, H. Parker, *Exploration of the ways, means, and values of museum communication with the viewing public*, in D. Capaldi, *Il museo elettronico...* ivi pp. 134-135.

<sup>255</sup> Ivi, p. 135.

<sup>256</sup> Ivi. p. 127.

I due teorici hanno anticipato di decenni le tendenze del XXI secolo, come le esperienze ludiche nel museo, le stampanti 3D e il *mash up* multimediale; secondo McLuhan il pubblico «desidera vederli nello scenario e nelle forme in cui erano disposti in origine e, nel caso, vederli in azione<sup>257</sup>». Entrambi asseriscono che fin dalle sue origini il museo è stato orientato sugli oggetti e non sul pubblico, che rappresenta

«*McLuhan*. [...] l'ambiente con cui l'artefatto e il museo devono interagire. Il pubblico è il suo intorno. Il nuovo ambiente per l'artefatto.

*Parker*. Ma l'ambiente cambia continuamente. Vedi anche tu come cambia...e siccome il pubblico sta cambiando così velocemente, non possiamo più contare sui vecchi metodi di presentazione<sup>258</sup>».

La riproduzione di oggetti permetterebbe al pubblico di toccarli e maneggiarli, azioni assolutamente vietate nei musei, mentre si dovrebbe assecondare l'esigenza umana di coinvolgimento e di partecipazione, in quanto:

«*McLuhan*. [...] la repentinità della comprensione, o la repentinità della scoperta, il momento della verità, è strettamente collegato al tatto e all'intervallo creato dalla tattilità<sup>259</sup>».

La nascita del web e lo sviluppo delle nuove tecnologie hanno indubbiamente contribuito alla diffusione della conoscenza e «il fatto che le tecnologie siano modi per tradurre un tipo di conoscenza in un altro è stato espresso da Lyman Bryson nella formula "la tecnologia è chiarezza" [...]. Perché i *media*, come la metafora, trasformano e trasmettono esperienza<sup>260</sup>». La rete segna anche la cesura tra la vecchia comunicazione e la nuova, digitale, dove

---

<sup>257</sup> M. McLuhan, H. Parker, *Exploration of the ways, means, and values of museum communication with the viewing public*, in D. Capaldi, Ivi, pp. 125-126.

<sup>258</sup> Ivi, p. 128.

<sup>259</sup> Ivi, p. 131.

<sup>260</sup> M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, ivi pp. 76-79.

«la virtualizzazione e ri/mediazione arriva a virtualizzare e ri/mediare le istituzioni stesse [...]. La svolta decisa è poi quella dell'industria culturale di "terza generazione" (dopo le due fasi massmediali della stampa e dello spettacolo multimediale): gli anni Ottanta, con l'industria della comunicazione, l'economia dell'informazione, i *new media*, lo sviluppo intensivo delle ITC (information and communication technologies) e di servizi telematici. Nelle istituzioni culturali si affermano allora la catalogazione informatica e un inizio di comunicazione digitale (locale); e cresce una cultura della "valorizzazione" dell'*heritage*, soprattutto dei luoghi e dei musei come risorsa economica, e la ri/mediazione come operazione indispensabile per "lanciare" i patrimoni come richiamo turistico<sup>261</sup>».

La quarta generazione dell'industria culturale nasce invece nel XXI secolo, quando anche gli utenti diventano "produttori" di contenuti prodotti dalla digitalizzazione o *digital born*. Oggi le istituzioni e i luoghi della memoria sperimentano nuove

«*forme dell'esposizione*: quell'apprendere "abitando" il passato e provando il piacere sensoriale e spettacolare del viaggio nel tempo. L'esposizione è la variante tattile e visiva di immersione nell'*heritage* più agevole per le nuove generazioni abituate all'ambiente digitale, ed è un'esperienza nuova e spesso perturbante per gli intellettuali delle vecchie generazioni<sup>262</sup>»

I nuovi media, capaci di accedere a illimitati oggetti digitali, attraverso dispositivi connessi in qualunque luogo e tempo, somigliano molto alla conformazione mentale che stabilisce relazioni connettive tra stimoli e ricordi, soprattutto audiovisivi, in quanto:

«La tecnologia elettrica estende il processo istantaneo della conoscenza mediante un rapporto tra le sue componenti analogo a

---

<sup>261</sup> G. Ragone, *Digital Heritage: memoria, cultura, tecnologia e istituzioni ibride*, in D. Capaldi, E. Ilardi, G. Ragone, *I cantieri della memoria...* ivi p. 24.

<sup>262</sup> Ivi, p. 36.

quello in corso da sempre all'interno del nostro sistema nervoso centrale<sup>263</sup>».

Gli studi hanno dimostrato infatti la differenza tra chi è nato prima della rivoluzione digitale e i giovani d'oggi: questi ultimi riescono a risolvere problemi complessi, ma solo in un ambiente audio-visuale. Non sono invece sempre in grado di comprendere testi scritti articolati, i quali richiedono un ragionamento astratto e senza il supporto delle immagini<sup>264</sup>. Tralasciando l'importanza (e purtroppo, spesso l'inadeguatezza) della scuola nella formazione, nella didattica e nello sviluppo di un senso critico negli studenti, la situazione attuale del *digital heritage* è caratterizzata da una parte da grandi infrastrutture di contenuti e servizi web che offrono milioni di informazioni, immagini, testi e video, dall'altra da istituzioni culturali non sempre in grado di progettare strategie efficaci di valorizzazione dei propri patrimoni, troppo spesso considerati di proprietà esclusiva, e a causa dei diritti d'autore non accessibili o non riutilizzabili liberamente. I nuovi giganti del web, come Google e Amazon, hanno fatto "saltare" il ruolo di mediazione culturale tra le istituzioni culturali e gli utenti, i quali creano nuovi oggetti digitali e immaginari, al punto che «le istituzioni – se non cambiassero forma – potrebbero essere relegate a un ruolo marginale e subalterno di "contenitori" per la "conservazione" dei beni<sup>265</sup>.

L'Italia anche nell'ambito dell'utilizzo degli ambienti digitali giunge in ritardo, se si considera che è dal 1994 che le tecnologie hanno reso possibile la "realtà virtuale", in cui in un mondo tridimensionale il passato può rivivere, generando un'esperienza immersiva.

---

<sup>263</sup> M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, ivi p. 377.

<sup>264</sup> G. Ragone, *Web 2.0, User Generated Content e industria culturale: popular e/o profitable?* (con Raffaella Santucci), in *Sociologia 2.0*, a cura di Sara Monaci e Barbara Scifo, ScriptaWeb, Napoli 2009, pp. 109-124.

<sup>265</sup> G. Ragone, *Digital Heritage: memoria, cultura, tecnologia e istituzioni ibride*, in D. Capaldi, E. Ilardi, G. Ragone, *I cantieri della memoria...* ivi p. 44.

Le mostre virtuali permettono attività di ricerca e di insegnamento, diventando protagoniste della quinta e ultima generazione dell'industria culturale. L'utilizzo delle nuove tecnologie deve essere però accompagnato da un cambiamento della *forma mentis* delle istituzioni, le quali devono promuovere approcci scientifici e divulgativi eterogenei, adottando uno *storytelling* che favorisca l'apprendimento attraverso un'esperienza ludica o spettacolare; offrire servizi *in loco* e on line, ideati in base alla tipologia di utente e di esigenze; sostenere la partecipazione del pubblico, il quale può anche generare contenuti; prevedere un modello economico in grado di sostenere le attività di valorizzazione e promuovere la ricerca e lo sviluppo dei servizi<sup>266</sup>.

Le nuove tecnologie della virtualizzazione pongono ora nuovi obiettivi, non solo

«dell'accesso ai patrimoni, della partecipazione e della ricercabilità entro grandi masse di dati; le prime tre fasi del web hanno consolidato le precondizioni per la 4.0, che sul terreno della comunicazione dei beni culturali consiste nell'ibridazione di luoghi e realtà virtuali ("transluoghi") ma anche e soprattutto nella produzione di ambienti immaginati, dove vari attori (individui, community, istituzioni, industrie) compiono esperienze di ri/mediazione attraverso interazioni audio visuali tattili e testuali<sup>267</sup>».

I documenti, anche quelli provenienti dagli archivi di spettacolo, però non nascono per essere "messi in mostra", ma nascono per motivazioni lavorative, di studio o per ragioni istituzionali o amministrative. La loro esposizione li espone a parziali o non adeguati interventi di mediazione e contestualizzazione, e il rischio in cui un curatore di una mostra può incorrere è quello di non aver trasmesso al pubblico una maggiore conoscenza di un determinato artista, movimento culturale o di un preciso periodo storico. A tal proposito Mariella

---

<sup>266</sup> Ivi, pp. 50-51.

<sup>267</sup> D. Capaldi, F. Grigoletto, G. Ragone, *VISM. Il Museo virtuale immersivo, partecipativo (e flessibile): un work in progress*, «DigItalia», 2016, p. 136 (disponibile all'indirizzo: [www.digitalia.sbn.it/article/view/1636/1150](http://www.digitalia.sbn.it/article/view/1636/1150)).

Guercio ricorda il convegno organizzato nel 1994 dalla Fondazione Franceschini, intitolato *I segreti in vetrina. Utilità e danno per la storia delle mostre dei documenti, libri e cimeli*, in cui ricorda l'intervento di Carlo Federici:

«Già in quella occasione si faceva riferimento alla necessità che la valorizzazione, diffusione, condivisione di questi patrimoni richiedesse un uso impegnativo di strumenti multimediali di navigazione e di collaborazione, alla creazione di spazi e di ambienti virtuali complessi, capaci di dar vita a percorsi immersivi per consentire al visitatore-studioso-lettore di approfondire le conoscenze di cui dispone o di trovare nuovi contenuti e nuovi stimoli di riflessione<sup>268</sup>».

L'opportunità di valorizzare i patrimoni documentari custoditi negli archivi di spettacolo cela l'insidia di cadere nel «mostrismo<sup>269</sup>», espressione coniata da Armando Petrucci per esprimere una banalizzazione culturale, «una variante di approccio superficiale al patrimonio culturale, è un fenomeno caratterizzato dalla compresenza di grandi numeri di visitatori con modalità veloci di fruizione delle esposizioni e una contaminazione con forme di presenzialismo e mondanità<sup>270</sup>». Nella banalizzazione culturale non incorrono solo i curatori delle mostre o gli studiosi ma le stesse istituzioni culturali, come ha scritto lo stesso Petrucci:

«il “mostrismo” forzato a ritmi frenetici nasconde l'incapacità da parte dei gestori delle strutture pubbliche di programmare e di realizzare una politica culturale di lunga durata, tesa ad affrontare e risolvere i

---

<sup>268</sup> M. Guercio, *Oltre le mostre per promuovere i patrimoni documentari*, in *Oltre le mostre. Proposte per una diversa valorizzazione del patrimonio archivistico e librario*, Atti del seminario a cura di Mauro Brunello, Valentina De Martino e Maria Speranza Storace, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2020, p. 105.

<sup>269</sup> A. Petrucci, *Considerazioni impolitiche sul “mostrismo”*, in «Quaderni storici» 17, n. 51, 1982, p. 1159. Anche Tomaso Montanari condanna il sistema commerciale, i curatori seriali, gli assessori e direttori di musei asserviti alla politica, i quali sfornano mostre, a suo dire, culturalmente irrilevanti e pericolose per le opere (cfr. Tomaso Montanari, Vincenzo Trione, *Contro le mostre*, Einaudi, Torino 2017).

<sup>270</sup> M. Procaccia, *Non di sole mostre vivono gli archivi*, in *Oltre le mostre. Proposte per una diversa valorizzazione del patrimonio archivistico e librario*, Atti del seminario, ivi p. 122.

nodi reali della conservazione, della conoscenza, dell'uso del nostro patrimonio storico-artistico<sup>271</sup>».

Una mostra quindi è efficace se riesce a comunicare in modo approfondito e scientifico il proprio patrimonio storico-artistico, ma molto spesso le stesse istituzioni culturali inseriscono sui propri siti o sulle loro pagine social documenti semplicemente scansionati e caricati online, privi di alcuna informazione di corredo o con dati minimi, comunque insufficienti a fornire informazioni adeguate e puntuali ad un pubblico generico o genericamente colto.

---

<sup>271</sup> A. Petrucci, *Scritti civili*, a cura di A. Bartoli Langeli, A. Ciaralli e M. Palma. Viella, Roma 2020, p. 64.

### 1.3.3. Linee guida per la realizzazione delle mostre virtuali

Ogni nuovo *medium* deve modellare la propria narrazione in base alle proprie caratteristiche: come ad esempio il cinema ha inventato inquadrature e panoramiche, così le tecnologie immersive e la realtà virtuale possono dare l'impressione all'utente di entrare in un "nuovo mondo" grazie all'immersione spaziale all'interno di ambienti interattivi. Questa interattività delle tecnologie digitali è sempre più utilizzata per promuovere e valorizzare beni culturali o collezioni conservate presso archivi, biblioteche o musei. Queste istituzioni ideate per conservare, condividere e tramandare i propri beni e patrimoni

«sono sempre passibili di estinzione, sostituzione o rimodulazione. Dallo storytelling dei mnémoni della Grecia arcaica, addetti a registrare gli eventi nella loro mente, e dagli aedi, che conservavano e ricreavano per immagini richiamate da formule verbali una memoria condivisa nei canti epici, dai poeti nelle corti o dai cantastorie in piazza, si è passati alle arti della memoria, agli archivi delle città palaziali, ai grandi uffici imperiali, e alle organizzazioni istituzionali moderne, centri di produzione e conservazione delle informazioni scritte. Fu il primo grande cambiamento, gli immaginari non solo rivissuti come storie, ma codificati, conservati e studiati come documenti, sotto il dominio della scrittura [...]. Finché i media fotografici ed "elettrici" si sono ibridati con la scrittura, e l'hanno scalzata dal ruolo centrale, mutando i frame entro i quali si determina il ricordo<sup>272</sup>».

Negli anni Sessanta del Novecento, con la diffusione della fotografia, del cinema e della televisione, inizia la crisi della scrittura, riacutizzatasi negli anni Ottanta con lo sviluppo delle tecnologie dell'informazione e della comunicazione e l'inizio della cultura della valorizzazione dei beni culturali. I nuovi media sono

---

<sup>272</sup> G. Ragone, *Storytelling, immaginari, heritage*, in S. Calabrese, G. Ragone, *Transluoghi. Storytelling, beni culturali, turismo esperenziale*, Liguori, Napoli 2016, p. 56.

in grado di reinterpretare la realtà e di realizzare «la “convergenza” tra reti, media e soggetti che tendono a divenire anche produttori di contenuti e di simboli in ambienti di interazione<sup>273</sup>». Sul web si assiste quindi a un proliferare di contenuti esposti in siti, blog, social network e in altre applicazioni online. La sfida dello storytelling culturale consiste nella creazione di prodotti scientifici che siano in grado di attirare un pubblico di non esperti del settore attraverso l'utilizzo di strumenti come le mostre virtuali. Questa particolare tipologia di storytelling ben si presta, come scritto da Emiliano Ilardi, alla

«valorizzazione dell'*heritage* in Italia proprio perché è quello che meglio si adatta alla maniera in cui il patrimonio italiano si è andato accumulando nel tempo e nello spazio: essendo stratificato e al tempo stesso disperso disordinatamente sul territorio, ha bisogno di strumenti di connessione, contestualizzazione, inclusione, creazione di senso che solo le narrazioni sono capaci di produrre. E che si tradurrebbero nella progettazione di percorsi integrati, in loco e online, capaci di dare identità ad ogni elemento dell'*heritage*<sup>274</sup>».

Questi oggetti infatti possono spingere l'utente a visitare personalmente i luoghi dove questi sono conservati; ad esempio, le fotografie di Eleonora Duse, *case study* di questa tesi, dopo essere state valorizzate attraverso la mostra virtuale, possono invogliare a visionare le altre, custodite in archivi di varie città, dalla Fondazione Cini di Venezia alla Biblioteca Museo Teatrale del Burcardo di Roma.

Come giustamente notato da Ilardi, il problema nel nostro Paese riguarda la mentalità comune secondo cui le istituzioni culturali pubbliche mirano le proprie attività unicamente alla conservazione piuttosto che alla valorizzazione, e il legislatore italiano ha conseguentemente separato le due funzioni anche attraverso la riforma del Titolo V, per cui allo Stato spetta il compito di tutela e

---

<sup>273</sup> Ibidem, p. 57.

<sup>274</sup> E. Ilardi, *Miti e main topic per lo storytelling dei luoghi della memoria e della cultura*, in *Trasluoghi*, ivi p. 67.

di conservazione, mentre la valorizzazione e la promozione è stata affidata alle Regioni, le quali a loro volta esternalizzano le attività a privati. Invece la conservazione e la valorizzazione sono due fasi dello stesso processo che contribuiscono alla formazione dell'identità culturale di un Paese, e solo se le persone sentono di appartenere ad una determinata comunità, perché si rispecchiano in un preciso patrimonio culturale, avvertiranno l'esigenza di proteggerlo e di difenderlo.

Un altro pregiudizio tutto di natura italiana è quello secondo cui valorizzare i beni culturali equivarrebbe a

«una bieca operazione di spettacolarizzazione a sua volta causa di una loro definitiva mercificazione. Ora, a parte che non si capisce bene qual è il problema se i beni culturali assumono *anche* un carattere di merci, l'errore sta nel far coincidere strategie di racconto, di drammatizzazione, o di spettacolarizzazione del patrimonio con una definitiva perdita della sua funzione pubblica e collettiva. Spettacolarizzare vuol dire semplicemente mettere in scena, raccontare la memoria e così farla conoscere e trasmetterla, contestualizzare lo spettatore nello spazio tempo; e non significa affatto limitarsi ad ammantare il bene culturale di "effetti speciali" e di tecnologie all'ultima moda, del tutto slegati da itinerari cognitivi che sappiano condurre i visitatori oltre la fruizione "instant" dell'oggetto e del paesaggio inteso solo come una suggestiva quinta scenica<sup>275</sup>».

Un buon percorso di storytelling deve creare un universo narrativo in cui prevedere vari livelli di storie e di percorsi, dallo specialismo accademico alla divulgazione per i non esperti. L'obiettivo infatti è quello di avvicinare il pubblico attraverso racconti semplici e "spettacolari", ovvero attraenti e senza banalizzazioni, per poi indirizzarli verso narrazioni più scientifiche.

Non si può in questa sede approfondire il tema della spettacolarizzazione ancora al centro del dibattito accademico, ma in ottemperanza dell'art. 6 del

---

<sup>275</sup> Ivi, p. 68.

Codice dei beni culturali, sulla valorizzazione del patrimonio culturale, gli istituti culturali e i luoghi della cultura devono prevedere “attività dirette a promuovere la conoscenza del patrimonio culturale e ad assicurare le migliori condizioni di utilizzazione e fruizione pubblica del patrimonio stesso, anche da parte delle persone diversamente abili, al fine di promuovere lo sviluppo della cultura».

La rete inoltre offre l’opportunità di poter fornire bookshop e riproduzioni di immagini, merchandising, formazione e servizi turistici: questi servizi online sono pressoché inesistenti in Italia, ma ampiamente utilizzati dalle istituzioni culturali più importanti del mondo come la Library of Congress, che offre contenuti addirittura gratuiti da usare e riutilizzare e fac-simili dei documenti<sup>276</sup>; Gallica della Bibliothèque nationale de France offre documenti in formato testuale TXT, EPUB, Daisy DTBook e in formato sonoro per i non vedenti<sup>277</sup> o la Bodleian dell’Università di Oxford, la quale sta digitalizzando le collezioni più importanti, offrendo agli utenti la possibilità di scaricare le immagini con i relativi metadati, o visualizzare le stesse tramite il visualizzatore Mirador o IIIF<sup>278</sup>.

Nel 2009 è stata inaugurata la World Digital Library (WDL)<sup>279</sup>, una biblioteca digitale multilingue patrocinata dell’UNESCO, progettata e gestita dalla Library of Congress in collaborazione con centinaia di istituzioni bibliotecarie nel mondo<sup>280</sup>. Il partner italiano è il Ministero della Cultura che, attraverso la Direzione Generale Biblioteche e la SIAE per la tutela del diritto d’autore, coordina il contributo delle biblioteche statali per il tramite operativo dell’ICCU. Gli obiettivi che il progetto si è proposto sono la promozione della conoscenza tra nazioni e culture diverse, aumentare i contenuti culturali sul

---

<sup>276</sup> [www.loc.gov/free-to-use/](http://www.loc.gov/free-to-use/)

<sup>277</sup> [www.gallica.bnf.fr/](http://www.gallica.bnf.fr/)

<sup>278</sup> [www.digital.bodleian.ox.ac.uk/](http://www.digital.bodleian.ox.ac.uk/)

<sup>279</sup> [www.wdl.org](http://www.wdl.org)

<sup>280</sup> La lista dei partner (in costante aggiornamento) è consultabile all’indirizzo: [www.wdl.org/en/about/partners.html](http://www.wdl.org/en/about/partners.html)

web corredati da una descrizione bibliografica redatta seguendo lo standard descrittivo specifico della WDL e offerta in sette lingue, le sei ufficiali dell'UNESCO (inglese, arabo, cinese, francese, russo e spagnolo) più il portoghese. Nonostante questa sia una biblioteca digitale, è equiparata ad una mostra virtuale in quanto è composta da un insieme di oggetti informativi accessibili che rappresentano i "tesori" delle istituzioni. In questo caso si stimola l'utente a selezionare l'itinerario in base alle tematiche proposte e ad approfondirle attraverso contenuti quali le interviste ai curatori delle collezioni. Biblioteche digitali come questa e i portali culturali come *Europeana* sono i fautori di mostre virtuali che hanno lo scopo, attraverso l'esposizione dei propri oggetti digitali, selezionati in base all'aderenza ad un determinato tema o narrazione, di offrire

*«esperienze alternative all'evento reale, in grado di coinvolgere l'utente nell'esperienza di scoperta, conoscenza e apprendimento. Oggi si è consapevoli che uno dei punti di forza delle mostre virtuali è dato dalla capacità di sfruttare al meglio le potenzialità offerte dai media (testo, immagini, audio, suono, video, 3D e in un futuro molto vicino la realtà aumentata) e dall'accesso alle banche dati, che ne fanno un efficace strumento di apprendimento. Per questo motivo i percorsi virtuali interattivi sono ampiamente utilizzati anche nelle mostre materiali<sup>281</sup>».*

I vantaggi delle mostre virtuali risiedono nel loro essere strumento di valorizzazione di un determinato patrimonio culturale; nel poter esporre una quantità di gran lunga superiore di documenti e oggetti di quanto si possa

---

<sup>281</sup> MINERVA, *Mostre virtuali online. Linee guida per la realizzazione*, a cura del Progetto Minerva, p. 13 (disponibile all'indirizzo: [www.otebac.it/index.php?it/320/mostre-virtuali-online-linee-guida-per-la-realizzazione](http://www.otebac.it/index.php?it/320/mostre-virtuali-online-linee-guida-per-la-realizzazione)). Il Gruppo di lavoro che ha realizzato le linee guida per la realizzazione di mostre online è composto da: Tatiana Anderlucchi, Viviana Carini, Laura Ciancio, Alfredo Corrao, Alfredo Esposito, Tiziana Fabris, Giuliano Granati, Valentina Grippo, Cristina Magliano, Adriana Martinoli, Marina Morena, Maria Teresa Natale, Elisabetta Pagani, Paola Panaccio, Elisa Sciotti, Priscilla Sermonti, Giuliana Zagra.

esporre in una qualsiasi mostra reale; di poter offrire agli utenti documenti e oggetti preziosi senza comprometterne la tutela o altrimenti non accessibili.

Le caratteristiche di una narrazione di una mostra digitale sono le stesse di quelle individuate da Antonio Pizzo per il racconto multimediale:

«l'evoluzione tecnologica e i nuovi ambienti digitali hanno sviluppato una vera e propria estetica che privilegia l'effetto che le storie hanno sui fruitori in termini di *immersività*, intesa come possibilità di essere trasportati in un luogo altro, di *trasformazione*, vale a dire la possibilità di manipolare gli ambienti digitali, e di *agency*, ossia la sensazione di compiere azioni – fisiche o mentali – che siano significative all'interno del contesto in cui si muove il fruitore<sup>282</sup>».

Le suggestioni e gli stimoli suscitati da una mostra temporanea non si esauriscono con la fine del suo allestimento, ma possono nel tempo generare nuove ricerche e nuovi studi, con la consapevolezza però della duplice difficoltà insita nell'operazione. La prima risiede nella stessa ricostruzione della mostra, l'altra riguarda la natura dell'allestimento scelto come *case study* del presente progetto di dottorato, lo spettacolo.

Trasmettere al visitatore, non solo la storia dello spettacolo, ma la reale essenza di quanto accaduto è la finalità principale ed imprescindibile di un museo. Il percorso espositivo ideato per mostre e musei dello spettacolo dev'essere studiato e realizzato per permettere al visitatore di immergersi nella stessa realtà di rimandi di cui è fatta l'arte teatrale: colori, suoni, voci, timbri, rumori, stoffe, luci, movimenti e silenzi<sup>283</sup>. D'altra parte però è anche vero che gli archivi e i musei dello spettacolo sono quelli che meglio si prestano ad una valorizzazione tecnologica proprio per la "natura spettacolare" degli oggetti esposti.

---

<sup>282</sup> A. Pizzo, *Neodrammatico digitale. Scena multimediale e racconto interattivo*, Accademia University Press, Torino 2013, pp. 47-48.

<sup>283</sup> D. Gavrilovich, *In mostra "Anime di stoffa". Musei e mostre del costume*, in P. Bertolone, M. I. Biggi, D. Gavrilovich, *Mostrare lo Spettacolo...* ivi pp. 53

Senza un progetto di valorizzazione di ordinamento e di catalogazione il lavoro di archivisti e catalogatori è senz'altro sminuito, se non si riesce a comunicare il proprio lavoro ad un pubblico quanto più vasto possibile, offrendo un servizio e uno strumento di studio.

La fase finale del presente progetto è quindi rappresentato dalla creazione del prototipo della mostra virtuale *Eleonora Duse e il suo mito*, in ottemperanza del quinto principio di qualità del progetto Minerva che afferma che un sito web culturale di qualità deve «selezionare, digitalizzare, indicizzare, presentare e controllare i contenuti per creare un sito Web efficace per tutti gli utenti<sup>284</sup>». Come notato da Capaldi

«Già nella bozza presentata in avvio dei lavori nel 2003 si insisteva su dieci punti considerati imprescindibili per una buona comunicazione del patrimonio: per esempio la trasparenza riguardo all'identità e agli obiettivi degli enti on line, l'attenzione da riservare ai servizi e alla manutenzione del sito, l'efficacia nella selezione, digitalizzazione e indicizzazione dei materiali per la loro completa fruizione, l'uso di standard compatibili per la conservazione e la migrazione dei dati, l'interoperabilità all'interno delle reti culturali per individuare più facilmente prestazioni e informazioni<sup>285</sup>».

Uno dei primi tentativi di interazione ipertestuale e multimediale sperimentato da una mostra di spettacolo col fine di migliorare l'interazione con il pubblico, è stato *Eleonora Duse. Viaggio intorno al mondo*<sup>286</sup>, allestita a Roma nel 2010. Oltre all'esposizione dei soliti memorabilia appartenuti all'attrice, la mostra offriva ai visitatori postazioni informatiche per fornire maggiori informazioni sull'attrice. In questo modo «da virtuale e latente l'effimero deve tornare a farsi espressione

---

<sup>284</sup> Il progetto MINERVA è descritto nel 1° capitolo.

<sup>285</sup> D. Capaldi, *Un «generale convivio». Strategie e migliori pratiche del Digital Heritage*, in in D. Capaldi, E. Ilardi, G. Ragone, *I cantieri della memoria...* ivi p. 72.

<sup>286</sup> *Eleonora Duse. Viaggio intorno al mondo*, catalogo della mostra a cura di Maria Ida Biggi, Skira, Milano, 2010. La mostra è stata ospitata al Complesso del Vittoriano dal 3 dicembre 2010 al 23 gennaio 2011, poi è stata allestita alla Pergola di Firenze, è stata curata da Maria Ida Biggi, Maurizio Scaparro e Alessandro Nicosia.

culturale vivibile, anche nel caso di una totale assenza di materiali tangibili, mediante il solo processo di elaborazione artistica prodotto con i nuovi media<sup>287</sup>».

In questa mostra

«Accanto a un display espositivo con pannelli che conducevano il visitatore a conoscere l'attrice e oggetti e documenti classici e autentici come lettere, immagini fotografiche, quadri, costumi, manifesti c'erano alcuni monitor e computer con cui si poteva interagire e dove erano a disposizione moltissimi documenti, noti e meno noti, riprodotti in formato digitale<sup>288</sup>».

Proiettare però documenti testuali su display o attraverso altre applicazioni, non solo rappresenta un'idea poco spettacolare, ma evidenzia il problema metodologico ben noto agli storici del teatro, come scritto da Bertolone:

«la storiografia dello spettacolo ha sempre dovuto affrontare il serio nodo problematico costituito dalla traslazione in parola scritta, dunque formulata secondo le sintassi linguistiche e orientata graficamente in termini lineari e regolari, di quegli eventi impermanenti di ordine estetico che sottoponiamo alla categoria di spettacolo. [...]. Nel caso del museo o della mostra di spettacolo risulta però stravagante adeguare il display di documenti performativi a strutture espressive che appartengono alla scrittura per poi ritrasferirle in chiave di comunicazione in termini di performatività. Si tratta infatti di uscire da una sorta di *impasse* che è in primo luogo concettuale, dal momento che l'oggetto-spettacolo è in origine plastico, tridimensionale, ambientale, spaziale, ritmico, dinamico, cinestetico, relazionale, diseguale e frammentato nella ricezione e in larga misura immateriale. La non totale appartenenza al linguaggio scritto dovrebbe spingere a evitare di imitarne la grammatica e a trovare nuove strategie di rappresentazione<sup>289</sup>».

---

<sup>287</sup> P. Bertolone, *In assenza. Musei e mostre del performer*, in Paola Bertolone, Maria Ida Biggi, Donatella Gavrilovich, *Mostrare lo Spettacolo...*ivi. p. 76.

<sup>288</sup> Ibidem, p. 115.

<sup>289</sup> Ibidem, p. 121.

L'idea di proiettare su display oggetti digitali non è molto lontana da quella della "multivisione" immaginata da Gerardo Guerrieri. In occasione del centenario dalla nascita di Eleonora Duse, Guerrieri e Visconti organizzarono il 3 ottobre 1958, per il Teatro Club, una serata al Teatro Quirino dedicata all'attrice, *Immagini e Tempi di Eleonora Duse*. Lo spettacolo – scritto da Guerrieri, regia di Visconti e con la partecipazione di Vittorio Gassman e Giorgio De Lullo – prevedeva lo scorrimento su più schermi di diapositive che raffiguravano la grande attrice, mentre gli attori leggevano un copione con momenti della biografia dusiana<sup>290</sup>. Una scelta assolutamente innovativa per l'Italia del 1958. Per capire cosa intendesse Guerrieri con l'espressione "multivisione" è necessario leggere la lettera inviata alle figlie Selene e Indira il 28 dicembre 1983<sup>291</sup>. In queste pagine Guerrieri racconta la genesi del progetto *Anno Santo* (che poi diverrà la multivisione sul Giudizio Universale di Michelangelo nel 1984) e della mostra *Eleonora Duse e il suo mito*.

Il progetto *Anno Santo* prevedeva riproduzioni di opere d'arte, soprattutto pittoriche, da proiettare su un multischermo, ma è nelle lettere successive<sup>292</sup> che si evince l'entità del progetto. Aveva immaginato almeno 5000 immagini totali, di cui ne avrebbe proiettate 30 alla volta su uno schermo partendo «dall'idea che il multivision è il mezzo che ti permette di avere 30 e anche più immagini sullo schermo contemporaneamente dunque di mostrare tutt'insieme quel che nel cinema o alla TV devi mostrare uno per volta. Questo permette possibilità di sintesi di grande spettacolarità<sup>293</sup>».

Un importante strumento di cui avvalersi per realizzare una mostra virtuale è il documento *Mostre virtuali online. Linee guida per la realizzazione*, rilasciato nel

---

<sup>290</sup> S. Guerrieri, *Un palcoscenico pieno di sogni...* ivi pp. 248-249.

<sup>291</sup> Ivi, pp. 282-284.

<sup>292</sup> Ivi, pp. 285-292.

<sup>293</sup> Ivi, p. 285.

2011 dall'Istituto Centrale per il Catalogo Unico (ICCU)<sup>294</sup> e dall'Istituto Centrale per gli Archivi (ICAR)<sup>295</sup> in collaborazione con l'Osservatorio tecnologico per i beni e le attività culturali (OTEBAC)<sup>296</sup>. Il documento è stato la base per la realizzazione del progetto *MOVIO-Mostre virtuali online*<sup>297</sup>.

*Mostre virtuali online* è frutto del progetto MINERVA, nato per indagare i siti web culturali e per offrire linee guida in tema di digitalizzazione di beni culturali, e del progetto *Internet Culturale*<sup>298</sup>, il quale ha già proposto percorsi culturali, quali mostre e percorsi turistico-culturali anche in 3D. È fondamentale infatti valorizzare gli oggetti digitali inserendoli in una "storia" attraverso mostre virtuali e percorsi tematici interattivi, ipertestuali e ipermediali, per attrarre utenti specialistici e non, proponendo percorsi informativi e di approfondimento di qualità.

Il prototipo della mostra su Eleonora Duse è coerente con le strategie che queste linee guida individuano attraverso:

- l'uso di siti, portali e applicazioni web in grado di rappresentare efficacemente l'identità e l'attività dell'istituto (in questo caso l'archivio Guerrieri) e attuare strategie di informazione e divulgazione culturale e scientifica;

---

<sup>294</sup> [www.iccu.sbn.it/it/](http://www.iccu.sbn.it/it/)

<sup>295</sup> [www.icar.beniculturali.it/home](http://www.icar.beniculturali.it/home)

<sup>296</sup> [www.otebac.it/](http://www.otebac.it/)

<sup>297</sup> [www.movio.beniculturali.it](http://www.movio.beniculturali.it). Il progetto MOVIO nasce con l'intenzione di offrire un kit per la realizzazione di mostre virtuali online, costituito da: un software open source denominato CMS MOVIO per la creazione di mostre virtuali online; la versione di CMS MOVIO per mobile (microsito), per smartphone iPhone e Android, e per iPad; la versione App per le piattaforme mobile più diffuse (iMOVIO); un tutorial online e formazione in presenza all'uso di CMS MOVIO, CMS MOVIO per mobile e iMOVIO e all'implementazione delle linee guida sulla realizzazione di mostre virtuali online; due realizzazioni pilota, costituite da due mostre virtuali online realizzate per mezzo del software MOVIO con contenuti digitali resi disponibili da autorevoli istituzioni culturali italiane, tra cui il Museo del Risorgimento e l'Archivio storico della Fondazione Telecom Italia ([www.movio.beniculturali.it/index.php?it/57/il-progetto](http://www.movio.beniculturali.it/index.php?it/57/il-progetto)).

<sup>298</sup> [www.internetculturale.it](http://www.internetculturale.it)

- la collaborazione di figure professionali interne o consulenti esterni (curatori museali, archeologi, storici dell'arte, archivisti, bibliotecari, grafici, web designer, redattori web, tecnici informatici ecc.) specificamente dedicati alle attività della valorizzazione e diffusione della conoscenza;
- il recupero di eventi espositivi retrospettivi tradizionali attraverso una riprogettazione in versione online<sup>299</sup>.

Fermo restando che le emozioni e le percezioni sensoriali suscitate dalla "partecipazione fisica" non possono essere sostituite da un'esperienza virtuale, il valore aggiunto delle mostre virtuali risiede, oltre che nella possibilità di accedere ai contenuti attraverso i propri dispositivi e da qualunque parte del mondo, nella sensazione di sentirsi un utente attivo che non subisce passivamente la proposta espositiva, ma che ha la facoltà di selezionare, memorizzare, archiviare e riutilizzare i contenuti per le proprie esigenze.

Le mostre virtuali possono quindi valorizzare la storiografia dello spettacolo perché in grado di cogliere la natura artistica di una performance o di un evento culturale in quanto

«Il patrimonio culturale del performativo è alla ricerca di una "casa" adatta, cioè in grado di conservarlo, e di promuoverlo con consapevolezza, con cura critica e partecipante. L'esigenza comporta la definizione di un contenuto diverso, non ancora elaborato pienamente, ma che certo non coincide con la materialità dell'oggetto e con un suo utilizzo feticistico (dove l'oggetto sprofonda invece in una inaccessibilità e incomunicabilità) e non si deposita esclusivamente in archivio tangibile<sup>300</sup>».

---

<sup>299</sup> *Mostre virtuali online. Linee guida per la realizzazione*, p. 12 (disponibile all'indirizzo: [www.otebac.it/index.php?it/320/mostre-virtuali-online-linee-guida-per-la-realizzazione](http://www.otebac.it/index.php?it/320/mostre-virtuali-online-linee-guida-per-la-realizzazione))

<sup>300</sup> P. Bertolone, *In assenza*, in P. Bertolone, M. I. Biggi, D. Gavrilovich, *Mostrare lo spettacolo ...* ivi p. 102.

Dell'aspetto feticistico dei documenti esposti in una mostra parla anche Micaela Procaccia, quando mette in guardia sulla necessità di spiegare accuratamente il contesto storico e di produzione dei documenti, i quali possono essere fruiti unicamente attraverso trascrizioni e spiegazioni sugli autori e sugli eventuali destinatari,

«il tutto in maniera comunicativa e non specialistica ma senza cedere alla banalizzazione, sono solo alcuni degli ostacoli che chi allestisce una mostra documentaria si trova ad affrontare. Insieme a quello più importante, ovvero il fatto che per statuto i documenti archivistici servono per ricostruire la storia in modo scientifico e approfondito e l'esposizione come una sorta di feticcio è del tutto estranea alla loro natura. Vanno soprattutto studiati, più che esposti<sup>301</sup>».

---

<sup>301</sup> M. Procaccia, *Non di sole mostre vivono gli archivi*, ivi pp. 122-123.

## SECONDA PARTE

# I Capitolo

## L'archivio Guerrieri

### 2.1.1. Cenni biografici su Gerardo Guerrieri

Nome pressoché sconosciuto per i non specialisti del settore, Gerardo Guerrieri è stato uno degli intellettuali più influenti nei decenni che vanno dagli anni Quaranta agli Ottanta del Novecento. Sono pochi coloro che ne hanno all'epoca apprezzato il valore.

Critico e operatore culturale, regista, *dramaturg*, traduttore, saggista, giornalista, ebbe una «carriera ombra<sup>302</sup>», mentre secondo Meldolesi avrebbe avuto una fulgida carriera se si fosse concentrato su un'unica professione, invece di cercare di sconfiggere l'ansia che lo affliggeva in una miriade di interessi e lavori, fino a divenire precursore dei tempi anche per questa modalità di gestirli<sup>303</sup>.

Nato a Matera il 4 febbraio 1920 da Michele Guerrieri e Margherita Cristalli, si trasferisce pochi anni dopo a Oreno di Vimercate, in provincia di Milano, dove il padre trova lavoro come medico condotto. Dopo aver frequentato il ginnasio al Berchet di Milano, trasloca con la famiglia nel 1932 a Roma, dove frequenta il liceo Umberto I e si iscrive nel 1937 alla facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Roma, ma i suoi interessi virano subito verso l'attività e la critica teatrale. Nel 1939 è tra i cofondatori, nell'ambito del GUF (Gruppi universitari fascisti) dell'Urbe, del Teatro Universitario<sup>304</sup>, uno dei primi in Italia; secondo Geraci:

---

<sup>302</sup> S. Geraci, *G. Guerrieri, Pagine di teatro*, in «Teatro e Storia», anno V, n.1, aprile 1990, p. 13.

<sup>303</sup> Claudio Meldolesi, *Critico e operatore culturale, storico e regista, traduttore e dramaturg*, Atti del Convegno ETI, 11-13 novembre 1993, Roma, ETI, «Documenti di Teatro», n. 25, 1995, p. 34.

<sup>304</sup> Per un approfondimento cfr. M. G. Berlangieri, *Il Teatro dell'Università di Roma, 1935-1958. Crocevia di teoresi e pratiche teatrali*, Bulzoni Editore, Roma 2016.

«Quando nel 1939 fonda il Teatro universitario di Roma nell'ambito dei G.U.F., l'organizzazione universitaria fascista, scelse il teatro per la necessità di far gruppo e radicarsi in esso rifiutando la "serietà" accademica che coincideva con quell'altra "serietà" rappresentata dal fascismo. Un atteggiamento comune e frequente nell'ambito di quell'organizzazione [...]. Sono gli anni della fronda, del piacere e dell'oscurità, il gergo in cui si sperimentava emotivamente l'antifascismo. Di questa timidezza spavalda, Guerrieri se ne lamentò a lungo con se stesso. Sotto il nome di regia appare la possibilità di una trasformazione dei giovani che vi partecipano<sup>305</sup>».

In quell'anno Guerrieri inizia anche a collaborare con il settimanale «Roma fascista» su cui pubblica l'otto marzo il suo primo articolo, intitolato *Superiorità del teatro*<sup>306</sup> e nell'aprile pubblica il suo primo racconto, *Anni*, sul «Meridiano di Roma»<sup>307</sup>. Il 1940 è l'anno in cui l'Italia entra in guerra, ed essendo universitario è esonerato dalle armi e può entrare nella compagnia teatrale diretta da Anton Giulio Bragaglia, al Teatro delle Arti, come regista e assistente. Qui Guerrieri "scopre l'America" e inizia a studiarne la cultura e le opere teatrali, ma i suoi interessi spaziano a 360 gradi ed inizia nello stesso periodo a studiare i maestri russi, iniziando da Čechov.

Firma la sua prima regia al Teatro dell'Università di Roma, con la messa in scena di *Felice viaggio* di Thornton Wilder, tra i cui attori prendono parte Giulia Masina e lo stesso Guerrieri che veste i panni del regista. La scelta di portare quest'opera in scena evidenzia la coraggiosa e controcorrente volontà da regista di «voler intraprendere un viaggio di progressivo allontanamento dalle epoche e dai territori della cultura usuale al fascismo<sup>308</sup>» in quanto *Felice viaggio* era «la

---

<sup>305</sup> S. Geraci, *Gerardo Guerrieri. Tracce per una biografia* in *Gerardo Guerrieri: un palcoscenico pieno di sogni*, (a cura di S. Guerrieri) Edizioni Magister, Matera 2016, p. 82.

<sup>306</sup> «Roma fascista», n. 19, p. 4. Nel numero 37 della rivista, datata 6 luglio 1939, pubblica l'articolo *Quasimodo di fronte l'ermetismo*, ricevendo gli elogi del poeta.

<sup>307</sup> «Meridiano di Roma», 9 aprile 1939, pp. 6-7.

<sup>308</sup> C. Meldolesi, *Critico e operatore culturale, storico e regista, traduttore e Dramaturg*, in *Gerardo Guerrieri: un palcoscenico pieno di sogni*, (a cura di S. Guerrieri) Edizioni Magister, Matera 2016, p. 97-102.

rappresentazione ritmica di una vacanza familiare americana», in «un dimesso clima festaiolo, [con] gesti e modi di dire quotidiani e maliziose osservazioni di carattere<sup>309</sup>». Come lui stesso ricordò:

«Man mano che la guerra procedeva avanti, cresceva il nostro senso di insoddisfazione. Proprio negli ambienti del GUF conobbi le corruzioni del regime e il piccolo senso di ambizione e di arrivismo che regnava in quegli anni: una parte di noi si mise a fare la fronda, e si illuse di farlo in modo ingenuo: noi recensivamo libri americani, e arrivammo, due settimane prima della dichiarazione di guerra all'America, a pubblicare una pagina di esaltazione del Far West. Ci illudevamo, è vero, di fare molto, con quegli episodi di debole rivolta: in quegli anni apparve in Italia una letteratura oscura, incomprensibile tranne che per molti iniziati: incomprensibile perché non si voleva che i gerarchi fascisti capissero quel che vi si diceva ed era contraria al fascismo. Insomma, in un giornale fascista io divenni antifascista<sup>310</sup>»

Da questo momento in poi l'attività di Gerardo Guerrieri diviene frenetica e inarrestabile<sup>311</sup>. Neanche il secondo conflitto mondiale sembra arrestarlo, e riesce ad allestire nel biennio 1941-1942 presso il Teatro dell'Università di Roma *Tempesta e passione (Sturm und Drang)* di Friedrich Maximilian Klinger, *Frana allo Scalo Nord* di Ugo Betti e *La donna di nessuno* di Cesare Vico. Nel 1943 porta in scena *I due fratelli rivali* di Giovan Battista Della Porta; *La scuola di campagna* di Takeda Izumo; *Il quartiere dei piaceri* di Cikamatsu Manzaemon; *Il prato* di Diego Fabbri; *Una moglie a Pap* di Francesco Gaudioso.

Nel 1942 è chiamato a prestare servizio militare come ufficiale di fanteria a Roma, e il 25 luglio del 1943, poco prima della caduta di Mussolini avvenuta l'otto agosto, firma insieme a Orazio Costa, Diego Fabbri, Vito Pandolfi e Tullio Pinelli, il *Manifesto per un teatro del popolo* affinché il teatro «assolva in pieno il suo compito morale e sociale; e rappresenti nelle forme più diverse e più libere

---

<sup>309</sup> Ibidem.

<sup>310</sup> S. Guerrieri (a cura di), *Gerardo Guerrieri: un palcoscenico...*, ivi p. 57.

<sup>311</sup> Per una puntuale ricostruzione cronologica della produzione di Guerrieri cfr. S. Guerrieri (a cura di), *Gerardo Guerrieri: un palcoscenico...*, ivi pp. 22-45.

l'attualità dei sentimenti del nostro popolo<sup>312</sup>» ed inizia a collaborare con le prestigiose riviste teatrali «Scenario» e «Il Dramma» e di cinema «Cinema Nuovo». In seguito all'armistizio si rifiuta di rispondere alle chiamate dei tedeschi e si nasconde a casa, anche grazie ad un amico che gli procura la tessera da guardia del Vaticano.

Decide di studiare russo, convinto che quella lingua lo avrebbe aiutato «nel nuovo mondo che si sarebbe profilato<sup>313</sup>» e nel 1944 pubblicò un fondamentale studio sull'attore e regista Vsevolod Meyerhold (Mejerchol'd), *Meyerhold e il teatro russo*. Si succedono quindi le collaborazioni con le riviste specializzate e le pubblicazioni delle opere teatrali americane, da lui tradotte.

Negli anni in cui Guerrieri era l'anima del teatro dei GUF conosce Anna Proclemer, la quale interpreta l'opera *Frana allo scalo Nord*, da lui scritta. I due intraprendono una relazione sentimentale, che segue l'evolversi del GUF: quando col crollo del regime si sciolgono tutte le organizzazioni fasciste, Anna lascia Gerardo per Vitaliano Brancati, già affermatosi come scrittore, e i due si sposeranno nel 1947. Questo avvenimento segna profondamente l'animo di Guerrieri, che cade nello sconforto e nella depressione: tenta di spararsi un colpo di pistola alla tempia, ma la mano trema e il proiettile colpisce di striscio la spalla.

Un anno cruciale per la sua carriera è il 1946, quando contribuisce alla sceneggiatura del film *Sciuscià* con Vittorio De Sica e Cesare Zavattini, ma questo suo lavoro incredibilmente non compare nei crediti.

In seguito collabora come *dramaturg*, traduttore e consulente per Luchino Visconti, il quale lo nomina vicedirettore e regista della neonata Compagnia Italiana di Prosa. A soli ventisei anni quindi entra nella compagnia di Visconti al Teatro Eliseo, dove Guerrieri è considerato un *enfant prodige* del teatro,

---

<sup>312</sup> S. Guerrieri (a cura di), *Gerardo Guerrieri: un palcoscenico...*, ivi p. 24.

<sup>313</sup> F. Marotti, M. Prosperi, *Appunti per Gerardo Guerrieri. Biografia di un enigma*, in *Gerardo Guerrieri: un palcoscenico...*, ivi p. 203.

considerazione dovuta alla sua conoscenza del teatro americano, alle sue regie e ai suoi articoli militanti pubblicati su «L'Unità».

In questo periodo conosce anche Carlo Levi, Ernesto De Martino e soprattutto Rocco Scotellaro. Con loro condividerà un'indagine antropologica della propria terra, la Lucania.

Nel 1949 collabora in *Superstizione*<sup>314</sup>, cortometraggio di un giovane Michelangelo Antonioni, contribuisce alla stesura e al commento del documentario, e sua è la voce di sottofondo; la collaborazione prosegue, e l'anno successivo contribuisce alla realizzazione de *La villa dei Mostri*, un vivace racconto sul borgo, sul parco dei Mostri di Bomarzo, e sul tempietto dedicato a Vicino Orsini e alla Divina Julia.

L'Archivio Guerrieri custodisce la testimonianza delle traduzioni e degli adattamenti, in diverse versioni, realizzati per Visconti: *Troilo e Cressida* di William Shakespeare (1949)<sup>315</sup>; *Un tram chiamato desiderio* di Tennessee Williams (1949)<sup>316</sup>; *Morte di un commesso viaggiatore* di Arthur Miller (1951); *Tre sorelle* di Anton Čechov (1952); *Zio Vanja* di Anton Čechov (1955)<sup>317</sup>; *La contessina Giulia* di August Strindberg (1957)<sup>318</sup>; *Uno sguardo dal ponte* di Arthur Miller (1958)<sup>319</sup>; *Il giardino dei ciliegi* di Anton Čechov (1965)<sup>320</sup>; *Tanto tempo fa* di Harold Pinter (1973)<sup>321</sup>. A Guerrieri si deve inoltre il nome del protagonista nel film *Rocco e i suoi fratelli*, uscito nel 1960, scelto in onore del suo amico Rocco Scotellaro<sup>322</sup>.

---

<sup>314</sup> [www.youtube.com/watch?v=tjCBVeeOsDA&ab\\_channel=MarcoCantoni](http://www.youtube.com/watch?v=tjCBVeeOsDA&ab_channel=MarcoCantoni)

<sup>315</sup> Archivio Guerrieri, Faldoni Copioni-1/cart.1/1; Shakespeare-4/cart.1/1; Shakespeare-4/cart.1/2; Shakespeare-4/cart.2/1; Shakespeare-5/cart.2/2 e Shakespeare-5/cart.3/1; Shakespeare-4/cart.3/2; Shakespeare-4/cart.4/1; Shakespeare-4/cart.4/2; Shakespeare-4/cart.5/1; Shakespeare-4/cart.5/2.

<sup>316</sup> Archivio Guerrieri, Faldone Teatro Anglo-americano-15/cart.5/1.

<sup>317</sup> Archivio Guerrieri, Faldone T.Russo-5/cart.3/1 e T.Russo-5/cart.3/2.

<sup>318</sup> Archivio Guerrieri, Faldone Miscellanea-5/cart.3/1.

<sup>319</sup> Archivio Guerrieri, Faldone Teatro Anglo-americano-21/cart.2/1.

<sup>320</sup> Archivio Guerrieri, Faldoni T.Russo-8/cart.1/1; T.Russo-8/cart.1/2; T.Russo-8/cart.2/1; T.Russo-8/cart.2/2

<sup>321</sup> Archivio Guerrieri, Faldoni T.Italiano-17/cart.2/6; Teatro Anglo-americano-21/cart.2/1; Teatro Anglo-americano-21/cart.3/1.

<sup>322</sup> Presso il Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna della Basilicata a Palazzo Lanfranchi, nella sezione Arte Contemporanea, sono esposte opere di Carlo Levi, tra cui il telerico Lucania

Come scrive Geraci:

«Lavorando accanto a Visconti Guerrieri si era costruito una competenza fuori norma. Guerrieri fu il primo ad usare per se stesso il termine *dramaturg* per designare i compiti che Visconti stesso gli aveva affidato, ma fu più esplicito nel riferire il lavoro delle traduzioni e degli ampliamenti narrativi connessi ai testi a “una regia del fare”. In questa definizione c’era qualcosa di più ed anche qualche cosa di meno. Il segno di uno squilibrio. Il lavoro del *dramaturg*, del consigliere letterario e dell’intimità nel tempo delle prove, avrebbe dovuto prevedere, per durare, la costruzione di una continuativa vita di teatro<sup>323</sup>».

In questo periodo Guerrieri contribuisce alla storia dello spettacolo e alla critica pubblicando i saggi *Da Appia a Craig* nel volume curato da Silvio D’Amico *La regia teatrale* (1947) e *Come piacque “Come vi piace”*<sup>324</sup>.

Lo studioso dirige poi i suoi interessi anche alla settima arte, collaborando alla sceneggiatura e come aiuto regista del film di Vittorio De Sica *Ladri di biciclette* (1948); è sempre lui che partecipa, anche senza essere accreditato, alle sceneggiature di *Miracolo a Milano* (1951) e de *I sequestrati di Altona* (1962). Questa è una costante della vita di Guerrieri, quella di lavorare sempre dietro le quinte lasciando agli altri tutti i meriti, senza rivendicare mai nulla. Secondo Marotti, che lo ha conosciuto:

«L’opera creativa, anche se costretta a sostenere un’impari concorrenza, tuttavia gratifica il sé, mentre l’attività conoscitiva, potenzialmente illimitata, comporta sviluppandosi una crescente,

---

<sup>61</sup> dipinto in occasione della mostra Italia 1961, organizzata a Torino per celebrare il Centenario dell’Unità d’Italia. Appaiono nel dipinto il ritratto di Gerardo Guerrieri e Rocco Scotellaro.

<sup>323</sup> S. Geraci, *Gerardo Guerrieri. Tracce per una biografia* in *Gerardo Guerrieri: un palcoscenico...*ivi p. 93.

<sup>324</sup> Questo saggio sulla storia del testo di Shakespeare, *Come vi piace*, è stato pubblicato nel programma di sala dello spettacolo diretto da Luchino Visconti, *Rosalinda* o *Come vi piace*, andato in scena Al Teatro Eliseo di Roma il 26 novembre 1948, le cui scenografie furono realizzate da Salvatore Dalì e Carlo Bestetti.

silenziosa frustrazione. Da qui prende luce una possibile spiegazione, forse, della sua depressione e finalmente della sua morte<sup>325</sup>».

Nel 1948 è tra i fondatori del Circolo Romano del Cinema assieme a Michelangelo Antonioni, Alessandro Blasetti, Mario Camerini, Vittorio De Sica, Pietro Germi, Alberto Lattuada, Antonio Pietrangeli, Roberto Rossellini, Antonello Trombadori, Luchino Visconti e Cesare Zavattini; l'anno seguente vince il Nastro d'Argento per la migliore sceneggiatura per *Ladri di biciclette*.

Nel 1950 porta sulla scena de *Il turco in Italia*, di Gioachino Rossini, un'esordiente Maria Callas ed inizia la collaborazione con la RAI per la realizzazione di programmi radiofonici ed è tra i primi a collaborare al Terzo Programma, trasmissione dedicata alla promozione culturale. Su questo canale va in onda il 23 gennaio dello stesso anno la traduzione di *Ventisette vagoni di cartone* di Tennessee Williams mentre il 29 novembre si trasmette la biografia in forma radio-dramma di George Bernard Shaw, *Novantaquattro anni fa fra i selvaggi*, scritta da Gerardo Guerrieri. Nel testo l'autore irlandese è chiamato a giudizio in un tribunale dell'aldilà per rendere conto della propria vita e delle proprie opinioni, mentre dei macchinari azionati da angeli riproducono scene della vita terrena.

Precursore è stato anche l'allestimento da lui curato, a Venezia dal 1° settembre al 14 ottobre 1951, dedicato alla scenografia italiana, *Il secolo dell'invenzione teatrale: mostra di scenografie e costumi del Seicento italiano*, il cui catalogo<sup>326</sup> è stato realizzato con Elena Povoledo. L'anno successivo fonda e dirige con Paolo Grassi la collana «Collezione di Teatro» per Einaudi, attività che lo impegnerà

---

<sup>325</sup> F. Marotti, M. Prospero, *Appunti per Gerardo Guerrieri. Biografia di un enigma*, in *Gerardo Guerrieri: un palcoscenico...*, ivi p. 205.

<sup>326</sup> *Il secolo dell'invenzione teatrale: mostra di scenografie e costumi del Seicento italiano*, (a cura di) G. Guerrieri, E. Povoledo, Venezia Centro internazionale delle arti e del costume, stampa 1951 (Venezia: Arti grafiche Sorteni).

fino al 1965<sup>327</sup>. Qui però non si lascia a Guerrieri la libertà di scelta e azione che avrebbe desiderato, come ricorda Geraci:

«oltre i drammi da pubblicare, proponeva iniziative editoriali a getto continuo: gli scritti di Piscator, un'antologia della rivista «Mask» di Craig, raccolte delle pagine di Artaud, Jouvet, Copeau, le note di regia di Stanislaskij. Quasi tutte caddero nel vuoto o furono pubblicate molti anni dopo<sup>328</sup>».

La casa editrice infatti teme che la proposta di un piano organico di pubblicazioni rappresenti un rischio economico, e pertanto preferisce pubblicare un'opera per volta per tastare la ricezione dei lettori. Ma ciò che amareggia di più Guerrieri sono i mancati inviti alle riunioni degli intellettuali della casa editrice Einaudi, cui anche Italo Calvino partecipava.

Il 1952 è ricordato nella biografia di Guerrieri come l'anno in cui abbandona la regia, forse perché stanco di dirigere gli attori, ed inizia a redigere la voce *Attore* per l'Enciclopedia dello Spettacolo. Il suo contributo non si esaurisce con la stesura della voce, che impone, per la prima volta in Italia, una visione non eurocentrica. Guerrieri indaga anche l'essere attore come fenomeno, presso tutte le civiltà e le culture e in tutte le epoche. Questa impostazione, apparsa tra i primi contributi dell'opera, costituisce un modello per le altre voci dell'Enciclopedia. Da questo momento in poi nasce in lui l'interesse, da storico e teorico, dell'arte dell'attore.

In piena Guerra fredda, nel 1953 gli viene negato per la prima volta il visto d'ingresso per gli Stati Uniti, dato che a causa del maccartismo le sue pubblicazioni sul quotidiano comunista «L'Unità» non erano ben viste; in questo stesso anno si sposa con Anne d'Arbeloff, figlia di un principe georgiano che da giovanissima a New York inizia a collaborare con Piscator, come

---

<sup>327</sup> Per un approfondimento cfr. *Lettere sulla collezione Einaudi* (a cura di S. Geraci), in «Teatro e Storia», n. 12, aprile 1992.

<sup>328</sup> S. Geraci, *Gerardo Guerrieri. Tracce per una biografia in Gerardo Guerrieri: un palcoscenico...* ivi p. 90.

aiutoregista, e con Gordon Craig. Anne è una donna colta ed emancipata, giornalista americana, già assistente di Eleanor Roosevelt. Anche nei confronti della futura moglie, Guerrieri nutrì sempre un senso di inadeguatezza e inferiorità, essendo lei figlia di un principe scappato dalla Rivoluzione russa, mentre la sua famiglia, a causa della guerra, aveva perso tutto.

Tra i meriti oggi riconosciuti a Guerrieri vi è anche quello di aver diffuso in Italia, e senza la mediazione di una traduzione americana, le ricerche di Konstantin Stanislavskij attraverso la pubblicazione de *Il lavoro dell'attore*, curato da lui e tradotto da Povoledo.

Nel 1956 è per la prima volta relatore di un ciclo di conferenze-spettacolo sul teatro americano presso il Teatro Ateneo di Roma, intitolate *Teatro Americano: nascita dello spirito tragico*. Nello stesso anno gli negano un'altra volta il visto d'ingresso per gli Stati Uniti. Gli è comunque possibile realizzare questo ciclo di conferenze proprio grazie alla moglie Anne. Infatti il sodalizio che unisce i due coniugi è anche professionale. Pur costretti a vivere in parti diverse del mondo, decidono di collaborare: Anne, impiegata in una libreria a Los Angeles invia a Gerardo i testi americani e i due si scambiano notizie circa i propri studi e attività. Il loro intento è quello di divulgare e diffondere la conoscenza sulla cultura teatrale e sull'arte internazionale.

Nel 1955 si istituisce all'Università La Sapienza il primo insegnamento universitario in Storia del teatro, la cui cattedra è affidata a Giovanni Macchia, già direttore dell'Istituto del Teatro, e il suo allievo Marotti ricorda quando

«lo invitò a tenere delle conferenze-spettacolo sul Teatro americano, che entusiasmarono il pubblico e in particolare un famoso professore di Letteratura inglese, che avrebbe voluto dargli l'incarico di insegnare all'università. Gli propone quindi di inaugurare con un suo libro sul teatro americano una nuova collana di storia del teatro per Garzanti. Ma alla scadenza Gerardo non invia il testo. [...] ha impostato la

struttura del volume, ma non può finirlo senza andare prima in America a conoscere di persona gli autori. Il libro non uscirà mai...<sup>329</sup>».

Il famoso professore cui si riferisce Marotti è Agostino Lombardo, linguista, critico letterario, traduttore e professore emerito di letteratura inglese presso l'Università La Sapienza e membro dell'Accademia dei Lincei. Lombardo aveva avuto modo di leggere le traduzioni di Guerrieri, rimaste tuttora inedite, ad eccezione dell'*Amleto*<sup>330</sup>, e di elogiare il suo lavoro:

«Rispetto ad altre traduzioni, tuttavia, qui il danno è minore, sia perché sono sempre rispettate le singole immagini sia perché viene affidato alla teatralità ciò che il testo affida alla parola, e cioè si recupera sul piano della performance quel che si perde sul piano verbale. La qualità straordinaria di questa traduzione sta invero nella possibilità che essa offre di immaginarla sulla scena, di sentire queste parole recitate da attori davanti a un pubblico. Ed è proprio la consapevolezza che Guerrieri ha del pubblico come parte inalienabile, al pari degli attori, dello spettacolo teatrale, a fargli usare un linguaggio che, pur restando fedelissimo a Shakespeare, possa essere recepito da un pubblico italiano contemporaneo (come si diceva, la traduzione è sempre nel tempo)<sup>331</sup>».

A Guerrieri e alla moglie si deve nel 1957 la fondazione del Teatro Club di Roma, un'associazione attiva fino al 1984 che ambisce a porsi come centro internazionale di cultura teatrale; tra i soci fondatori dell'associazione ci sono i più grandi artisti dell'epoca: Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Ennio Flaiano, Vittorio Gassman, Carlo Levi e Cesare Zavattini. Gerardo e Anne non sono interessati unicamente a creare un centro internazionale di cultura italiana,

---

<sup>329</sup> F. Marotti, *Gerardo Guerrieri all'Università di Roma: ricordi di un testimone*, in *Obiettivo Guerrieri*, ivi pp. 41-42.

<sup>330</sup> W. Shakespeare, *Amleto. Nella versione di Gerardo Guerrieri*, con l'Introduzione di Stefano Geraci, Stampa Alternativa, Roma 1993.

<sup>331</sup> A. Lombardo, *Tradurre l'Amleto*, in A. d'Arbeloff (a cura di), *Gerardo Guerrieri*, Atti del Convegno E.T.I., Roma 11-13 novembre 1993, Graf, Roma 1995, p. 8 e riproposto da P. Bertolone, *Effetto Shakespeare. Shakespeare nel lavoro di Gerardo Guerrieri*, in *Obiettivo Guerrieri Parte prima*, a cura di P. Bertolone e S. Locatelli, Bulzoni, Roma nn. 121-122, gennaio-giugno 2017, p. 166.

ma soprattutto intendono far incontrare i professionisti del settore che all'epoca sono agli inizi della carriera, come Luchino Visconti e Giorgio Strehler, e far dialogare letteratura, teatro e cinema, arti che in quei tempi si escludevano l'un l'altra. Ancora oggi non è riconosciuta la straordinaria valenza di questa iniziativa, ma grazie all'operato del Teatro Club si presentano in Italia i migliori spettacoli stranieri, sia classici che d'avanguardia, col fine di sprovvincializzare il pubblico nostrano; per tale fine invita per la prima volta in Italia, nel 1961, il Living Theatre al Teatro Parioli di Roma<sup>332</sup>.

Il Living Theatre rappresenta una novità assoluta non soltanto per gli amatori del teatro, ma attira i consensi del grande pubblico anche per l'impegno pacifista e le iniziative di disobbedienza civile che gli procurano l'avversione del governo statunitense<sup>333</sup>.

Non è difficile scorgere in questa iniziativa l'antenato di quello che poi diverrà il Romaeuropa Festival, nato per sostenere e diffondere la cultura. Le vicende del Teatro Club però sono intrecciate alla costante ricerca di finanziamenti, indispensabili alla sua sopravvivenza, e solo i contributi economici di enti pubblici e privati hanno permesso la realizzazione di molte messe in scena, dato che, come dimostra la documentazione amministrativa dell'associazione conservata presso l'archivio della Biblioteca Baldini:

«Nelle prime due stagioni 1957-'58 e 1958-'59 l'associazione ha contato solo sui contributi dei soci, sulle tessere e sugli abbonamenti. Mentre in una lettera della Direzione Generale dello Spettacolo, che faceva capo al Ministero del Turismo e dello Spettacolo, si comunica lo stanziamento di un "contributo straordinario di 4 milioni di lire per l'attività artistica e culturale dell'esercizio 1959-'60". Con il tempo, con il rafforzarsi dell'attività e del successo, i rapporti con il ministero si stabilizzano per poi consolidarsi con lo stanziamento annuale riservato alle associazioni. Sono contributi indispensabili, anche se i

---

<sup>332</sup> S. Guerrieri (a cura di), *Un palcoscenico pieno di sogni ...*ivi p. 33.

<sup>333</sup> Gli attori vennero anche denunciati per le scene di nudo negli spettacoli. Anche Gerardo e Anne, in seguito ad uno spettacolo presentato al Teatro Eliseo di Roma, vennero arrestati quella sera in quanto responsabili dello spettacolo.

tempi burocratici per ottenerli non aiutavano a sostenere gli impegni di programmazione e di organizzazione del lavoro<sup>334</sup>».

Guerrieri però desidera che chiunque possa partecipare ai suoi spettacoli, soprattutto gli studenti, come notato anche da Paola Columba:

«la caratteristica del Teatro Club Popolare, ideato e voluto da Gerardo Guerrieri, fu invece di essere un teatro per tutti. Mirava a ottenere la partecipazione in massa del grande pubblico e non solo della media e alta borghesia, di quel pubblico d'élite che, come ricordano le cronache del tempo, frequentava abitualmente gli spettacoli del Teatro Club. La tessera di adesione al Teatro Club Popolare si poteva avere con 500 lire e permetteva di acquistare il biglietto a un prezzo ridotto e quindi più accessibile<sup>335</sup>».

Il primo spettacolo passa alle cronache per aver raccolto nel 1962, in otto giornate di repliche, 80 mila spettatori attirati dalle danze popolari sovietiche della compagnia di Igor Moisseiev. In quegli anni, se uno spettacolo straniero sbarcava a Roma, era proprio all'opera del Teatro Club. Nel 1969 il Teatro Club inaugura il Premio Roma, il primo festival internazionale di teatro di Roma, che, secondo la giornalista Shari Steiner, è paragonabile per importanza ai Festival Internazionali di Londra e di Parigi<sup>336</sup>.

Guerrieri, nonostante sia un ottimo traduttore e abbia realizzato le migliori traduzioni di Shakespeare, Čechov e Miller, è convinto che gli spettacoli di prosa debbano essere seguiti in lingua originale, anche per dare preminenza all'aspetto visivo. Un'altra innovazione da lui apportata, assolutamente innovativa per l'epoca, è un apparecchio per la traduzione simultanea, fornito a ciascun spettatore: da un orecchio è possibile sentire gli attori recitare in lingua originale, dall'altro si ascolta la traduzione.

---

<sup>334</sup> P. Columba, *L'avventura del Teatro Club*, in *Gerardo Guerrieri: un palcoscenico...* ivi p. 152.

<sup>335</sup> S. Guerrieri (a cura di), *Un palcoscenico pieno di sogni ...*ivi p. 155.

<sup>336</sup> L'articolo di Steiner, apparso il 23 aprile 1969 sul quotidiano «International Herald Tribune», la cui traduzione è proposta in *Gerardo Guerrieri: un palcoscenico...* ivi pp. 170-171.

Il 1958 potrebbe rappresentare uno spartiacque della carriera e dei suoi studi, in quanto allestisce al Teatro Quirino di Roma lo spettacolo *Immagini e tempi di Eleonora Duse*, in occasione del centenario di nascita dell'attrice<sup>337</sup>. Da questo momento in poi Guerrieri è associato alla figura di Eleonora Duse, essendo diventato all'epoca il suo più grande studioso, anche se come affermato da Alessandro D'Amico «la convivenza di Guerrieri con il fantasma di Eleonora Duse, durata un trentennio, è discontinua ma ha degli appuntamenti precisi<sup>338</sup>», ben sette, in cui il primo è rappresentato da questo spettacolo. Il 3 ottobre, organizza, per la stagione 1958-1959 del Teatro Club, uno spettacolo, la cui regia è affidata a Visconti e a cui partecipano tra gli interpreti Emma Gramatica e Vittorio Gassman.

Da questo momento in poi inizia la trentennale ricerca sul teatro e la vita di Eleonora Duse.

Nello stesso periodo promuove con il Centro Sperimentale di Cinematografia un convegno internazionale di studi, *L'eredità di Eleonora Duse*, e tra i tanti studiosi intervenuti si citano Raul Radice, Mario Apollonio, Umberto Barbaro, Carlo Bo, Anton Giulio Bragaglia, Luigi Chiarini, Edward G. Craig, Aldo Palazzeschi, Giovanni Pastrone e Olga Resnevic Signorelli. Purtroppo gli atti del convegno non sono stati pubblicati, ma ci son pervenute le bozze.

Nel 1962 cura per il terzo numero di «Quaderni del Piccolo Teatro di Milano» la monografia *Eleonora Duse nel suo tempo*, prima raccolta epistolare dell'attrice, tra i cui contributi vi sono quelli di Alessandro D'Amico e Olga Signorelli. Questo lavoro è stato poi di ispirazione per la sua seconda mostra sull'attrice, allestita nel 1974 e denominata come la suddetta monografia.

---

<sup>337</sup> Per un'analisi più dettagliata delle mostre su Eleonora Duse allestite da Guerrieri cfr. il terzo capitolo.

<sup>338</sup> A. D'Amico, *L'archivio Gerardo Guerrieri – Eleonora Duse*, testimonianza letta durante il convegno su Gerardo Guerrieri all'ETI, 11-13 novembre 1993, pubblicata negli atti del convegno, pp.71-77 e ripubblicata in *Gerardo Guerrieri: un palcoscenico...* ivi pp. 250-254.

Il secondo “appuntamento” con la Divina avviene tra il 1965 e il 1966, quando firma due contratti editoriali: uno con la UTET per la stesura di una biografia e l’altro con le Edizioni di Storia e Letteratura per pubblicare il carteggio dell’attrice con il conte Primoli. Entrambi gli editori hanno aspettato per anni che Guerrieri onorasse il contratto, ma invano.

Il terzo avvenne nel 1969 quando cura una mostra su Duse a Venezia, allestimento che poi verrà riproposto in altre città; il quarto appuntamento ci fu l’anno successivo a Genova, in occasione di un Convegno Internazionale, dove tiene una conferenza «con proiezioni sul gesto della Duse<sup>339</sup>». Il quinto “appuntamento” si verifica con la mostra allestita ad Asolo nel 1974; il sesto quando partecipa al convegno dannunziano al Vittoriale, in cui interviene sul romanzo *Il fuoco* e l’ultimo “appuntamento” quando cura nel 1985 la sua terza mostra su Eleonora Duse a Roma.

Anne e Gerardo organizzano nel novembre 1965 il *Festival India-Giappone, conoscenza dell’Oriente* e durante una serata dedicata all’India, Roberto Rossellini presenta il suo film *India*, e in quest’occasione conoscono Indira Gandhi; quando Anne partorisce l’anno successivo chiama la sua primogenita Indira in suo onore. Guerrieri prosegue con le sue attività, ricevendo premi e riconoscimenti e ritira finalmente, nel 1966, un *Leader’s Grant* per il suo lavoro svolto sul teatro americano, che gli permette di sostenere tre mesi di lezioni in varie università americane.

Dagli anni Settanta il lavoro inizia a divenire sempre meno, e comincia a dedicarsi completamente allo studio e alla ricerca. La crisi finanziaria che investe il Teatro Club lo costringe nuovamente a privarsi di quanto ha di più caro; se già in precedenza aveva venduto la masseria familiare in Basilicata, in questi anni per fare fronte ai debiti è obbligato a vendere anche la sua casa. Da questo colpo Guerrieri non si riprenderà più.

---

<sup>339</sup> A. D’Amico, *L’archivio Gerardo Guerrieri – Eleonora Duse*, in S. Guerrieri (a cura di), *Un palcoscenico pieno di sogni...*, ivi p. 251.

Fino al 1986 la sua attività sembra convulsa: traduzioni, allestimenti, saggi, conferenze testimoniano gli svariati interessi di Guerrieri, ma che non gli risparmiano una forte depressione, che lo spinge il 24 aprile a buttarsi nel Tevere per togliersi la vita. L'otto maggio viene ritrovata, sotto ponte Marconi, l'automobile con dentro il suo corpo.

Tra i tanti suoi meriti vi è quello di aver capito per primo che

«il problema della scena italiana fosse principalmente quello di dare vita a un attore nello stesso tempo popolare e nuovo e che per far questo ci fosse bisogno di una scuola è una consapevolezza che pone Guerrieri ancora una volta nel ruolo di precocissimo portavoce di una coscienza per molti versi mai compiutamente maturata nel nostro Paese<sup>340</sup>».

Guerrieri, nei panni del regista, sognava una recitazione quanto più naturale e spontanea possibile, e come notato da Berlangieri questa volontà denota la «conoscenza del metodo di Stanislavskij<sup>341</sup>» in quanto la sua

«predilezione andava ai toni bassi e freddi, a un accento sospeso e rapido, alla necessità di non espandere i movimenti ma di trattenerli, alle lunghe pause di una recitazione sensibilissima a ogni variazione di vibrazione<sup>342</sup>».

Degno di nota, infine, è stato il film documentario *Guerrieri* realizzato da Fabio Segatori<sup>343</sup> e andato in onda il 29 aprile 2019 su Rai3. Il regista punta l'attenzione su come a Guerrieri non sia mai piaciuto apparire, neanche nei filmati familiari,

---

<sup>340</sup> M. De Marinis, *In cerca di attore popolare" e "nuovo". Guerrieri e la questione dell'attore nel teatro italiano fra tradizione e sperimentazione*, in «Biblioteca teatrale», *Obiettivo Guerrieri. Parte prima*, a cura di P. Bertolone e S. Locatelli, Bulzoni, Roma nn. 121-122, gennaio-giugno 2017, p. 31.

<sup>341</sup> M. G. Berlangieri, *Gerardo Guerrieri, gli esordi al Teatro dell'Università di Roma 1940-1956*, in S. Guerrieri (a cura di), *Gerardo Guerrieri: un palcoscenico...*, ivi p. 107.

<sup>342</sup> Ibidem.

<sup>343</sup> Il film è stato prodotto dalla Fabrique Entertainment di Joe Capalbo, attore e produttore lucano, e dalla Baby Films, in collaborazione con Regione Basilicata, Comune di Matera e Circolo Culturale "La Scaletta", con la partnership della Lucana Film Commission.

caratteristica più unica che rara in un'epoca «di *red carpet*, di persone che spesso hanno poco talento e zero cultura, che sgomitano per stare sotto i riflettori<sup>344</sup>», ma ciò che amareggia di più è che «Guerrieri è stato una sponda intellettuale di moltissimi artisti italiani, di teatro e di cinema, è stato ispiratore, ricercatore, consigliere, ma nessuno di loro lo ha mai detto perché Gerardo non sgomitava per mettersi sotto i riflettori, si aspettava che gli altri si accorgessero dei suoi meriti<sup>345</sup>».

---

<sup>344</sup> Frame film *Guerrieri* di F. Segatori: 00:30-00:40.

<sup>345</sup> Frame film *Guerrieri* di F. Segatori: 01:10-01:33.

## 2.1.2. L'Archivio Guerrieri di Sapienza Università di Roma: storia e struttura

Il presente progetto di ricerca è incentrato sulla valorizzazione della documentazione conservata presso l'Archivio Guerrieri di Sapienza Università di Roma, istituito nel 1987 quando l'allora Dipartimento di Arti e Scienze dello spettacolo acquistò parte dell'Archivio personale<sup>346</sup> di Gerardo Guerrieri, regista, *dramaturg*, critico e studioso di teatro.

Nel 1986 Adriano Magli, docente di Storia del Teatro all'Università La Sapienza di Roma, aveva invitato Guerrieri a tenere delle lezioni presso la sua cattedra, ma proprio in prossimità dell'inizio del corso Guerrieri scomparve. Magli rimase colpito dalla tragica morte di un amico e di un intellettuale di tale spessore, pertanto decise di acquisire parte del materiale di lavoro accumulato in quarant'anni di attività e di studio, e messo in vendita dalla moglie Anna d'Arbeloff, la quale ha conservato per sé la corrispondenza e il diario, che oggi costituiscono il suo archivio personale. Magli, con il sostegno di Luigi Squarzina, riuscì a far acquisire parte di questo materiale al sopracitato Dipartimento di Arti e Scienze dello spettacolo, conscio che questa

---

<sup>346</sup> I documenti riguardanti il lavoro di Gerardo Guerrieri si trovano principalmente in tre istituzioni di Roma: l'Archivio Guerrieri presso Sapienza Università di Roma, il Fondo del Teatro Club presso la Biblioteca Baldini e il Fondo Guerrieri al Museo Biblioteca Teatrale del Burcardo (Biblioteca Teatrale SIAE) e presso l'Archivio privato di famiglia.

Tra gli altri archivi che custodiscono documenti riconducibili a Guerrieri si ricordano anche: Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieusseux, Archivio Contemporaneo A. Bonsanti, (Firenze); Fondazione Il Vittoriale degli Italiani, Archivio Sovrintendenza Mariano (Gardone Riviera); Museo Biblioteca dell'Attore, Archivio Teatro di Genova (Genova); Associazione Centro Culturale Carlo Levi, Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna della Basilicata, Palazzo Lanfranchi (Matera); Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Piccolo Teatro di Milano, Triennale di Milano (Milano); Biblioteca Luigi Chiarini, Centro Nazionale di Cinematografia, Archivi Fondazione Gramsci, Archivio Istituto Luce, Archivio Tommaso Le Pera, Teche RAI, Archivio Teatro Ateneo, Centro studi e documentazione Teatro di Roma, Archivio Teatro Eliseo, Archivio di Giorgio Albertazzi – Teatro Ghione (Roma); Archivio Cesare Zavattini (Reggio Emilia); Archivio di Stato di Torino (Torino); Bibliothèque Nationale de France (Parigi); British Library (Londra); Motion Picture Academy Library (Beverly Hills).

documentazione avrebbe permesso di effettuare nuove ricerche sulla storia del teatro, e soprattutto per completare il lavoro incompiuto su Eleonora Duse. Purtroppo però, due mesi dopo l'acquisizione dell'archivio, i cui fondi erano stati trovati da Squarzina, e all'inizio della catalogazione del materiale, morì improvvisamente anche Magli. A lui successe un primo gruppo di lavoro, composto da Valentina Valentini, Lucia Gerbino, Francesca Ferraioli e Patrizia Minoja, a cui seguì nel 1991 la costituzione di un Comitato scientifico per la gestione dell'archivio, costituito da Alessandro D'Amico, Ferruccio Marotti e Luigi Squarzina. Attualmente il responsabile scientifico dell'Archivio è Stefano Locatelli, mentre i membri del Comitato scientifico sono Paola Bertolone, Silvia Carandini, Roberto Ciancarelli, Guido di Palma, Stefano Geraci e Stefano Locatelli.

L'asserzione di Francesco Barberi secondo il quale «una libreria privata è specchio anzitutto della personalità di chi l'ha formata<sup>347</sup>» e «qualunque sia il carattere di una collezione privata, esso è sempre proiezione del carattere, degli interessi culturali, del livello intellettuale di chi l'ha messa insieme<sup>348</sup>» vale anche per gli archivi.

L'Archivio Guerrieri<sup>349</sup> può essere considerato un'«officina *in progress*<sup>350</sup>» in quanto ogni sezione corrisponde a diverse fasi della sua attività, e come scritto da Silvia Carandini «si presenta ancora oggi allo studioso nella sua consistenza magmatica, composta, labirintica, ma anche nella ricchezza eterogenea di sollecitazioni e rinvenimenti possibili, nel fascino dei percorsi di ricerca che suggerisce ai singoli studiosi<sup>351</sup>».

---

<sup>347</sup> F. Barberi, *Librerie private in Biblioteche in Italia. Saggi e conversazioni*, La Nuova Italia, Firenze 1981, p. 7.

<sup>348</sup> Ibidem.

<sup>349</sup> È possibile consultare l'archivio all'indirizzo: [www.saras.uniroma1.it/stutture/mediateca/archivio-guerrieri/motore-di-ricerca](http://www.saras.uniroma1.it/stutture/mediateca/archivio-guerrieri/motore-di-ricerca)

<sup>350</sup> P. Bertolone, *Eleonora Duse e i suoi molti archivi*, in A. Aiello, F. Nemore, M. Procino (a cura di), *Uomini e donne del Novecento*, ivi p. 86.

<sup>351</sup> S. Carandini, *Dall'Archivio di Gerardo Guerrieri: appunti e tracce per una "paradossale" storia del teatro*, in *Obiettivo Guerrieri. Parte seconda*, a cura di P. Bertolone e S. Locatelli, Bulzoni, Roma nn. 123-124, luglio-dicembre 2017, p. 67.

Negli archivi di persona, come in quello di Gerardo Guerrieri, ricorrono quasi sempre alcune tipologie documentarie come la corrispondenza, stampe e negativi fotografici, testi manoscritti e appunti, registrazioni audio e video.

L'archivio è composto da svariate tipologie documentarie, quali copioni drammaturgici, televisivi, radiofonici, dattiloscritti, manoscritti, lettere, fotografie, appunti, saggi, articoli, traduzioni e articoli di giornale che testimoniano la ricezione dei suoi lavori e studi. Questi documenti sono preziose fonti per lo studio di personalità fondamentali per lo studio del teatro, come Čechov, Duse, Gassman, Miller, Pirandello, Stanislavskij, Visconti e Williams.

Ciò che colpisce accostandosi a questa documentazione è l'erudizione dello studioso che assiduamente frequentava archivi e biblioteche (come testimoniato dalle schede bibliografiche, oggi conservate tra le sue carte, su cui era solito riportare annotazioni); notevole è anche l'aggiornamento continuo dei suoi studi che spaziavano dal teatro americano a quello russo, dalla storia dell'arte alla musica, dalla letteratura all'antropologia, insieme alle capacità di analisi critica e l'approccio innovativo alla storia dello spettacolo, in cui fa rientrare aspetti prima di allora trascurati, come le feste comunali, i rituali, la scenografia e gli edifici. Questo archivio testimonia

«un Guerrieri infaticabilmente impegnato in progetti editoriali ed espositivi in cui cerca di riversare il suo tumultuoso sapere per renderlo fruibile a un vasto pubblico, senza dimenticare mai di metterlo a confronto con le più brucianti sollecitazioni della sua prassi critica e quindi con i fermenti della scena contemporanea, da lui continuamente evocata, quale termine più preciso di riferimento<sup>352</sup>».

Nei progetti editoriali citati da Carandini, è facile scorgere il riferimento alla «Collezione di teatro» Einaudi, un progetto nato più per il prestigio e la

---

<sup>352</sup> S. Carandini, *Dall'Archivio di Gerardo Guerrieri...*ivi p. 71.

completezza dell'offerta della casa editrice che per un intento esclusivamente culturale. Guerrieri iniziò i suoi rapporti con Einaudi negli anni Quaranta, quando nel 1950 l'editore gli propose di dirigere una collana di testi teatrali, sia classici che moderni, il cui progetto è stato seguito da Italo Calvino, non senza incomprensioni, così come dimostra la fitta corrispondenza fra i due<sup>353</sup>. Un altro progetto editoriale degno di nota è sicuramente la stesura per *l'Enciclopedia dello spettacolo* di Silvio D'Amico – pubblicata dal 1954 al 1962 –

---

<sup>353</sup> Tale documentazione è riposta nei seguenti fascicoli, riposti in 3 faldoni dell'Archivio Guerrieri: Collezione Einaudi-1/cart.1/5; Collezione Einaudi-1/cart.1/6; Collezione Einaudi-1/cart.1/7; Collezione Einaudi-1/cart.1/8; Collezione Einaudi-1/cart.1/10; Collezione Einaudi-1/cart.2/1; Collezione Einaudi-1/cart.2/2; Collezione Einaudi-1/cart.2/3; Collezione Einaudi-1/cart.2/4; Collezione Einaudi-1/cart.2/6; Collezione Einaudi-1/cart.2/8; Collezione Einaudi-1/cart.2/9; Collezione Einaudi-1/cart.2/10; Collezione Einaudi-1/cart.3/6; Collezione Einaudi-1/cart.3/7; Collezione Einaudi-1/cart.3/8; Collezione Einaudi-1/cart.3/9; Collezione Einaudi-1/cart.3/10; Collezione Einaudi-1/cart.4/1; Collezione Einaudi-1/cart.4/3; Collezione Einaudi-1/cart.4/4; Collezione Einaudi-1/cart.4/5; Collezione Einaudi-1/cart.4/6; Collezione Einaudi-1/cart.4/7; Collezione Einaudi-1/cart.4/8; Collezione Einaudi-1/cart.4/10; Collezione Einaudi-1/cart.5/1; Collezione Einaudi-1/cart.5/3; Collezione Einaudi-1/cart.6/7; Collezione Einaudi-1/cart.6/8; Collezione Einaudi-1/cart.10/5; Collezione Einaudi-1/cart.10/8; Collezione Einaudi-1/cart.10/10; Collezione Einaudi-1/cart.11/8; Collezione Einaudi-1/cart.13/3; Collezione Einaudi-1/cart.13/4; Collezione Einaudi-1/cart.13/6; Collezione Einaudi-1/cart.13/7; Collezione Einaudi-2/cart.1/1; Collezione Einaudi-2/cart.1/3; Collezione Einaudi-2/cart.6/8; Collezione Einaudi-2/cart.6/13; Collezione Einaudi-2/cart.7/3; Collezione Einaudi-2/cart.7/4; Collezione Einaudi-2/cart.7/5; Collezione Einaudi-2/cart.7/6; Collezione Einaudi-2/cart.8/3; Collezione Einaudi-2/cart.8/8; Collezione Einaudi-2/cart.8/10; Collezione Einaudi-2/cart.9/3; Collezione Einaudi-2/cart.9/4; Collezione Einaudi-2/cart.9/6; Collezione Einaudi-2/cart.9/8; Collezione Einaudi-2/cart.9/10; Collezione Einaudi-2/cart.9/12; Collezione Einaudi-2/cart.9/13; Collezione Einaudi-2/cart.10/5; Collezione Einaudi-2/cart.10/9; Collezione Einaudi-2/cart.10/10; Collezione Einaudi-2/cart.10/12; Collezione Einaudi-2/cart.10/15; Collezione Einaudi-2/cart.11/4; Collezione Einaudi-2/cart.11/5; Collezione Einaudi-2/cart.11/13; Collezione Einaudi-2/cart.12/3; Collezione Einaudi-2/cart.12/4; Collezione Einaudi-2/cart.12/7; Collezione Einaudi-2/cart.12/10; Collezione Einaudi-4/cart.4/7; Collezione Einaudi-4/cart.5/9; Collezione Einaudi-2/cart.13/7; Collezione Einaudi-2/cart.13/8; Collezione Einaudi-2/cart.13/9; Collezione Einaudi-3/cart.1/11; Collezione Einaudi-3/cart.1/12; Collezione Einaudi-3/cart.2/1; Collezione Einaudi-4/cart.7/3; Collezione Einaudi-4/cart.7/4; Collezione Einaudi-3/cart.2/3; Collezione Einaudi-3/cart.2/4; Collezione Einaudi-3/cart.2/5; Collezione Einaudi-3/cart.2/6; Collezione Einaudi-3/cart.2/7; Collezione Einaudi-3/cart.2/8; Collezione Einaudi-3/cart.2/9; Collezione Einaudi-3/cart.2/10; Collezione Einaudi-3/cart.2/12; Collezione Einaudi-3/cart.2/13; Collezione Einaudi-3/cart.3/2; Collezione Einaudi-3/cart.3/5; Collezione Einaudi-3/cart.3/7; Collezione Einaudi-3/cart.3/8; Collezione Einaudi-3/cart.3/9; Collezione Einaudi-3/cart.3/11; Collezione Einaudi-3/cart.4/1; Collezione Einaudi-3/cart.4/2; Collezione Einaudi-3/cart.4/3; Collezione Einaudi-3/cart.4/4; Collezione Einaudi-3/cart.4/5; Collezione Einaudi-3/cart.4/6; Collezione Einaudi-3/cart.4/7; Collezione Einaudi-3/cart.4/8; Collezione Einaudi-3/cart.4/9; Collezione Einaudi-3/cart.4/10; Collezione Einaudi-3/cart.5/3; Collezione Einaudi-3/cart.5/7; Collezione Einaudi-3/cart.5/9; Collezione Einaudi-3/cart.6/1; Collezione Einaudi-3/cart.7/1.

delle voci *Attore, Regia, Konstantin Stanislavskij, Stati Uniti* cui si aggiunge il capitolo sul *Teatro drammatico*. Questa fu un'importante esperienza formativa, come ricordato da Geraci:

«Per Guerrieri, come per i migliori dei suoi coetanei, la grande fucina della Enciclopedia dello spettacolo aveva avuto un notevole peso nel guidare la sua personalità di saggista e studioso che si affacciava per la prima volta allo studio dello spettacolo in nome di una storiografia rigorosa ed insieme liberamente inventiva. A suo modo l'Enciclopedia di Silvio D'Amico (contrariamente all'Accademia) era stata una scuola di teatro controcorrente affidando ai giovani compiti riservati "ai vecchi": per esempio la scrittura di "voci" che richiedono la perizia, la sicurezza, la capacità di veder chiaro in poche righe<sup>354</sup>».

Durante il primo Convegno internazionale per le arti figurative, che si tenne nel 1948 a Firenze, si lanciò l'appello in favore delle mostre italiane, affinché la politica culturale italiana si internazionalizzasse, e la mostra fu ritenuta lo strumento più idoneo per rifondare la storia dell'arte italiana.

Tra i progetti espositivi citati poc'anzi da Carandini, a cui collaborò Guerrieri, si ricorda la stesura dell'introduzione al catalogo della *Mostra delle Scenografie di Adolphe Appia*<sup>355</sup> e *Il secolo dell'invenzione teatrale mostra di scenografie e costumi del Seicento italiano*<sup>356</sup>.

L'archivio è idealmente suddiviso in due parti: la prima, composta da 153 faldoni, testimonia gli studi e i lavori realizzati da operatore dello spettacolo le cui sezioni sono così denominate: Arte, Attore, Biografia, Cinema e documentari, Collezione Einaudi, Copioni, Cronache de «Il Giorno», Lettere e carteggi, Materiale su Guerrieri, Miscellanea, Pirandello, Progetti, Radio, Regia,

---

<sup>354</sup>G. Guerrieri, *Lettere sulla «Collezione di teatro» Einaudi*, (a cura di S. Geraci), in «Teatro e Storia», a. VII, n. 1, aprile 1992, p. 16.

<sup>355</sup> Curata nel 1951 dallo scenografo svizzero Ugo Blatter e allestita al Teatro Eliseo a cura del Centro di ricerche teatrali di Roma.

<sup>356</sup> Allestita a Venezia, Palazzo ai Giardini dal 1° settembre al 14 ottobre 1951. Gli atti del convegno e l'omonimo catalogo sono stati curati da Elena Povoledo e Gerardo Guerrieri, pubblicati rispettivamente dal Centro di ricerche teatrali, Roma e dal Centro internazionale delle arti e del costume, Arti grafiche Sorteni, Venezia 1951.

Scritti vari, Shakespeare, Teatro anglo-americano, Teatro italiano, Teatro russo, Tesi di laurea.

La documentazione inerente al Teatro Inglese e alle Traduzioni Shakespeariane si riferisce alle traduzioni di opere di Shakespeare e agli adattamenti di testi inglesi contemporanei<sup>357</sup>. La sezione Teatro Americano consta di diciassette raccoglitori che conservano traduzioni, adattamenti e gli appunti dell'antologia *Palcoscenico di Broadway*, quella storia del teatro americano che Guerrieri non riuscì mai a completare a causa del diniego al visto d'ingresso per gli Stati Uniti. Come nota Lina Vito:

«Sono presenti in archivio alcuni raccoglitori ordinati alfabeticamente relativi a questo progetto. E sempre a partire dalle sue traduzioni e dagli adattamenti di Williams, Miller, Wilder, O'Neill, Pinter, possono essere illuminati gli anni della sua collaborazione con Visconti. Bisogna dire che al Dipartimento è presente soltanto una parte del grande numero di traduzioni approntate da Guerrieri negli anni di lavoro accanto a Visconti. E, tra l'altro, Visconti è il grande assente dell'archivio: soltanto due contenitori sono pervenuti all'Università con materiale di scarso interesse perché esiguo rispetto ai possibili temi d'indagine che la collaborazione tra i due lascia intravedere [...]. Il materiale documentario conservato in questi due contenitori è stato utilizzato da Guerrieri per un saggio pubblicato sul catalogo della mostra su Luchino Visconti curata da Caterina D'Amico De Carvalho nel 1977 e ripubblicato nel volume *Lo spettatore critico*<sup>358</sup>».

Quindici sono i faldoni che costituiscono invece il fondo dedicato a Pirandello che conservano un ciclo di trasmissioni radiofoniche proposte nel 1952, un documentario cinematografico sulla biografia pirandelliana, e il testo della messa in scena del 1962 *Questa sera si recita a soggetto*, con Vittorio Gassman. Il fondo sul Teatro Italiano è composto da sei faldoni, costituitosi in occasione del

---

<sup>357</sup> Sarebbe opportuno collazionare queste traduzioni a quelle pubblicate o depositate alle SIAE, per verificare la presenza di eventuali inediti.

<sup>358</sup> L. Vito, *L'archivio di un intellettuale controcorrente*, in *Gerardo Guerrieri: un palcoscenico pieno di sogni*, (a cura di S. Guerrieri) Edizioni Magister, Matera 2016, p. 241.

progetto per una storia del teatro italiano da pubblicare presso Einaudi, che non vide mai le stampe. Tra queste carte vi sono anche quelle su Goldoni, le note di preparazione e il testo del programma per la RAI *Viaggio a Goldonia*, realizzato con Ugo Gregoretti e gli appunti per la mostra su Carlo Goldoni proposta da Guerrieri per una edizione della Biennale di Venezia.

La seconda sezione dell'archivio si compone di 103 faldoni, ed è la parte dedicata esclusivamente ad Eleonora Duse, di cui Guerrieri sognava di scrivere una biografia giorno per giorno e al cui progetto ha dedicato trent'anni di vita<sup>359</sup>. La notevole quantità dei faldoni dedicati all'attrice svela «la curiosità morbosa dello stesso studioso<sup>360</sup>». Questa sezione è la testimonianza dei due progetti mai ultimati: la biografia dusiana e la corrispondenza con Giuseppe Primoli. Alcuni di questi faldoni custodiscono inoltre il materiale preparatorio e di studio alle mostre che Guerrieri allestì su Duse, ovvero quelle del 1958, 1974, 1985.

I faldoni dedicati alla mostra del 1985, *Eleonora Duse e il suo mito, case study* di questo progetto di tesi, sono quelli che vanno dal numero 46 al 54.

Proprio la parte dedicata a Eleonora Duse testimonia non soltanto l'immenso lavoro di ricerca ma soprattutto il valore che egli attribuiva agli archivi, quali serbatoi di informazioni. Il suo archivio personale era il suo strumento per scandagliare, in qualunque momento, eventi, protagonisti e opere teatrali, ed è lo specchio dei suoi studi: Storia del Teatro Italiano, Storia del Teatro Americano, Storia del Teatro Russo, Pirandello, Goldoni; migliaia di appunti, materiale preparatorio per allestimenti, progetti, articoli, traduzioni e saggi.

Nell'archivio Guerrieri vi è anche un fondo librario non catalogato composto da circa cinquemila libri, di cui duemila di argomento teatrale, mentre la maggior parte testimoniano i suoi svariati interessi, che spaziano dalla storia alla

---

<sup>359</sup> I faldoni che custodiscono la documentazione inerente la biografia dusiana sono 26, per un totale di 173 fascicoli ordinati cronologicamente.

<sup>360</sup> A. M. Caproni, *Le Biblioteche degli scrittori del Novecento: la palude delle parole*, in «Bibliotheca», n. 1 (2003), p. 29.

religione, dalla filosofia alla biologia, e la sua preparazione linguistica, in quanto i volumi sono in italiano, francese, inglese, russo e spagnolo.

La presenza di questi volumi, custoditi insieme alle carte d'archivio, permette una più facile individuazione dei legami e rimandi tra le carte e i libri, la cui collazione permette di interpretare, descrivere e valorizzare correttamente tutti i documenti, salvaguardando così anche il vincolo archivistico<sup>361</sup> che li lega.

Infatti, come già ribadito da Luigi Crocetti:

«Fanno parte del materiale archivistico anche i libri comunque conferiti, a meno che una disposizione chiaramente espressa dal conferente non specifichi diversamente. Il libro entrato in Archivio diventa quindi materiale archivistico perdendo dal punto di vista istituzionale la natura che possiede nel sistema biblioteconomico. Ha particolare risalto quanto serve a identificare ciascun volume; nonché ogni annotazione scritta (dediche, postille ecc.) e quanti segni vi compaiono possano venire interpretati. Ciò non toglie che il libro, per facilitarne l'uso, possa o debba venire catalogato seguendo le norme in vigore nelle biblioteche<sup>362</sup>».

È stato proprio Crocetti, in occasione della prima edizione di *Conservare il Novecento* nel 2000, a definire «archivio culturale<sup>363</sup>» l'insieme di carte, libri e oggetti, un insieme che deve essere indissolubile, dato che la prassi comune, purtroppo, è quella di smembrare le raccolte tra l'archivio e la biblioteca.

Per tale ragione i libri conservati negli archivi hanno cambiato *status*: non sono più considerati semplici pubblicazioni ma documenti anch'essi, testimonianza

---

<sup>361</sup> Per vincolo archivistico si intende definire il «nesso logico che collega tutti i documenti prodotti da un ente, in molti casi evidenziato da puntuali segnature archivistiche, è tuttora il principio fondamentale cui riferirsi quando si affronta il riordinamento di un fondo», cfr. P. Carucci, M. Guercio, *Manuale di archivistica*, ivi p. 72. Uno strumento scientifico indispensabile per la restituzione delle informazioni sul vincolo archivistico è l'inventario che descrive, in modo analitico o sommario, i fondi di un archivio.

<sup>362</sup> A. Bonsanti, *Criteri generali di ordinamento e iter del documento e del libro presso l'Archivio contemporaneo del Gabinetto G.P. Vieusseux*, Mori, Firenze 1980, pp. 6-7.

<sup>363</sup> L. Crocetti, *Parole introduttive*, in *Conservare il Novecento. Convegno nazionale, Ferrara Salone internazionale dell'arte del restauro e della conservazione dei beni culturali e ambientali, 25-26 marzo 2000*. Atti a cura di M. Messina e G. Zagra, Associazione italiana biblioteche, Roma 2001, p. 24.

degli interessi, e molto probabilmente anche delle letture di chi ha formato l'archivio.

La biblioteca di Guerrieri rientra pienamente nelle "biblioteche d'autore", in quanto, come scrive Alberto Petrucciani:

«Il singolo fondo, naturalmente, non è che una delle tessere di questo quadro culturale, di questo mosaico, cosa del resto ovvia per chiunque abbia occasione di occuparsi, ad esempio, di carteggi: per la loro stessa natura, anche nella migliore delle ipotesi saranno da un lato concentrati, dall'altro disseminati, se non dispersi, e intrecciati con altri (ossia, dotati di tante relazioni sia dirette sia indirette, mediate, come quando in una corrispondenza si fa riferimento a un'altra contemporaneamente in corso). Ma anche se lasciamo da parte l'esempio lampante dei carteggi, focalizzando soltanto la "biblioteca d'autore", l'orizzonte non cambia, non si restringe che all'apparenza: i libri sono donati, prestati, segnalati, commentati agli amici, e così via. La biblioteca d'autore, insieme ai carteggi e ad altri documenti, è certo una testimonianza di grandissimo rilievo, un "documento e monumento" che, per la sua capillarità materiale (dato che può recare migliaia di segni e di indizi), è sicuramente di grandissima importanza, ma resta una tessera (un bell'insieme di tessere) di una ricostruzione che, per raggiungere un pieno significato culturale, deve trascendere largamente i confini della singola raccolta<sup>364</sup>».

I libri non sono mai "neutrali" ma testimoniano la formazione e la personalità di chi li ha conservati, e se presenta sottolineature e annotazioni «a poco a poco il libro diventa più interessante<sup>365</sup>» perché permettono di indagare anche le sue opere e il suo pensiero. Per tale ragione lo studio degli archivi personali deve considerare non soltanto l'ordinamento archivistico e bibliografico, ma richiede l'analisi di tutta la documentazione e delle relazioni tra un documento e un altro: appunti, annotazioni, opere, carteggi, libri e oggetti. L'attività di

---

<sup>364</sup> A. Petrucciani, *Fondi e collezioni personali: alcune questioni*, in *Storie d'autore, storie di persone. Fondi speciali tra conservazione e valorizzazione*, (a cura di) Francesca Gheretti, Annantonia Martorano, Elisabetta Zonca, AIB, Roma 2020, p. 32.

<sup>365</sup> Heather Joanna Jackson, *Marginalia: readers writing in books*, New Haven, Yale university press 2001, p. 2-3

ricerca infatti non si esaurisce con l'identificazione e la descrizione di ogni singolo documento, ma è necessario contestualizzarli e individuare il vincolo che li lega uno all'altro. La digitalizzazione dei documenti, e la loro messa in rete, offrono ai futuri ricercatori e studiosi la possibilità di effettuare nuovi studi, anche attraverso la creazione di sistemi informativi in grado di destrutturare le informazioni presenti sulle carte manoscritte o stampate e di individuare nuove relazioni tra le varie risorse, come affermato anche da Fabio Venuda:

«Ogni record di autorità consente infatti di visualizzare le relazioni con i documenti in cui è stata registrata, e quindi collegata, la voce di autorità, indicandone la tipologia ed esplicitandone il ruolo che essa ricopre nei confronti dello specifico documento, ad esempio "autore di", oppure "soggetto produttore di" nel caso del materiale archivistico; ruoli e relazioni, che dovrebbero essere stati già definiti nei software di provenienza, trovano collocazione nel sistema di valorizzazione espressi dai nomi dei campi in cui vengono visualizzate<sup>366</sup>».

Questo fondo librario si è costituito nel periodo in cui Guerrieri non riusciva ad ottenere il visto d'ingresso per gli Stati Uniti. La moglie Anne gli inviava dei libri, molti dei quali donati dalle biblioteche americane, intorno al cui nucleo Guerrieri sognava di istituire una biblioteca e un centro di cultura teatrale americana che promuovesse iniziative di divulgazione.

Non è mai riuscito a realizzare questo desiderio, e iniziare una campagna di inventariazione ne sarebbe l'inizio.

---

<sup>366</sup> F. Venuda, *Le raccolte di documenti personali: uno studio per la ricerca e la valorizzazione*, AIB studi, vol. 57 n. 1 (gennaio/aprile 2017), p. 73, disponibile all'indirizzo: [www.academia.edu/35507483/Le\\_raccolte\\_di\\_documenti\\_personali\\_uno\\_studio\\_per\\_la\\_ricerca\\_e\\_la\\_valorizzazione](http://www.academia.edu/35507483/Le_raccolte_di_documenti_personali_uno_studio_per_la_ricerca_e_la_valorizzazione)

## Il Capitolo

### Le mostre su Eleonora Duse

#### 2.2.1 Le prime tre mostre su Eleonora Duse curate da Gerardo Guerrieri

Guerrieri dedicò un trentennio della sua vita allo studio della più grande attrice italiana di tutti i tempi: Eleonora Duse. La sua figura è arrivata a noi soprattutto grazie alle fotografie, ritratti e oggetti che le sono appartenuti, e che hanno alimentato il suo mito nel corso dell'ultimo secolo.

Il primo a dedicarle una mostra fu proprio Gerardo Guerrieri nel 1958, in occasione del centenario di Duse, dal titolo *Eleonora Duse. Mostra celebrativa nel centenario della nascita 1858- 1958*, allestita dall'8 novembre al 31 dicembre 1958 presso il Museo Teatrale alla Scala, a Milano.

Probabilmente questa fu l'occasione in cui "si innamorò" dell'attrice, grazie alla quale ottenne riconoscimenti della sua qualità di studioso. La manifestazione celebrativa prevedeva anche uno spettacolo teatrale e un convegno internazionale, realizzato in sinergia con il Centro Sperimentale di Cinematografia, intitolato *Immagini e tempi di Eleonora Duse* e presentato al Teatro Quirino. Il copione era stato scritto da Guerrieri, la regia era stata curata da Luchino Visconti e allo spettacolo presero parte i più grandi attori italiani dell'epoca che a turno recitarono episodi della vita di Eleonora Duse. La biografia era stata ricostruita da Guerrieri attraverso la lettura delle epistole ricevute e inviate dall'attrice a Boito, Dumas e D'Annunzio, e la messa in scena prevedeva la recitazione di parti di opere del repertorio dusiano e stralci di brani tratti dal famigerato romanzo dannunziano *Il Fuoco*. Guerrieri ripercorre

la biografia dusiana iniziando dalla sua vocazione artistica quando quattordicenne interpretò Giulietta, passando alle interpretazioni di Dumas e Ibsen fino agli uomini che più hanno contribuito alla sua formazione esistenziale e artistica: Arrigo Boito e Gabriele D'Annunzio<sup>367</sup>.

È quasi, come si vedrà, lo stesso impianto narrativo riproposto nella mostra del 1985.

L'allestimento può essere considerato, non solo perché il primo, la celebrazione dell'attrice. Le tre stanze preparate per l'occasione accoglievano delle vetrine in cui erano esposti oggetti e cimeli appartenuti a Eleonora Duse. Tra gli oggetti esposti si potevano ammirare fotografie, costumi di scena, lettere, caricature, disegni, telegrammi, libri e copioni provenienti dal Museo Teatrale del Burcardo, dalla Fondazione il Vittoriale degli Italiani e dal Museo Civico di Asolo.

Come ricorda Paola Bertolone:

«Per l'occasione, che lo Stato salutò anche con la stampa e la messa in circolazione di un francobollo dove compare la sua effigie, Guerrieri scrisse un testo, *Immagini e tempi di Eleonora*, che venne interpretato dal fior fiore del teatro italiano al Teatro Quirino di Roma il 3 ottobre 1958 ed ebbe la regia di Luchino Visconti e si fece promotore nel novembre dello stesso anno del convegno *L'eredità di Eleonora Duse* (i cui atti rimasero in bozze non pubblicate, come del resto anche il copione dello spettacolo)<sup>368</sup>».

Com'è noto, Guerrieri coltivò la vana ambizione di ricostruire meticolosamente la biografia dell'attrice, giorno per giorno, progetto che non vide la luce per la mancanza di documentazione (cosa che oggi, con l'utilizzo che le star fanno dei social network sarebbe forse possibile!). Non riuscì mai a concludere la sua ambiziosa opera, ma le sue ricerche lo portarono ad organizzare altre tre mostre:

---

<sup>367</sup> G. Guerrieri, *Eleonora Duse/ nove saggi*, a cura di L. Vito, Bulzoni, Roma 1993, p. 8.

<sup>368</sup> P. Bertolone, *In assenza*, in P. Bertolone, M. I. Biggi, D. Gavrilovich, *Mostrare lo spettacolo* ivi p. 110.

nel 1969 la *Mostra Eleonora Duse* in occasione del XXVIII Festival Internazionale del Teatro di Prosa; nel 1974, *Eleonora Duse e il suo tempo*, e l'ultima nel 1985, *Eleonora Duse e il suo mito*.

Nel 1969 un importante avvenimento risvegliò l'interesse di Guerrieri, e di tutti gli studiosi di teatro, nei confronti della grande attrice: la donazione di suoi moltissimi oggetti. Infatti, dieci anni dopo l'allestimento della prima mostra, Eleonora Ilaria Bullough, divenuta Sister Mary Mark, nipote ed unica erede dell'attrice, donò alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia tutto ciò che possedeva della nonna<sup>369</sup>. Questo lascito spinse gli studiosi ad approfondire la sua figura e ad allestire nuove mostre, fino agli anni Ottanta, quando Guerrieri la introduce a pieno titolo nei corsi universitari. Da allora l'interesse nei confronti di Eleonora Duse non si è mai assopito e dal 1958 al 2016 sono state proposte 24 mostre sulla sua figura<sup>370</sup>.

Come giustamente notato da Federica Bertellini<sup>371</sup>, le prime esposizioni presentavano un catalogo essenziale, con pochissime immagini in bianco e nero, ma corredato di minuti elenchi del materiale esposto nelle singole stanze o teche, mentre le mostre degli ultimi anni (e non solo quelle dedicate a Eleonora Duse) sono prive di cataloghi fotografici, in quanto troppo costosi, sostituiti tuttavia da materiali multimediali, quali DVD e percorsi virtuali.

La modernità di Gerardo Guerrieri è riscontrabile anche nel suo allestimento del 1985, in cui fece recitare a vari attori una colonna sonora di accompagnamento ai documenti dell'epoca, una mostra che aveva l'ambizione di svelare l'aspetto più intimo dell'attrice e il suo rapporto coi vari amanti/vati.

---

<sup>369</sup> Dal 2011 la Fondazione Cini ha ideato *La Stanza di Eleonora Duse*, un luogo di esposizione permanente di buona parte della collezione dusiana.

<sup>370</sup> Per un'approfondita lettura si legga Federica Bertellini, *Il teatro e la vita di Eleonora Duse nelle mostre italiane dal 1958 ad oggi*, Sinestesieonline, N. 21 - Anno 6 - Ottobre 2017. Nel presente articolo però l'autrice ha confuso il titolo della mostra con quello del relativo catalogo, così come si evince dalla rassegna stampa conservata nel Faldone 50 dell'archivio Guerrieri.

<sup>371</sup> Ivi.

Negli anni è cambiato anche l'approccio con il quale ci si accosta a Eleonora Duse: se le prime mostre prediligevano fornire quante più informazioni possibili sulla sua vita e sulla sua carriera da attrice, le ultime si sono focalizzate sul suo essere attrice, donna e amante, e perciò iniziano ad essere esibiti i copioni sui quali annotava in modo certosino le sue osservazioni, i vestiti con cui ha imposto la moda di quel periodo e le epistole indirizzate e ricevute dai vari amanti.

La seconda mostra, curata con Piero Nardi e intitolata *Mostra Eleonora Duse*, fu organizzata in occasione del XXVIII Festival Internazionale del Teatro di Prosa. Finanziata dalla Biennale di Venezia e dalla Fondazione Giorgio Cini, rimase esposta dal 23 settembre al 13 ottobre 1969 alle Sale Apollinee del Teatro La Fenice, per poi essere trasferita il mese successivo a Genova, grazie al Museo biblioteca dell'Attore, con il patrocinio del Teatro Stabile.

Per questo allestimento Guerrieri e Nardi utilizzarono materiali e documenti provenienti dalla Fondazione Il Vittoriale degli Italiani e soprattutto dalla Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Quest'ultima infatti aveva appena ricevuto da Sister Mary Mark centinaia di oggetti, appartenuti a Eleonora Duse: cinquecento lettere scritte da lei, un migliaio di quelle ricevute, libri, copioni (alcuni autografi, ovvero scritti di suo pugno), costumi di scena, lettere, disegni, caricature e telegrammi.

Si evince dal catalogo<sup>372</sup> che la mostra era incentrata sulla biografia dusiana - presentata attraverso i cimeli dell'attrice, come locandine e ritratti - e sulle sue interpretazioni. Guerrieri selezionò complessivamente 574 elementi, di cui 425 immagini e locandine relative alla biografia e alla genealogia dell'attrice, ciascuna accompagnata da titolo descrittivo e disposta in uno dei seguenti 21 gruppi:

---

<sup>372</sup> G. Guerrieri, P. Nardi, *Mostra Eleonora Duse*, Venezia, Stamperia di Venezia, 1969, ripubblicato in G. Guerrieri, *Lo spettatore critico*, Roma, Levi, 1987.

- *I Duse* (8 elementi);
- *Attori e Capocomici* (9 elementi);
- *Le quattro grandi* (4 elementi);
- *Meriggio e il grande attore* (3 elementi);
- *La rivelazione: Napoli 1879* (7 elementi);
- *Il conte innamorato* (10 elementi);
- *I personaggi di Dumas figlio* (12 elementi);
- *Tra Mirandolina e Frou Frou* (19 elementi);
- *Lo scontro con Sarah* (13 elementi);
- *Da Torino al Sud America* (15 elementi);
- *Con Cesare Rossi e Flavio Andò* (18 elementi);
- *Boito e Shakespeare* (18 elementi);
- *Furore a Mosca, Vienna prende fuoco* (50 elementi);
- *Alla conquista di Parigi* (36 elementi);
- *Gabriele D'Annunzio e "La città morta"* (57 elementi);
- *Porziuncola e Capponcina* (44 elementi);
- *"Francesca da Rimini" e la "Figlia di Jorio"* (57 elementi);
- *Ibsen* (37 elementi);
- *Cenere* (6 elementi);
- *Ritorno al teatro* (28 elementi);
- *La Duse a Venezia* (8 elementi).

Infine furono esposti 25 tra abiti e costumi di scena e i 123 oggetti a lei appartenuti – lettere, ritratti, ricordi e fotografie con Enrichetta – sono stati suddivisi in 3 gruppi:

- *Costumi e vestiti di Eleonora Duse* (25 elementi);
- *Vetrina delle lettere, dei ritratti e dei ricordi* (78 elementi);
- *Eleonora e Enrichetta* (45 elementi).

Come si può notare, la parte più cospicua degli oggetti esposti in mostra concerne le opere interpretate da Eleonora Duse, dagli esordi nella compagnia familiare fino all'unica interpretazione cinematografica realizzata. L'attenzione di Guerrieri è qui rivolta più all'attrice che alla donna, sguardo che, come si vedrà, verrà completamente capovolto nell'ultima mostra allestita.

Anche i cataloghi, come le mostre stesse, rappresentano il tentativo, non sempre riuscito, di immortalare l'effimero teatrale. Sfogliare i cataloghi delle mostre su Eleonora Duse è anche ripercorrere la storia del ritratto d'autore, perché è stata ritratta dai fotografi più prestigiosi del suo tempo.

La terza mostra organizzata da Guerrieri, *Eleonora Duse e il suo tempo*, fu allestita nel Museo civico di Asolo dal 14 settembre al 31 ottobre 1974. I materiali esposti provenivano dalla Fondazione Giorgio Cini, dalla Fondazione Primoli, dal Museo Teatrale del Burcardo, dal Museo di Asolo, dalla Collezione Signorelli di Roma, dal Museo Fortuny di Venezia, dal Museo Teatrale alla Scala di Milano, da La Comédie Française di Parigi, dal Museo dell'Attore di Genova, dal fondo Nunes Vais di Roma, dal Museo Martinengo di Brescia e infine dal Theatermuseum di Monaco.

Il saggio introduttivo al catalogo della mostra<sup>373</sup>, intitolato *Eleonora Duse fra il tramonto del grande attore e la nascita della regia*<sup>374</sup>, narra degli attori che hanno lavorato con Duse e che sono poco noti al grande pubblico, mentre l'appendice è divisa in ordine alfabetico (dalla A alla V), e ad ogni lettera è associata un'immagine o un particolare evento della biografia dusiana.

Attraverso l'esposizione di fotografie, ritratti, caricature, epistole, i costumi di scena e i suoi effetti personali, Guerrieri in tutte le sue mostre su Eleonora Duse ha sempre aborrito l'agiografia e l'idealizzazione dell'attrice, collocandola però in un contesto meno provinciale rispetto a come era percepita dalla cultura italiana dell'epoca, e come ribadito da Paola Bertolone:

---

<sup>373</sup> G. Guerrieri, *Eleonora Duse e il suo tempo*, Canova, Treviso 1974.

<sup>374</sup> Ripubblicato in *Eleonora Duse: nove saggi*, ivi p. 59.

«Il merito di Guerrieri è stato quello di incastonare, per primo, la figura storica dell'attrice veneta entro l'alveo delle convenzioni, dalle categorie di riferimento, dei parametri che erano tipici in generale del mondo teatrale ottocentesco, con un occhio di riguardo all'ambito italiano ma senza eccessivi confini. Guerrieri restituisce della Duse un'immagine molto più stratificata e complessa di quanto si fosse soliti pensare, la proietta al di fuori della figura solitaria e dolente, vittima di Gabriele D'Annunzio, che si è insinuata in un pregiudiziale e immaginario paternalistico. La immette per la prima volta, con fondati documenti, in una circuitazione artistica e intellettuale pan-europea, comprendendo anche la Russia e inoltre quell'estensione della civiltà occidentale che si è radicata con grande profitto negli Stati Uniti<sup>375</sup>».

---

<sup>375</sup> P. Bertolone, *In assenza*, in P. Bertolone, M. I. Biggi, D. Gavrilovich, *Mostrare lo spettacolo* ivi p. 111.

## 2.2.2. La ricostruzione della mostra *Eleonora Duse e il suo mito*. Metodologia

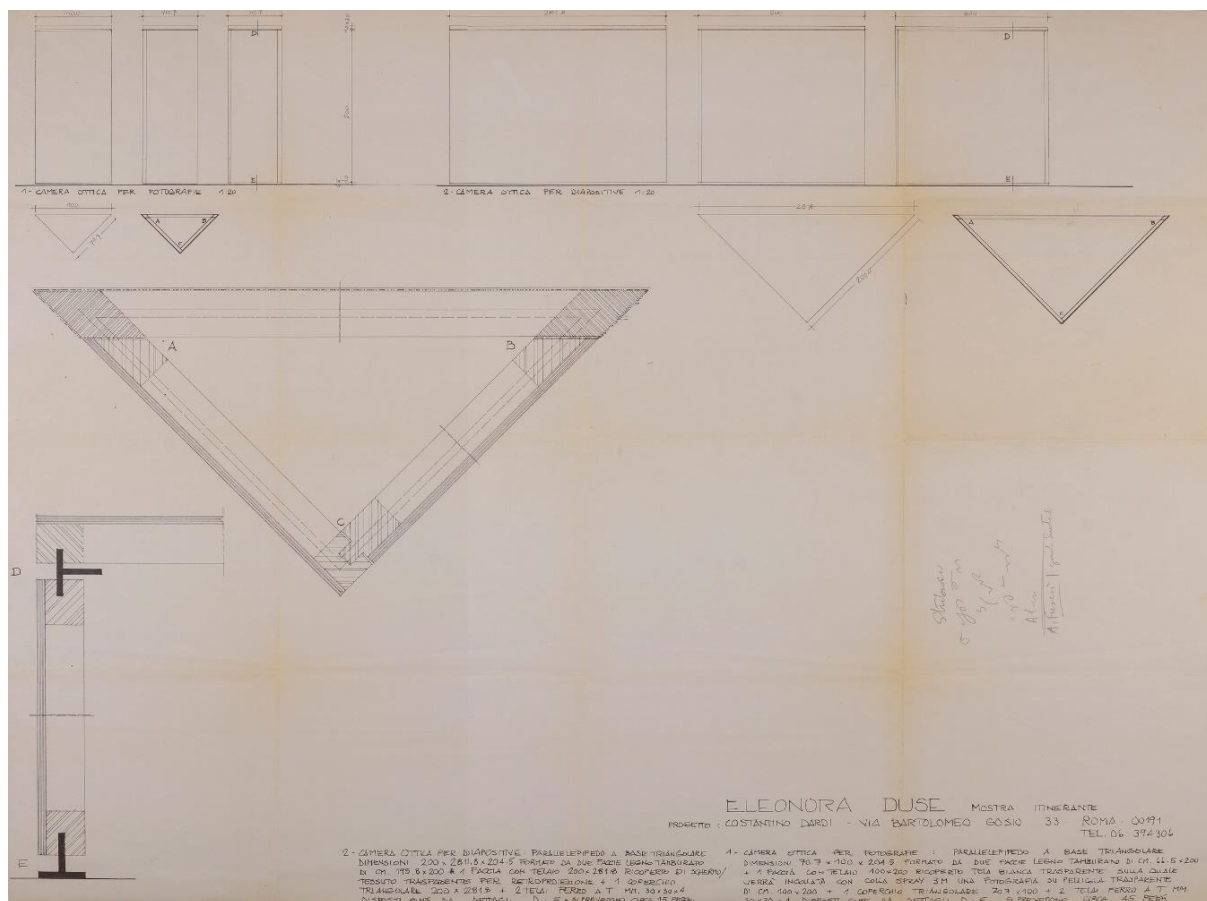
Gerardo Guerrieri allestì con Costantino Dardi, a Palazzo Venezia a Roma, la mostra *Eleonora Duse e il suo mito* dal 6 giugno al 6 luglio 1985, con Ente Festival di Asolo quale ente promotore, con il patrocinio del Ministero degli Affari Esteri, del Ministero dei Beni Culturali e Ambientali e della Regione Veneto<sup>376</sup>. Il titolo originale della mostra è stato dedotto dalla lettura dei giornali, custoditi in archivio, che hanno pubblicizzato l'iniziativa; il titolo attribuito al relativo catalogo è invece *Eleonora Duse tra storia e leggenda*.

Dopo questo di Roma, l'allestimento su Eleonora Duse è proseguito nella modalità "mostra itinerante", a Parigi al Teatro Odéon, a Londra e al Lincoln Center di New York, così come si evince dalla seguente planimetria rinvenuta in archivio, la quale illustra la disposizione dei proiettori per diapositive prevista da Dardi, deputati alla proiezione delle immagini<sup>377</sup>:

---

<sup>376</sup> In collaborazione con il Ministero del Turismo e dello Spettacolo, la Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Roma, la Discoteca di Stato, l'Assessorato alla Cultura del Comune di Roma, l'Ente Provinciale per il Turismo di Treviso, il Teatro di Roma, il Teatro Club, la Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani", la Fondazione Giorgio Cini, la Fondazione Primoli, il Museo e la Biblioteca teatrale del Burcardo, il Museo Civico di Asolo, il Museo dell'Attore di Genova, il Museo Fortuny, l'Ente Cinema, il Centro Sperimentale di Cinematografia, l'Istituto Luce, la Cineteca Nazionale di Roma, la Cineteca Italiana di Milano.

<sup>377</sup> Faldone 46, cc 1-1.



Il materiale per l'allestimento proviene dalla Fondazione Giorgio Cini<sup>378</sup>, dalla Fondazione Primoli<sup>379</sup>, dalla Sovrintendenza ai Beni Artistici e Storici di Roma<sup>380</sup>, dalla Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani"<sup>381</sup>, dal Museo e Biblioteca teatrale del Burcardo<sup>382</sup>, dal Museo Civico di Asolo<sup>383</sup> e dal Museo Fortuny<sup>384</sup>. Questo allestimento è stato scelto come *case study* di ricostruzione di una mostra attraverso i materiali d'archivio.

<sup>378</sup> [www.cini.it](http://www.cini.it)

<sup>379</sup> [www.fondazioneprimoli.it](http://www.fondazioneprimoli.it)

<sup>380</sup> [www.sovrintendenzaroma.it](http://www.sovrintendenzaroma.it)

<sup>381</sup> [www.vittoriale.it](http://www.vittoriale.it)

<sup>382</sup> [www.burcardo.org](http://www.burcardo.org)

<sup>383</sup> [www.asolo.it/museo](http://www.asolo.it/museo)

<sup>384</sup> [www.fortuny.visitmuve.it](http://www.fortuny.visitmuve.it)

Fortunatamente lo studio dei faldoni conservati presso l'Archivio Guerrieri di Sapienza Università di Roma<sup>385</sup> e del catalogo della mostra<sup>386</sup>, ha permesso di ricostruire meticolosamente l'esposizione *Eleonora Duse e il suo mito*. Alcuni fascicoli<sup>387</sup> conservano appunti sull'allestimento e sul percorso museale da realizzare, attraverso cui è possibile inserire correttamente l'apparato iconografico<sup>388</sup> laddove l'autore l'aveva previsto con le rispettive didascalie<sup>389</sup>, altri conservano i testi delle colonne sonore<sup>390</sup>. Infatti, come notato dalla figlia Selene, «Guerrieri lavorava come si lavorerebbe oggi al computer, e per giunta stenografava alcuni appunti. Fogli e foglietti rimandano gli uni agli altri con grande precisione e con ingegnosi collegamenti che oggi sarebbero ipertesti [...]. Un puzzle, una specie di enigma<sup>391</sup>». Tramite la ricostruzione di questi rimandi da un fascicolo ad un altro, da un documento a un altro, è stato possibile ricostruire questo allestimento su Eleonora Duse.

Le sale di Palazzo Venezia, appartamento Barbo, destinate alla mostra del 1985 erano sei, e in archivio è stata reperita la planimetria della sede espositiva<sup>392</sup>:

---

<sup>385</sup> Il nuovo Statuto, entrato in vigore nel 2010, chiarisce che il nome ufficiale "Università degli Studi di Roma" coincide con "Sapienza Università di Roma" e con la denominazione breve "Sapienza".

<sup>386</sup> G. Guerrieri, *Eleonora Duse tra storia e leggenda*, Tipografia asolana, Asolo 1985.

<sup>387</sup> Due sono i fascicoli, conservati nel Faldone 46, che conservano la versione dell'allestimento delle sale espositive, cc.1-3 e cc.1-4.

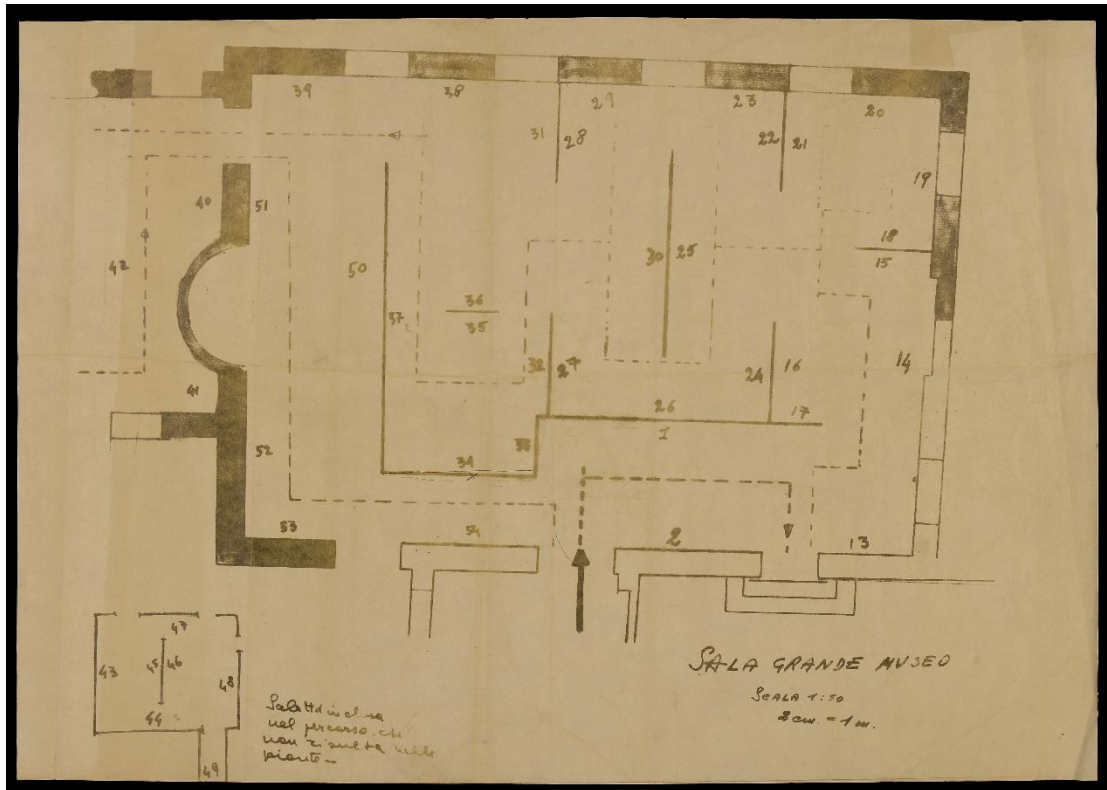
<sup>388</sup> Selezionato dal Faldone fotografie e tra le diapositive e vetrini.

<sup>389</sup> Archivio Guerrieri, Faldone 52, cc.1-2.

<sup>390</sup> Archivio Guerrieri, Faldone 52, cc.2-1.

<sup>391</sup> S. Guerrieri, *Un palcoscenico pieno di sogni*, Matera, Edizioni Magister, 2016, p. 248.

<sup>392</sup> Archivio Guerrieri, Faldone 46, cc. 1-2.



Di ogni sala si trovano gli appunti di Guerrieri sull'allestimento<sup>393</sup>: ciascun foglio rappresenta una sala, ed è stato suddiviso in tre colonne: nella prima ha riportato il periodo storico, le persone e gli avvenimenti più importanti della biografia dusiana; nella seconda colonna, denominata "carousel" si trovano i riferimenti iconografici, ovvero l'apparato illustrativo (da correlare alle immagini contenute nel Faldone fotografie, nei vetrini e nelle diapositive); nella terza e ultima colonna è riportata la colonna sonora che accompagnava la fruizione della mostra, specificando il nome dell'attrice o dell'attore e il brano recitato, così come si evince dal seguente documento.<sup>394</sup>

<sup>393</sup> Archivio Guerrieri, Faldone 46, cc. 1-3 e 1-4.

<sup>394</sup> Archivio Guerrieri, Faldone 52, cc 2-1.

SALA VI		10
		COL SONORA
a) ASOLO	un carousel dedicata a Asolo e alla sua casa	
b ) RITORNO AL TEATRO	un carousel	applausi
fra due date	quelli che erano alaa prima	la giovane generazione <del>l'acclamazione</del>
Torino 1921	Gobetti	commenti:
Donna del Mare:	Visconti ecc.	Gobetti
Trionfo		Simoni
	i protagonisti:	D'Amico
autunno 1921 Roma Costanzi	Zacconi ecc.	Prezzolini ecc.
Così Sia	La D negli Spettri	
(fiasco clamoroso)		fischi di Roma
c) da allora è costretta	il repertorio	lettere
a tornare raminga, di città in	caricature	
città	4 di Sacchetti	
vari tentativi di aiutarla, di		
darle un teatro		
tommee italiana		
disastrosa		
comincia quel che è stato chiamato		
il suo "martirio"		

Lo studio del materiale d'archivio ha svelato l'esistenza di una colonna sonora - diretta da Roberto Rossetti e la cui concertazione delle voci e la scelta dei testi si devono a Gerardo Guerrieri e a Mario Prosperi<sup>395</sup> - che accompagnava la fruizione del materiale da parte del pubblico durante la mostra<sup>396</sup>. La fruizione di questo materiale audio ha permesso di capire maggiormente le intenzioni dell'autore, che con questa mostra intendeva realizzare una summa biografica e artistica dell'attrice tanto amata.

Le registrazioni infatti integrano la narrazione della mostra su Duse, che verte - negli scritti di Guerrieri presenti nel relativo catalogo - sulla carriera dell'attrice

<sup>395</sup> Con la collaborazione di Antonio Zaccheo, Maurizio Modugno, Paolo Di Vincenzo, Carla Antonini, Lucia Maglioni e Alberto Palomba.

<sup>396</sup> Questo documento sonoro, composto da quattro bobine della durata complessiva di circa 3 ore, è conservato presso l'Istituto Centrale per i beni sonori ed audiovisivi (ICBSA - ex Discoteca di Stato) a Roma, da cui è stata ottenuta una copia mp3, che entrerà a far parte dell'Archivio Guerrieri, insieme al relativo catalogo delle fotografie già realizzato. Questo materiale audio fungerà da corredo nella fruizione dei documenti oggetto della mostra virtuale online che si presenterà alla fine di questo progetto.

piuttosto che sulla sua vita privata. In questi documenti sonori, i testi recitati dagli attori invece indulgiano maggiormente sugli infelici amori dell'attrice, da Gabriele D'Annunzio a Martino Cafiero ed Arrigo Boito, e intervallano importanti testimonianze di coloro che l'hanno conosciuta, come Matilde Serao, Luigi Pirandello, Rainer Maria Rilke, Ermete Zacconi, Piero Gobetti, Silvio D'Amico, Memo Benassi.

Si è pertanto ricostruita ciascuna sala attraverso un titolo<sup>397</sup>, qualche fotografia di quelle che sono state esposte nella sala medesima, selezionate in relazione al contenuto delle didascalie<sup>398</sup>, a cui segue una breve ricostruzione storica del periodo narrato, fedele alla struttura del catalogo, e la colonna sonora.

La mostra di Guerrieri offriva al pubblico un mediometraggio su Eleonora Duse di accompagnamento alla fruizione e realizzato da Pierluigi Mas e Franco Molè, *La donna e il vento*<sup>399</sup>.

Per cercare di ricostruire la mostra nella maniera più fedele e rispettosa possibile, così come ideata da Guerrieri, si è focalizzata maggiormente l'attenzione sulla bibliografia utilizzata da lui stesso e che risulta dai documenti conservati presso l'archivio di Sapienza Università di Roma. Per tale ragione, la maggior parte dei testi citati nel prossimo capitolo sono antecedenti al 1985, anno della mostra in oggetto.

Il tempo utilizzato nella ricostruzione del percorso espositivo è il presente, lo stesso usato da Guerrieri sui suoi appunti, sulle didascalie a corredo delle immagini e sul catalogo della relativa mostra.

---

<sup>397</sup> I titoli delle sezioni espositive sono quelli definitivi, presenti nel catalogo della mostra. Gli appunti a volte contengono lievi variazioni.

<sup>398</sup> Archivio Guerrieri, Faldone 52, cc.1-2.

<sup>399</sup> A causa del lockdown non è stato possibile reperire il video.

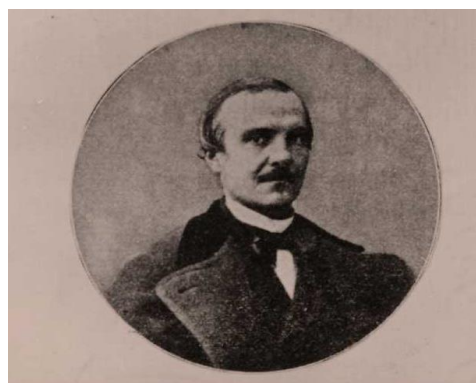
## Il percorso espositivo

### I Sala

#### *Ricordi familiari*<sup>400</sup>



Eleonora con la madre Angelica Cappelletto (1863)  
(Archivio Guerrieri, foto n. 194)



Alessandro Duse  
(Archivio Guerrieri, foto n. 232)

«Il 3 ottobre 1858 a Vigevano da Alessandro e Angelica nasce Eleonora Giulia Amalia Duse. Enfant de la balle a cinque anni è già in scena»



Giacinta Pezzana nel ruolo di Madame Raquin,  
(Archivio Guerrieri, foto n. 100)



Adelaide Ristori nel ruolo di Francesca da Rimini  
(Archivio Guerrieri, foto n. 244)



Virginia Marini nel ruolo di Messalina (1876)  
(Archivio Guerrieri, foto n.74)

<sup>400</sup> I titoli delle sezioni espositive sono quelli definitivi, presenti nel catalogo della mostra. Gli appunti a volte contengono lievi variazioni.

«I leoni del teatro italiano del secondo Ottocento alla comparsa della Duse: Adelaide Ristori, Tommaso Salvini, Ernesto Rossi, Giacinta Pezzana, Virginia Marini»

«I Duse erano marinai di Chioggia. Il primo che disertò il mare per il teatro fu il nonno di Eleonora, Luigi, che creò la maschera di Giacometo e fondò un teatro a Padova»

«I figli di Luigi Duse crearono la "comica compagnia" dei Fratelli Duse che batteva la provincia dal Piemonte alla Dalmazia, recitando in fiere e mercati»

«La compagnia Fratelli Duse si sfasciò presto: restarono i coniugi Duse con Alessandro caratteristica e Angelica prima attrice. Il viaggio attraverso le campagne continuava»

«Mentre Eleonora, a quattordici anni, recita Giulietta all'arena di Verona, la madre muore in ospedale ad Ancona. Eleonora passa da una compagnia all'altra. Eccola nella Pezzana-Brunetti in un dramma di Paolo Ferrari»

Mostra ELEONORA DUSE E LA SUA LEGGENDA  
LEGGENDA DI ELEONORA DUSE

1

sala I (la piu' piccola)

<p>postazione 1</p> <p>STORIA DEI COMICI <del>FRATELLI DUSE</del> dell'800 <del>storia genealogica dei Duse</del></p> <p>tradizione familiare</p> <p>Chioggia Padova attori goldoniani</p> <p>itinerario della compagnia Duse prima goldoniana poi "nazionale"</p> <p>dalla Dalmazia alla Lombardia fino ai confini dello stato pontificio (nel lombardo Veneto) lei nasce alla vigilia del 59 guerra</p>	<p>CAROUSEL (infanzia)</p> <p>il nonno goldoniano vecchie locandine lettere di famiglia →</p> <p>foto Vigevano teatro Duse di Padova guerra del 66 (infanzia risorgimentale) Lagunaz e altri attori dell'epoca</p> <p>il teatro negli anni 50-60</p> <p>itinerario di una compagnia veneta</p> <p>i Miserabili</p>	<p>COLONNA SONORA</p> <p>battute e titoli di commedie del repertorio d'epoca vagito brani da Goldoni o da Giacometti</p> <p>nomi di città</p> <p>musica d'epoca</p> <p>voce di bambina: Cosetta Angelo Lisciani di Padova</p>
<p>postazione 2</p> <p>La giovinezza le prime affermazioni</p> <p>a 14 anni (1872) Giulietta nel teatrino dell'Arena di Verona</p> <p>morte della Madre 1875 la compagnia familiare si scioglie Eleonora e il padre Alessandro seguono varie compagnie- diventa "amorosa"</p>	<p>2 CAROUSEL</p> <p>a) i maestri della Duse L Pezzana, Ciotti Belli Blanes, Benincasa le prime attrici con cui recita</p> <p>b) il teatro italiano negli anni 80: Salvini, la Ristori e le altre grandi attrici la Pezzana, la Marini</p>	<p>COLO.SONORA (corrispondente)</p> <p>Brano dal "Fucò" di D'Annunzio che rievoca la sua adolescenza (pag. 413-17)</p> <p>qualche frase dalle prime lettere giovanili, timide</p>

un po' di goldon  
repertorio  
non goldon  
scene modali  
Francesco  
del Bellico

Fig. 1. Carousel della prima sala espositiva

Come si evince dai documenti<sup>401</sup>, la prima sala, quella più piccola, è suddivisa in due postazioni, *Infanzia* e *Giovinanza*. Il percorso espositivo inizia con la storia dei comici dell'Ottocento e della famiglia Duse, famiglia di attori itineranti specializzati nelle opere goldoniane e rilievo è dato ad una traduzione di un appunto di Giuseppe Primoli, il quale posticipa di un anno la data di nascita di Eleonora, ovvero il 3 ottobre 1859 (anziché il 1858), per mitizzare la figura dell'amica, collocando la sua nascita nell'anno della Prima guerra del Risorgimento<sup>402</sup>.

Dalla seconda metà degli anni Sessanta «la grande generazione del Venti (Ristori-Rossi-Salvini) «cominciò a perdere lo smalto» come ha scritto Alessandro d'Amico in un saggio sul rapporto fra «teatro verista» e «grande attore<sup>403</sup>». Della generazione successiva spiccano Giacinta Pezzana, Giovanni Emanuel, Virginia Marini e Adelaide Tessero. In particolare la recitazione di Giacinta Pezzana e Giovanni Emanuel si contrappone ai “manierismi classicisti” e al “barocchismo” dei «grandi attori» quali Adelaide Ristori, Ernesto Rossi e Tommaso Salvini.

Guerrieri quindi ricostruisce la biografia dusiana iniziando dalla figura del nonno Luigi, impiegato che lascia il suo posto al Monte di Pietà per dedicarsi interamente al suo amore per le scene (recitava già con i Filodrammatici). È scritturato quindi come primo attore giovane nella compagnia di Angelo Rosa,

---

<sup>401</sup> Archivio Guerrieri, Faldone 46, cc.1-3, f. 1. Di sicura ispirazione per Guerrieri dev'essere stata la biografia di Olga Signorelli, di cui sembra riprendere l'impianto (Cfr. O. Signorelli, *Eleonora Duse*, Gherardo Casini editore, Roma 1955).

<sup>402</sup> Secondo Guerrieri invece potrebbe essere «di quel che le avevano tramandato i genitori, forse suo padre, che doveva aver trovato di buon augurio il fatto che Eleonora fosse nata nello stesso anno in cui avvenne la prima guerra vittoriosa del 1859», in G. Guerrieri, *Eleonora Duse tra storia e leggenda*, p.5. Anche Luigi Rasi, nella prima biografia dusiana, riporta il 1859 come anno di nascita dell'attrice. Secondo Paola Bertolone, Primoli ha mitizzato l'attrice anche storpiando il suo anno di nascita collocandolo nel 1859, anno della seconda guerra risorgimentale tra i franco-piemontesi e gli austriaci; facendo così coincidere le date intendeva «mettere in luce innate qualità portatrici di grandi rivolgimenti» (cfr. P. Bertolone, *Sarò bella e vincente*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2018, p. XVIII).

<sup>403</sup> A. D'Amico, *Il teatro verista e il «grande attore»* [1975], in A. Tinterri (a cura di), *Il teatro italiano dal naturalismo a Pirandello*, Il Mulino, Bologna 1990, p. 42.

dove vi rimane per tre anni, fino a quando fonda una propria compagnia che si esibisce al Teatro Diurno di Padova, uno spazio esterno che accoglie attori girovaghi che alternano farse, drammi e maschere della Commedia dell'Arte<sup>404</sup>. Luigi Duse, intorno al 1830, inventa la maschera di Giacometo Spasemi, il quale «[...] aveva parrucca nera liscia, senza arricciature o piegature di sorta, con codino diritto all'ingiù e due gran segni neri sui sopraccigli. Portava un fazzoletto bianco annodato al collo, e giubba goldoniana turchina o d'altro colore, con sottoveste ricamata a fiorami variopinti, calzoni corti rossi, calze bianche e scarpini di pelle nera con fibbie d'argento<sup>405</sup>»; Guerrieri ne ricorda sul catalogo della mostra le farse: *I Due Giacometi*, *Giacometo prima donna tragica*, *La Cavalcata de Sior Giacometo* e *Così piace alle donne*<sup>406</sup>.

Nel 1834 Luigi Duse fa costruire a sue spese un nuovo teatro, il Teatro Duse, dove recitano anche i figli Giorgio e Alessandro con le rispettive mogli col ruolo di prime donne, Alceste Maggi (moglie di Giorgio) e Angelica Cappelletto (moglie di Alessandro e madre di Eleonora). Solo il fratello Enrico non partecipa all'impresa, scegliendo una carriera solitaria ed errante tra la Sardegna e la Puglia.

Eleonora, come tutti i figli d'arte, cresce sul palcoscenico, e a soli quattro anni recita nella compagnia di famiglia, a Chioggia, la parte di Cosetta, personaggio tratto dal romanzo *I miserabili* di Victor Hugo. Ma la sua infanzia è infelice e faticosa ed Eleonora cresce peregrinando da una città ad un'altra, come ricordato anche da Olga Signorelli:

«La piccola compagnia a cui appartenevano Alessandro Duse e sua moglie era costretta a un vagabondaggio continuo, affannoso, con tutte le incertezze della vita randagia dei comici poveri. Un giorno, due al massimo, un paio di settimane in una piccola città o in un paesetto, e poi via, con quei pochi metri di carta dipinta che facevano

---

<sup>404</sup> G. Guerrieri, *Eleonora Duse tra storia e leggenda*, ivi p. 6.

<sup>405</sup> L. Rasi, *La Duse*, R. Bemporad & figlio, Librai-editori, Firenze 1901, pp. 4-7.

<sup>406</sup> G. Guerrieri, *Eleonora Duse tra storia e leggenda*, ivi p. 6.

da scenari, con quei costumi sgualciti, sfrangiati, sempre gli stessi, che funzionavano, volta a volta, da toghe romane o da “goldoniane” del Settecento<sup>407</sup>».

La madre si ammala sempre più frequentemente, e a dodici anni la sostituisce nei ruoli di protagonista della *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico, e della *Pia dé Tolomei* di Carlo Marengo; nel 1873 ottiene il primo ruolo stabile quando è scritturata «come *ultima per le parti ingenue* nella compagnia Duse-Lagunaz, quella stessa nella quale aveva già recitato all’età di cinque anni<sup>408</sup>».

Scrutando le fotografie in cui riveste questo ruolo, salta all’occhio un particolare che sembra connotare la sua recitazione fin dagli esordi: un mazzo di fiori. Quest’oggetto di scena lo si ritrova sui vestiti, nelle mani o sul palcoscenico in tante sue interpretazioni: esemplare è infatti l’annotazione che compare sul retro di una fotografia conservata presso la Fondazione Cini<sup>409</sup>, scattata da Paul Audouard, in cui si paragona l’interpretazione di *Giulietta e Romeo* con *La signora delle camellie* attraverso la dicitura “Eleonora Duse as Marguerite in *Camelien dame, Giulietta e Romeo*”.



In *La signora delle camellie*  
(Archivio Guerrieri,  
Diapositiva Duse 4-87)



In *La signora delle camellie*  
(Archivio Guerrieri, Foto n. 263)

---

<sup>407</sup> O. Signorelli, *Eleonora Duse*, Gherardo Casini editore, Roma 1955, pp. 15-16.

<sup>408</sup> *Ibidem* p. 30.

<sup>409</sup> Fondo Duse, inv. 0093, I-Vgc, ITM.

Il 1873 è lo stesso anno in cui Eleonora viene a conoscenza della prematura morte della madre Angelica quando una sera a Verona, alla fine di un secondo atto di una recita, il capocomico le consegna un telegramma riportante la tragica notizia: la madre è morta sola in un ospedale di Padova. Lei però riesce a trattenere il dolore e le lacrime e continua a recitare fino alla fine dello spettacolo. A quattordici anni rimane orfana di madre, ma conquista l’Arena di Verona recitando la Giulietta shakespeariana. Di sua madre le rimane un minuscolo ritratto, che portò con sé per tutta la vita come se fosse un talismano<sup>410</sup>. L’anno successivo passa nella compagnia Benincasa con il padre, dove recita il ruolo della “seconda donna”.

Nel 1875 Alessandro Duse rinuncia alla compagnia familiare e si scrittura insieme alla figlia Eleonora in varie compagnie, da quella di Luigi Pezzana e Brunetti, in cui è la seconda donna, a quella di Adolfo Drago-Isolina Piamonti e Ciotti-Bozzo-Belli Blanes, in cui è assunta con il ruolo di “prima amorosa”<sup>411</sup>.

Questi sono gli anni «delle sue più penose tribolazioni artistiche<sup>412</sup>». Nella compagnia di Adolfo Drago e Ettore Dondini non è più richiesta la presenza del padre, suo unico amico, e lei si ritrova da sola, sbeffeggiata dai compagni per i suoi umili e consunti vestiti, e che scambiano per superbia la sua riservatezza. Inoltre il pubblico provinciale che assiste ai suoi spettacoli, abituato alla recitazione retorica, non è in grado di apprezzare la personalità artistica di Eleonora e la sua recitazione derivata direttamente dalle proprie esperienze vissute, «vibrante di risonanze interiori<sup>413</sup>», e perciò, durante la stagione della compagnia Drago a Trieste, il capocomico la esclude dal repertorio.

Guerrieri chiude così l’allestimento della prima sala e la prima parte della narrazione, con l’apparato iconografico incentrato sul luogo d’origine di

---

<sup>410</sup> O. Signorelli, *Eleonora Duse*, ivi p. 28.

<sup>411</sup> G. Guerrieri, *Eleonora Duse tra storia e leggenda*, ivi p. 7.

<sup>412</sup> O. Signorelli, *Eleonora Duse*, ivi p. 31.

<sup>413</sup> *Ibidem*.

Eleonora, Vigevano, sul Teatro Duse di Padova, un ritratto di Giacometto, una locandina della Compagnia Fratelli Duse, un ritratto di una giovane Eleonora a 18 anni e con i ritratti delle attrici con cui Eleonora Duse recita (Ristori, Pezzana, Marini)<sup>414</sup>.

Ciò che colpisce, innanzi tutto, delle immagini di Eleonora Duse, è quello che Gerardo Guerrieri definiva «pudore fotografico»<sup>415</sup>. Le sue fotografie scarseggiano, rispetto al numero consistente di quelle che immortalano altre attrici sue contemporanee, come Adelaide Ristori o Sarah Bernhardt.

Del rapporto Duse-Ristori è indicativa la fotografia<sup>416</sup> scattata dallo Stabilimento Bettini di Livorno, che ritrae Eleonora nel ruolo di Odette – nell'omonimo dramma di Victorien Sardou messo in scena nel 1881 – con dedica a Ristori. Sul suo ritratto Duse scrive: «Ad Adelaide Ristori – umilmente». Da questa breve dedica si evince non solo la devozione di Duse nei confronti dell'attrice, ma anche l'ammirazione provata per le sue capacità imprenditoriali. Ristori infatti è stata la prima attrice italiana ad effettuare nel 1855 tournée in Europa, Russia e America – recitando perfettamente in inglese e francese - e senza, inizialmente, gli agi della collega francese Sarah Bernhardt, la quale viaggiava con tutti i confort. Come Eleonora, Ristori era figlia d'arte (fece la sua prima apparizione in scena a soli tre mesi). Suscitò scandalo il suo matrimonio con il marchese Giuliano Capranica del Grillo – ciò che le permise, tra molte altre agiatezze, di poter acquistare un vagone ferroviario personale da utilizzare nelle sue tournée, proprio come aveva fatto Sarah Bernhardt. E da Adelaide Ristori Duse impara a gestire le compagnie teatrali come imprese.

---

<sup>414</sup> Archivio Guerrieri, Faldone 47, c. 1-6, ff. 21 e 22.

<sup>415</sup> G. Guerrieri, *Eleonora Duse. Nove saggi*, (a cura di L. Vito), Bulzoni, Roma 1993, p. 50.

<sup>416</sup> Archivio Guerrieri. Fondo Eleonora Duse, Faldone Fotografie, fascicolo "Eleonora Duse", Fotografia numero 286,

L'esperienza della prima sala termina con la lettura di uno stralcio de *Il fuoco*, recitato da Valeria Moriconi, in cui si ricostruisce la giovinezza di Eleonora-Foscarina, di cui si riporta di seguito la trascrizione<sup>417</sup>.

### ***Da Il fuoco<sup>418</sup> di Gabriele D'Annunzio***

#### ***Il personaggio della Foscarina, in cui è riconoscibile Eleonora Duse, narra il suo debutto in teatro all'arena di Verona***

*Io fui Giulietta, una domenica di maggio nell'immensa arena, nell'anfiteatro antico sotto il cielo aperto dinanzi a una moltitudine di popolani che avevano respirato nella leggenda di Amore e di Morte. Io fui Giulietta, nessun fremito delle platee più vibranti, nessun clamore, nessun trionfo valse mai per me l'ebbrezza e la pienezza di quella grande ora. Veramente quando udì Romeo dire: "ha! Illa insegna alle torce ardere", veramente io mi accesi, mi feci di fiamma. Avevo comprato con il mio gruzzolo nella Piazza delle Erbe, sotto la fontana di Madonna Verona, un gran fascio di rose, le rose furono il mio solo ornamento e mescolai alle mie parole i miei gesti ad ogni mia attitudine, nello sheik di reuna, ai piedi di Romeo quando ci incontrammo, ne spogliai una sul suo capo dal balcone e di tutti ricopersi la fine il suo cadavere nel sepolcro. Il profumo, l'aria, la luce, mi rapivano, le parole scorrevano con una strana facilità, quasi involontaria, come nel delirio e le udì accompagnate dal rombo continuo delle mie vene. Vedevo il vaso profondo dell'Anfiteatro metà al sole e metà all'ombra e nella parte illuminata un luccichio come mille e mille occhi. Il giorno era quieto come oggi, non un soffio muoveva le pieghe della mia veste o i miei capelli che rabbrivivano sul mio collo nudo. Il cielo era lontanissimo e tutto mi pareva a quando a quando che le più deboli parole vi risuonassero fino all'estrema lontananza come tuoni o che il suo azzurro si facesse così cupo che io ne fossi colorata come da un'acqua marina ove m'annegassi. I miei occhi andavano in ogni tratto verso le lunghe erbe che sorgevano alla sommità delle muraglie e mi pareva che mi venisse da loro non so quale sentimento a quel che dicevo e facevo e quando le vidi ondeggiare al primo soffio del vento che si levava sulle colline sentì crescere la mia animazione e la forza del mio respiro. Come parlai dell'usignolo e dell'allodola. Mille volte avevo udito l'uno e l'altra nelle campagne, conoscevo tutte le loro melodie del bosco, del prato, della nuvola, le avevo negli orecchi, vive e selvaggi. Ogni parola prima di uscire dalle mie labbra, pareva passare attraverso tutto il calore del mio sangue. Non vi era fibra di me, che non desse un suono all'armonia. Ah la grazia! lo stato di grazia.*

---

<sup>417</sup> Archivio Guerrieri, Faldone 51, Cart.4/5.

<sup>418</sup> Prima edizione, G. D'Annunzio, *Il fuoco*, Fratelli Treves, Milano 1909.

*Ogni volta che mi è dato di toccare il culmine della mia arte ritrovo con l'indicibile abbandono.*

*Fui Giulietta: "è il giorno, è il giorno" gridò il mio terrore. Il vento mi passava tra i capelli, sentivo lo straordinario silenzio in cui cadeva la mia lamentazione, pareva che la folla fosse scomparsa sotterra. Era muta sulle gradinate ricurve, ormai tutta nell'ombra. Laggiù la cima della muraglia rimaneva rovente. Io dicevo il terrore del giorno ma veramente sentivo già la maschera della notte sulla mia faccia. Romeo era disceso, eravamo già morti, già entrati nel buio, vi ricordate?*

*Ora che tu sei là, m'appari come un morto in fondo a un sepolcro o i miei occhi mi ingannano o tu sei tanto pallido. Ero tutta di gelo dicendo queste cose. Ho il ricordo di un gran cielo bianco come le perle e di quel rumore quasi marino che si quietava al mio parere e della resina che odorava nella torcia e delle rose che mi ricoprivano guaste dalla mia febbre ed un suono lontane di campane che faceva avvicinare il cielo e di quel cielo che perdeva a poco a poco la luce come io perdevo la vita ed una stella, della prima stella che tremò nei miei occhi col mio pianto. Quando ricaddi sul corpo di Romeo, la folla urlò nell'ombra con tanta violenza, che io mi sbigottì, qualcuno mi sollevò mi trasse verso quell'urlo, la torcia fu accostata al mio viso lacrimoso, crepitava forte e odorava di resina ed era rossa e nera. Fumo e fiamma, anche quella come la stella, non la dimenticherò mai. E io certo dovevo avere il colore della morte.*

È noto che D'Annunzio volle trasfigurare nei personaggi di Foscarina e di Stelio Effrena i rispettivi alter ego di Eleonora e di se stesso, e volle rendere immortale non solo la loro storia d'amore ma anche la carriera stessa dell'attrice. La figura di Duse è presente nel Vittoriale degli italiani attraverso due fotografie, entrambe scattate durante una tournée: il primo scatto è stato realizzato da Paul Audouard nel 1890 circa, il secondo da Arnold Genthe nel 1923<sup>419</sup>. È possibile oggi ammirare, presso la Prioria del Vittoriale, il primo ritratto, quello della giovinezza, nella Stanza del Lebbroso<sup>420</sup>, mentre quello di Genthe nella Veranda dell'Apollino, collocate entrambe ai lati del ritratto della madre del Vate, come a voler simboleggiare l'importanza di Eleonora quale angelo custode e donna della sua vita (insieme alla madre, ovviamente!).

---

<sup>419</sup> Entrambe sono state rinvenute nell'Archivio Guerrieri e catalogate da chi scrive. Assieme a queste vi sono, come si vede in appendice, anche quelle scattate alla Capponcina.

<sup>420</sup> Questa era la stanza imputata alla meditazione nei tristi anniversari della sua vita: il giorno della morte della madre (27 gennaio), della Duse (21 aprile), ma anche nei giorni gioiosi come quelli in cui l'Italia vinceva in guerra.

Lui stesso commissiona ad Arrigo Minerbi un calco del volto di Eleonora Duse, denominato "Testimone velata", sul quale è posto un velo di seta che è abbassato o alzato secondo il suo umore, e fa realizzare, da un autore sconosciuto, la riproduzione in marmo di Carrara della mano sinistra dell'attrice, riportante la dicitura «Main de M.me Duse».

Ma al loro travagliato amore Guerrieri dedica un'intera sala, la quarta.

## Il Sala

### *La Compagnia Città di Torino*

*«A vent'anni le prime affermazioni: entra nella compagnia Ciotti-Gritti-Belli-Blanes. Per una malattia della Gritti, Eleonora diventa prima attrice. A Napoli recita al Teatro dei Fiorentini»*

*«Eleonora entra nella compagnia stabile con Giacinta Pezzana e Achille Majeroni: sarà Ofelia con Emanuel/Amleto Elettra con Pezzana/Clitennestra Desdemona con Majeroni/Otello»*

*«“Che colpa ne ha la signorina Duse se è un'Ofelia da dipingere, un'Elettra da scolpire?” (Martino Cafiero sul «Corriere del Mattino»)»*

*«Colpo di genio della Pezzana che impose Teresa Raquin dello “scandaloso” Zola: per la Duse è l'incontro con un personaggio moderno»*

*«Eleonora incontra il personaggio di Nanà. La relazione con Cafiero si chiude. La Duse passa alla Compagnia della Città di Torino»*

*«La Duse a Torino: direttore il conservatore Cesare Rossi, primo attore Andò, brillante Leigh, attore giovane Diotti, poi Marchetti, in arte Checchi»*

La seconda sala è suddivisa in tre parti: *Primo incontro col sud*, dedicata al periodo della permanenza di Eleonora a Napoli; *A Torino al Carignano* destinata al suo passaggio alla Compagnia di Rossi e infine *Vita privata*.

	SALA II (1979-87)	2
Postazione 1 PRIMO INCONTRO COL SUD UN ANNO A NAPOLI Napoli 79 ex capitale ambiente letterario	CAROUSEL Teatro Fiorentini la compagnia Emanuel la Pezzana il repertorio: Messalina ecc. MATILDE Serao Roberto Bracco Verdinois, i giornali voga di Zola: diventa di Moda Francesco de Sanctis e altri Teresa Raquin (grande successo)	COLONNA SONORA musica napoletana brani da personaggi che la D faceva: Ofelia brano da Teresa Raquin voci Duse-Cafiero dialoghi tratti dalle lettere storia del loro amore nascita del figlio a Pisa morte del figlio
attratta dalla città primo amore; Martino Cafiero immagine di lei e di lui	postazione 2 A TORINO AL CARIGNANO (dal 1880 al 1986) la compagnia Rossi con Flavio Ando	CAROUSEL (vari) a) Dumas e il teatro francese primi successi b) arrivo di Sarah Bernhardt c) Signora delle Camelie d) Verga e la prima della Cavalleria Rusticana brani dalla Principessa di Bagdad, dalla Moglie di Claudio da Gherardi del Testa Armando! (La Traviata) brani (Mascagni)

Fig. 2. Carousel della seconda sala espositiva, postazioni 1 e 2.

		3
vita privata sposa Tebaldo Checchi nel 1881 1882 nasce Enrichetta	CAROUSEL e) Roma e il Teatro Valle (foto Primoli) ambiente di Roma le prime al Valle Dionisia f) Adelaide Ristori e la recita a corte la Regina g) tournée in Sud America il marito T Checchi la lascia Brasile 1885 le tournée degli attori italiani in Sud America	COLONNA SONORA voci lettere voci lettere lettere musiche

Fig. 3. Carousel della seconda sala espositiva, terza postazione.

Guerrieri individua come anno cruciale per la carriera di Eleonora Duse il 1878. Nei primi tre mesi dell'anno cambia quattro compagnie: a gennaio è con la Pezzana-Brunetti, lasciata a fine mese col padre in favore della compagnia Ettore Dondini- Piamonti e Drago. Ma anche questa compagnia si spacca subito in due, e Adolfo Drago scrittura Eleonora come seconda donna; il 9 marzo dello stesso anno la prima attrice, Giulia Gritti, si ammala ed è costretta a lasciare la compagnia, permettendo così a Duse di mettersi in mostra come prima donna. Questo è l'inizio della carriera vera e propria: Eleonora diviene così in Italia la seconda attrice in grado di eccellere nel dramma, dopo Virginia Marini (la Pezzana recita ormai quasi unicamente all'estero)<sup>421</sup>. La stampa spende parole di elogio per le interpretazioni di Eleonora Duse, soprattutto per l'*Amleto*, interpretato da Drago e scrive che «la signorina Duse fu un'Ofelia perfetta di grazia, di fini accorgimenti, di artistica verità<sup>422</sup>».

Nonostante il successo, Eleonora torna a settembre con la compagnia Ciotti-Belli-Blanes, decisione presa molto probabilmente in seguito alla guarigione della Gritti, e con questa si reca a Napoli, per una tournée prevista dal 31 ottobre al 23 dicembre. È in una di queste sere che il giornalista Martino Cafiero la nota e ne scrive gli elogi sul «Corriere del Mattino», e in una recita la osserva anche Giovanni Emanuel, che le offre il posto di prima attrice nella nuova compagnia Stabile del Teatro dei Fiorentini<sup>423</sup>. E così Eleonora non riparte con la compagnia Ciotti-Belli-Blanes, ma rimane col padre a Napoli<sup>424</sup>.

Non è casuale la permanenza di Eleonora a Napoli nel 1879. Come già notato<sup>425</sup>, in quegli anni a Napoli vi erano stati due tentativi di dar vita a compagnie stabili

---

<sup>421</sup> G. Guerrieri, *Eleonora Duse tra storia e leggenda*, ivi p. 7.

<sup>422</sup> Ibidem p. 8.

<sup>423</sup> Fondato nel 1618, vide, tra gli altri, nella Compagnia Reale dei Fiorentini nel 1845 per la prima volta Tommaso Salvini. Prima di Emanuel, il direttore nominato dalla Principessa fu Adamo Alberti, già direttore ai tempi dei Borboni, il quale aveva portato al fallimento l'antica compagnia dei Fiorentini.

<sup>424</sup> G. Guerrieri, *Eleonora Duse tra storia e leggenda*, ivi p. 8.

<sup>425</sup> A. Petrini, *Attori e scena nel teatro italiano di fine Ottocento. Studio critico su Giovanni Emanuel e Giacinta Pezzana*, Accademia University Press, 2012, p. 45.

all'interno di due teatri: il Sannazaro e il Teatro dei Fiorentini. La stabilità degli attori avrebbe permesso loro di dedicare più tempo all'affinamento della propria arte e alle prove con gli altri attori. I due teatri quindi iniziarono a farsi la concorrenza per strappare all'altro il primato di essere il teatro di riferimento per la prosa.

Un aneddoto su tutti è esemplificativo per ricostruire il contesto sociale e l'ambiente culturale dell'ex capitale borbonica, e soprattutto della "guerra" tra i due teatri.

All'epoca la Principessa di Santobuono, mecenate del teatro napoletano, offre agli impresari di Giovanni Emanuel, De Vivo e De Majo, il Teatro dei Fiorentini, di cui era proprietaria, e incarica Emanuel di fondarvi una compagnia stabile. In quel periodo Emanuel metteva in scena le opere di Zola - interessato alla recitazione naturalista - ed era considerato il successore di Tommaso Salvini.

La prima ad essere scritturata è Giacinta Pezzana, tornata trionfale dalla tournée americana dove aveva interpretato *Amleto* di Shakespeare, dando prova di una rara bravura. Ad Eleonora spetta il ruolo di prima donna giovane.

Il 21 gennaio 1879 il Sannazaro annuncia per quell'anno ben 256 recite, di cui 50 inedite, e vanta l'avvicendamento delle cinque compagnie italiane più importanti, la prima delle quali era proprio la Ciotti-Belli Blanes-Gritti, con Eleonora Duse. Non tarda la risposta del Teatro dei Fiorentini: promettono per lo stesso periodo 296 spettacoli, di cui 59 novità, e una compagnia completamente stabile con Pezzana, Emanuel ed Eleonora Duse. Il nome di quest'ultima quindi risulta su entrambi i manifesti, e perciò la Ciotti-Belli Blanes-Gritti minaccia l'attrice di intentarle causa e riferisce ai giornali di farle pagare una penale di 5.000 lire. Lei allora fa sapere i primi di febbraio, sempre per mezzo stampa, di aver sciolto il proprio contratto con i Ciotti e Belli Blanes previa multa di 3.100 lire<sup>426</sup>.

---

<sup>426</sup> G. Guerrieri, *Eleonora Duse tra storia e leggenda*, ivi p. 10.

Il 4 marzo quindi la Compagnia dei Fiorentini esordisce al Capranica di Roma, e il 17 dello stesso mese debutta a Napoli con *La signora delle camelie*, con Pezzana nel ruolo di Margherita. Eleonora invece, dopo i primi ruoli secondari, si distingue il 27 aprile quando va in scena *l'Oreste* di Alfieri, in cui veste i panni di Elettra, ed è particolarmente apprezzata. Ma a maggio la situazione precipita: il 6 i giornali annunciano la stipula di un contratto triennale firmato da Pezzana con Cesare Rossi con la Compagnia della Città di Torino e il 24 Emanuel abbandona la compagnia, seguito dagli impresari De Vivo e De Majo. Dopo due mesi sfortunati in cui le novità proposte non sono all'altezza delle aspettative e gli spettacoli "classici" come *l'Otello* non riscuotono il favore del pubblico, la Compagnia dei Fiorentini inizia ad attirare le critiche negative della stampa, ma all'improvviso arriva un colpo di fortuna. In quel giugno il critico Francesco De Sanctis organizza un ciclo di conferenze su Emile Zola, riscontrando un notevole successo e un gran riscontro di pubblico, tra cui molto probabilmente c'è Giacinta Pezzana. Quest'ultima pretende allora di portare sulla scena il dramma *Teresa Raquin*, la cui prima è il 27 luglio: lei interpreta il ruolo dell'anziana zia di Teresa, l'amante colpevole, a sua volta interpretata da Duse. È un successo. Lavorare accanto a Giacinta Pezzana «ispira alla giovane Eleonora la duttilità dell'esprimersi tra naturalezza e artificio, e le insegna il linguaggio dei gesti minuti e fitti; insomma, le trasmette la certezza che una grande artista debba emanare una fascinazione in grado di far tremare le vene nei polsi<sup>427</sup>».

Dopo questa fortunata rappresentazione, il capocomico Cesare Rossi scrittura per l'anno successivo Eleonora come seconda donna e Pezzana come prima.

Guerrieri nota come nonostante quasi nessuno abbia visto *Teresa Raquin*, questo divenne uno dei personaggi leggendari interpretati da Eleonora Duse (la quale si rifiutò di riprenderlo anche quando nel 1897 glielo propose lo stesso

---

<sup>427</sup> C. Alberti, *L'anima in luce di Eleonora: L'avventura teatrale*, in *Divina Eleonora. Eleonora Duse nella vita e nell'arte*, a cura di F. Bandini e P. Bertolone, Marsilio, Venezia 2001, p. 21.

Emile Zola). Questo è il primo di una lunga serie di *Femme Fatale* portate in scena da Duse e che la renderanno famosa negli anni Ottanta, dopo la consacrazione per la *Moglie di Claudio*.

Ma nonostante il favore del pubblico riscontrato per il dramma di Zola, la Principessa di Santobuono pretende di continuare con il vecchio repertorio stantio, suscitando le polemiche e gli attacchi di Verdinois sul «Corriere del Mattino» *in primis*, il quale si vede, come conseguenza, ritirare la tessera dalla Principessa inviperita, il cui gesto provoca ovviamente la conseguente diserzione del pubblico al Teatro dei Fiorentini<sup>428</sup>.

Data la situazione, il 23 dicembre Eleonora Duse annuncia, con una lettera indirizzata al direttore dell'«Arte drammatica», di aver firmato un contratto con il capocomico Cesare Rossi in qualità di seconda donna, col diritto alle parti di prima attrice qualora non lo ricoprisse Giacinta Pezzana.

A fine anno la compagnia Rossi porta in scena *Fernarda* di Victor Sardou, con Pezzana nelle vesti di Clotilde e Duse di Giorgina. Anche questa interpretazione colpisce il pubblico, e soprattutto la naturalezza della recitazione di Eleonora:

«le lotte, i dolori, le ambizioni, le gioie, i sogni, le delusioni, tutte, in somma, le morbosità di una vita agitata, travagliata, nervosa, vertiginosa. [...]. Quei gridolini squillanti, argentini, mescolati a certi ringhi sordi, cupi, d'irresistibile risibilità, accompagnati poi da certi silenzi, in cui un volger d'occhi, un levar di mano, un chinare o alzar di capo erano più eloquenti di ogni parola; e quello *studio* fin d'allora di mettere ne' suoi personaggi, in dati momenti, la nota dell'originalità, facevan già della recitazione di lei una piccola meraviglia<sup>429</sup>».

Non è questa la sede per affrontare una questione tanto annosa e complessa, affrontata da tanti studiosi, ma lo studio di Eleonora Duse, al quale si riferisce Rasi, è l'approfondimento psicologico del personaggio e la ricerca delle affinità

---

<sup>428</sup> G. Guerrieri, *Eleonora Duse tra storia e leggenda*, ivi p. 13.

<sup>429</sup> L. Rasi, *La Duse*, ivi pp. 30-31.

interiori tra l'attore e il personaggio interpretato <sup>430</sup>. Questo lavoro sull'immedesimazione nelle emozioni e nell'intimità dei personaggi è stato poi codificato nel celeberrimo metodo Stanislavskij, ad opera dell'omonimo pedagogo teorico del teatro.

Ma, scrive Guerrieri, «la differenza con Stanislavskij è totale. Stanislavskij mirava, tra l'altro, col suo metodo, a rendere possibile la ripetizione per un numero indeterminato di sere, del personaggio. Eleonora Duse evita la ripetizione come la peste: è questo il mestiere che la fa così spesso maledire il teatro. Il suo ideale (e questo fin dai primi anni) è creare ogni sera da capo, e rigiocando ogni sera gli elementi del suo gioco in cerca di una sintesi nuova<sup>431</sup>». La decisione di rimanere nel capoluogo campano non è frutto unicamente di scelte artistiche e professionali. A Napoli Duse si lega sentimentalmente al giornalista Martino Cafiero, che non l'amò mai realmente e di cui rimane incinta. Recita fino al nono mese per mettere da parte i soldi per andare a partorire a Pisa. Ma il bimbo muore poco dopo la nascita – anche se secondo Bertolone e la biografia di Sheehy<sup>432</sup> non è certo se questo episodio sia avvenuto realmente – e un mese dopo Eleonora lascia Cafiero.

Le immagini selezionate per la postazione dedicata alla Compagnia di Torino sono dieci, tra ritratti e caricature, di Eleonora Duse, Cesare Rossi, Flavio Andò, Tebaldo Checchi, Claudio e Teresina Leigheb e Diotti.

Il sottofondo alla fruizione di questa parte di sala prevede musica napoletana.

Il periodo napoletano introduce Eleonora Duse nell'ambiente letterario, dove conosce e frequenta Matilde Serao e Federigo Verdinois, tutti volti che si

---

<sup>430</sup> Per un approfondimento in merito, cfr. A. Sica, *Il metodo italiano che ispirò Stanislavskij*. In M. Cassarà (a cura di), *Al di là di un concetto visibile. Teatro e teatralità: musica, poesia, recitazione* (pp. 13-36), Plumelia Edizioni, Bagheria-Palermo 2017; C. Molinari, *La polemica dello stile nella Duse*, in *Civiltà teatrale nel XX secolo* (a cura di F. Cruciani e C. Falletti), Società editrice il Mulino, Bologna 2012; M. Schino, *Il teatro di Eleonora Duse. Nuova edizione riveduta e ampliata*, Bulzoni Editore, Roma 2008.

<sup>431</sup> G. Guerrieri, *Eleonora Duse. Nove saggi*, ivi p. 42.

<sup>432</sup> Helen Sheehy, *Eleonora Duse. La donna, le passioni, la leggenda*, Mondadori, Milano 2005.

susseguono nel “carousel” insieme a quello dei componenti della Compagnia del Teatro dei Fiorentini, Roberto Bracco, Emile Zola, Francesco De Sanctis e Duse nei panni di Teresa Raquin.

Con le immagini di Eleonora e del suo «primo amore<sup>433</sup>» Martino Cafiero si conclude questa prima parte della sala.

La colonna sonora del percorso espositivo della seconda sala inizia con la lettura di uno scritto di Primoli, recitato da Mario Prospero; di stralci di lettere inviate da Eleonora a Cafiero<sup>434</sup> lette da Valeria Moricone e infine un ritratto di Martino Cafiero stilato da Federico Verdinois (da *Ricordi di un giornalista*), declamato da Mario Prospero. Dalla scelta di questi brani si evince la stroncatura umana senz'appello effettuata da Guerrieri su Cafiero.

Si riporta di seguito la trascrizione della colonna sonora della seconda sala<sup>435</sup>.

### **In una pagina di diario del Conte Primoli c'è la storia del primo amore di Eleonora Duse del 1879 come lei stessa glielo raccontò**

*A Napoli patì la miseria col suo amante, un piccolo giornalista che si chiamava Martino Cafiero. Aveva scritto un articolo in cui la salutò con il nome di “vera Ofelia”, si vide compresa e lo amò.*

*L'aspettava rassegnata nella sua cameretta. Lui veniva due sere su quattro. Quando durante il giorno passando accanto a lei diceva: certamente sì, voleva dire che non doveva venire, se diceva semplicemente sì, voleva dire che lei doveva aspettarlo.*

*Rimase incinta, ed egli la trattò come una serva staccandosi da lei.*

*Una sera scendeva con fatica le scale appoggiandosi alla balaustra per recarsi a teatro, quando sorprese nel cortile suo padre che, con gli occhi fissi su di lei, la guardava scendere.*

*«Dunque era vero» - egli esclamò, e mettendosi la testa fra le mani scappò via inorridito.*

---

<sup>433</sup> Archivio Guerrieri, Faldone 46, cc.1-3, f. 2.

<sup>434</sup> Controversa è la questione delle lettere. Secondo Helen Sheehy «Martino Cafiero also wrote of his affair with Duse and reproduced her letters in a roman à clef published in the *Corriere del Mattino*. “I love you, I believe you”, Duse wrote to Cafiero. “If you knew how many times I repeated to myself this same word, all yesterday, all night. A word that is necessary to us women: love!», in *Eleonora Duse: A Biography*, Alfred a Knopf Inc 2003, p. 29.

<sup>435</sup> Archivio Guerrieri, Faldone 51, Cart.4/5.

*Rassegnata, ella continuò a scendere il suo calvario, e si recò sola soletta al teatro dove recitò la sua parte, avendo sempre davanti agli occhi l'immagine di suo padre disperato. L'aveva abbandonata per sempre anche lui, come l'altro, o l'avrebbe ritrovato come ogni sera all'uscita del teatro?*

*Infatti era fuggito, aveva errato per la città giurando di non rivedere più la figlia disonorata, e poi, e poi si disse che era egli stesso colpevole che d'averla lasciata a se stessa, e che lei non aveva più altri che lui al mondo e che non poteva abbandonarla così. E quando lei uscì dal teatro avvolta freddolosamente nel suo scialletto, ritrovò come ogni sera suo padre che le tese il braccio perché lei si appoggiasse.*

*Non un rimprovero durante il tragitto. Due sole parole furono scambiate:*

*«Quanti mesi?»*

*«Sette».*

*Ella voleva uccidersi ... ed è un altro giornalista che la salvò, e la condusse a Cesare Rossi che le offrì di scritturarla come seconda donna... Lei firmò la scrittura, dice, come si firma una cambiale che non si è sicuri di poter pagare.*

*Lei continuò a recitare, recitò fino al nono mese.*

*E vedeva i giovanotti nei palchi di proscenio, con la gardenia all'occhiello, che la fissavano ghignando, fissavano il suo ventre come se aspettassero che si vuotasse... per riempirlo...*

*Ma era costretta a recitare, per sé e per il bimbo che portava in seno.*

*Recitò finché crollò.*

*Era riuscita a mettere da parte mille franchi e andò a partorire a Pisa. Non poté curarsi, volendo curare il piccolo neonato, si alzò, cercò di riscaldarlo con il suo fiato, le morì fra le braccia...*

*Fece fare un ritratto in fotografia del piccolo morto e in uno slancio di tenerezza materna volle tenerlo sulle ginocchia, e l'immagine di lei, pallida e dimagrita, apparve sulla stessa lastra. Inviò il doppio ritratto "Al padre di Mario". E quest'amante ignobile, questo padre snaturato le rimandò l'immagine sulla quale aveva scritto "Commediante".*

*E il piccolo ha le sue colonnette in marmo bianco nel cimitero di Pisa con l'iscrizione «A Mario, la mamma».*

*Eppure un mese non era passato che l'amante, ripreso da una malsana fantasia, arrivò volendo ripossederla malata, affranta dal dolore, moralmente distrutta. Lei si rifiutò ed egli la lasciò infuriato.*

*Quest'amore ebbe alti e bassi, si sono adorati senza amarsi ed egli è morto lontano da lei, il 15 Novembre 1884.*

**Eleonora Duse recitò ai Fiorentini di Napoli, fino al Febbraio 1880, poi andò a Torino nella compagnia di Cesare Rossi.**

**Riportiamo alcuni brani dalle lettere che ella scrisse da Torino a Martino Cafiero.**

*“...Nel principio venivi sempre, e sempre con un fiore, Martino. Ah le belle ortensie dal colore azzurrino, dal gentile colore che ho sempre amato! Ora sei più raro; e non mi rechi più fiori. Li ha forse uccisi l’inverno? Forse, come non più le aiuole, così non ne ha più il tuo cuore per me? Credi tu che a me basti una lettera stentata ogni dieci o dodici giorni, come tu mi hai condotta fin qui e come vedo vuoi continuare.*

*Tu non hai risposto alla mia lettera del 31 Marzo. Tu hai creduto che alle mie ansie, a me, alle cose in cui alle lettere contenute, sarebbe bastato il non rispondere. Hai creduto che i miei sentimenti vivevano nelle mie parole e sarebbero morte nel tuo silenzio. Or bene se qualche ragione più forte di te ti spinse a ciò, parlami, dimmelo, parlami. Tu vedi che io penso, che io intendo più che non dici, più che non dico, parlami con verità, con lealtà, parlami come un uomo. Non è così, non è così, che speravo la vita, questa creatura, il suo avvenire, i suoi diritti alla vita, tutto ciò che mi sta innanzi mi vince come un senso di dolcezza, d’amore, di trepidanza, di angoscia sempre per il suo avvenire, di sconforto, di dolore per il modo come io o te lo si accoglie al suo primo entrare nella vita. Lo aspettavo da te una parola che mi dicesse “Tu non te ne dividerai”. Tu trovasti più necessario, più utile provvedere al mezzo che doveva mantenere nostro figlio lontano da noi, da me, come io sono da te, come io lontana, divisa, priva sono di tutte le speranze che questo mio stato, con le sofferenze insieme dà a tutte le madri. No guarda, non mi hai amata abbastanza, quando hai permesso la mia partenza. Tu mi dici “Non ho voluto condannarti a troppe privazioni”. È impossibile che tu mi abbia ridotta a questo punto per liberarti di me. Parla, parla. Io non ho più speranze. No no, per me nulla, ma pensa, pensa quel che in me è tuo, Martino, Martino, è questo l’amore, è questo il padre.*

### **Ritratto di Martino Cafiero di Federigo Verdinois<sup>436</sup>**

*“...Che segreto era quello che dava al Cafiero l’invulnerabilità di Achille e la sicurezza nella vittoria? Lo stesso segreto che lo faceva conquistatore irresistibile di donne.*

*Due erano allora a Napoli i conquistatori.*

*Martino Cafiero e il bruttissimo principe di Melissano.*

*Cafiero aveva in comune con Melissano il fascino amoroso e nemmeno lui era un Adone. In che consistesse questo fascino non si può dire.*

*Forse nella bruttezza? Nell’audacia? Nel cinismo? Nella fama stessa che li diceva irresistibili?*

*Non è facile risolvere un quesito così sottilmente psicologico. Certo è che le più schive, le più inaccessibili per altezza di grado e per severità di costumi, cadevano.*

---

<sup>436</sup> F. Verdinois, *Profili letterari e ricordi giornalistici*, Le Monnier, Firenze 1949, p. 227.

*...Il segreto del Melissano era semplicemente nell'improntitudine. Per il Cafiero la cosa era alquanto più complicata. Non solo il duello era per lui un giuoco, ma anche la vita, e con la vita, l'amore. Con le donne egli si mostrava abbagliato dal fulgore della bellezza, gli serviva in questo la naturale miopia, che gli faceva stringere gli occhi. Dava loro lo spirito che non avevano.*

*Era sempre ammiratore, adoratore, carezzevole, condiscente, serpentino, e più di tutto, le stimava; una stima che confinava con la più profonda riverenza. Ne coglieva ogni parola e l'approvava con un sorriso che appena appena traluceva dai baffi. Possedeva uno spirito fine, elegante, uno spirito con i guanti, se si potesse dire.*

*La cultura, la conoscenza del mondo, il senso artistico, tutto in lui concorrevano a un solo scopo, tutto si inclinava a un solo idolo: la donna. Quello spirito era spesso tagliente, caustico, fino alla crudeltà, senza punto perdere della sua vernice elegante, e dava un sapore speciale alla prosa del novelliere e allo stile del polemista, tanto più pungente quando meno mostrava il voler pungere".*



Tebaldo Marchetti, (1882)  
(Archivio Guerrieri, foto n. 213)



Enrichetta Marchetti Bullough (1884)  
(Archivio Guerrieri, foto n. 46)

*«Nel 1881 la Pezzana se ne va e Eleonora diventa prima attrice. Sposa Tebaldo Checchi e ha una bambina: Enrichetta»*



Sarah Bernhardt in *Adrienne Lecouvreur* (1880)  
(Archivio Guerrieri, foto n. 238)



Bernhardt in *Théodora* (1884)  
(Archivio Guerrieri, foto n. 199)



Sarah Bernhardt in *La Dame aux Camélias* (1896) Archivio Guerrieri, foto n. 248

«1882: tournée italiana di Sarah Bernhardt. Eleonora non manca una recita: la Signora delle Camelie, Frou-Frou, Adriana Lecouvreur, Fedora. Saranno tutti personaggi della Duse»



Eleonora Duse in *Mirandolina*  
(1884)  
(Archivio Guerrieri, foto n. 280)



Eleonora Duse in *Scrollina* (1881)  
(Archivio Guerrieri, foto n. 69)

«*Sa anche essere dolcemente goldoniana: Mirandolina, Pamela Nubile, Gli innamorati, Scrollina di Torelli*»

«*Dal 1884 è Santuzza in Cavalleria rusticana di Verga*»

«*Recita per alcuni anni al Teatro Valle di Roma. Conosce Giuseppe Primoli, suo ammiratore e innamorato fotografo e memorialista che la introduce negli ambienti mondani della Capitale*»

«*Il pittore Leinbach la ritrae in molte pose*»

«*Eleonora incontra il personaggio di Nanà. La relazione con Cafiero si chiude. La Duse passa alla Compagnia della Città di Torino*<sup>437</sup>»

La seconda parte della sala è dedicata agli anni Ottanta, nello specifico al periodo che va dal 1880 al 1886.

Nel 1880 Eleonora, dopo aver firmato il contratto con Cesare Rossi, inizia a recitare con la Compagnia Città di Torino, ma sempre all'ombra di Giacinta

---

<sup>437</sup> Questa didascalia non è presente, come le precedenti, nel faldone contenente quelle cartacee, ma è stata reperita tra le diapositive, nella sezione "Testi scritti".

Pezzana. L'occasione si presenta a Duse l'anno successivo, quando Pezzana scioglie il contratto per tornare a recitare da sola, e lei diviene così prima attrice. Eleonora convince Rossi a riportare sulla scena *La Principessa di Bagdad*, la commedia di Dumas appena interpretata da Pezzana, ma a differenza del suo clamoroso fiasco, lei ottiene un trionfo straordinario.

Guerrieri evidenzia come questi personaggi di donne fuori dagli schemi, e soprattutto le donne create da Dumas, calzino a pennello a Duse, perché in esse riversa la sua triste esperienza, le sue ferite e le sue umiliazioni, «recitava quei personaggi negativi in quella società conformista col gusto di provocare lo scandalo, come una protesta, una sfida all'ipocrisia, una dichiarazione di non conformismo<sup>438</sup>». Dopo questa del 1881, interpreta l'anno successivo altri tre personaggi di Dumas in *La signora delle Camelie*, *Visita di nozze* e *La moglie di Claudio*.

Con Margherita Gauthier infatti rivive l'amore assoluto e la sua perdita, nella Lidia de Morance di *Visita di nozze* l'amarrezza per l'abbandono e in Cesarina la cattiveria scaturita in seguito alla perdita del figlio.

In una lettera indirizzata a Primoli, Eleonora stessa definisce questi personaggi come autoritratti, affermando "Una volta ero Jeannine Aubray, ora sono Lidia de Morance"<sup>439</sup>.

Secondo Guerrieri la pièce che più si identifica con Duse è *Denise* di Dumas, in quanto l'attrice rivive sul palcoscenico il dramma della perdita del figlio di Cafiero, morto nel 1881 subito dopo il parto. È stato Primoli a convincere lo scrittore francese a scrivere la commedia appositamente per Eleonora, dopo avergli raccontato la tragedia personale da lei vissuta, e sempre lui la traduce dal francese per l'amica. Il 14 marzo 1885 *Denise* è presentata in prima mondiale al Teatro Valle di Roma<sup>440</sup>, nonostante l'indisposizione fisica di Eleonora, e

---

<sup>438</sup> G. Guerrieri, *Eleonora Duse tra storia e leggenda*, ivi p. 17.

<sup>439</sup> Ivi.

<sup>440</sup> *L'anno di Denise*, a cura di Francesca Ferraioli e Patrizia Minoja, in G. Guerrieri, *Eleonora Duse. Nove saggi*, ivi p. 249.

l'immedesimazione nel personaggio la porta realmente a piangere e a singhiozzare sul palco.

Il 1882 è l'anno dell'arrivo di Sarah Bernhardt in Italia, dove nel febbraio recita al Teatro di Carignano di Torino, quello di Eleonora, dove ha potuto ammirarla ne *La signora delle camelie*, in *Frou-Frou*, nella *Sfinge* e in *Adriana Lecouvreur*. All'epoca Sarah ha 37 anni ed è la diva internazionale del teatro, Eleonora, ventiquattrenne, non può ancora competere con lei, ma senz'altro ne rimane colpita se decide di fare de *La signora delle camelie* e di *Frou-Frou* i suoi cavalli di battaglia, e l'interpretazione in *Adriana Lecouvreur* a Parigi nel 1898 le fa guadagnare l'appellativo de "la Bernhardt italiana". Guerrieri però precisa che Eleonora Duse è paragonata anche ad Aimée-Olympe Desclée, l'attrice parigina morta nel 1874, famosa creatrice di *Frou-frou* di Meilhac e Halévy nel 1869 e della *Femme de Claude* nel 1873<sup>441</sup>.

Lo strepitoso successo della tournée dell'attrice francese convince Eleonora ad emanciparsi da Cesare Rossi e ad imporre le sue scelte sul repertorio. Rossi infatti predilige la commedie di provincia come quelle di Tommaso Gherardi del Testa, mentre Eleonora preferisce le donne moderne, passionali e aggressive, a volte cattive, ma sempre fatali, proprio come quelle create dalla penna di Dumas figlio.

Sul rapporto tra Duse e Bernhardt sono stati spesi fiumi d'inchiostro, essendo diventato un *topos* della critica dusiana. Come ad ogni diva che si rispetti, anche la biografia dusiana risente di alcuni "ritocchi" inventati *ad hoc* per contribuire alla creazione del suo mito. Quella che oggi verrebbe definita una "campagna pubblicitaria", si deve al conte Primoli, il quale, come già accennato, aveva posposto l'anno della nascita di Eleonora, così come nota Paola Bertolone:

«In particolare un ritocco biografico "opportunist", attuato dal conte Primoli, voleva la Duse in debito nei confronti di Sarah Bernhardt per il dramma *La principessa di Bagdad*. Il conte Primoli,

---

<sup>441</sup> G. Guerrieri, *Eleonora Duse tra storia e leggenda*, ivi p. 19.

intimo amico dell'attrice con cui intrattenne un vasto carteggio, e spesso suo protettore influente, nel redigere un volumetto ad uso del pubblico parigino per il debutto della Duse nel 1897, modificò la sua biografia artistica, amplificando l'influenza della Bernhardt sull'italiana. Il ritocco divenne a lungo un errore storiografico, poi smentito dai documenti: la Duse non avrebbe infatti deciso di interpretare *La principessa di Bagdad* se non l'avesse vista trionfare con Sarah Bernhardt, si pensava sulla scorta della testimonianza del Primoli, poi decisamente rivisitata<sup>442</sup>».

Più che sull'emulazione, l'interpretazione di Duse è quindi da ricercare nel «contrasto con la Bernhardt<sup>443</sup>».

*La signora delle camelie* è lo spettacolo che più si presta alla comparazione tra Bernhardt e Duse, sia perché questa è la rappresentazione che da sempre attira un largo pubblico, e quindi è stata quella più rappresentata, ma soprattutto per l'esistenza della documentazione fotografica, la quale permette un'attenta analisi gestuale.

Sarah Bernhardt veste per la prima volta i panni di Marguerite Gautier nel novembre 1880 al Booth Theatre di New York, che ripropone al suo rientro in patria a Le Havre nel maggio dell'anno successivo. Fin da subito *La signora delle camelie* diviene la pièce preferita dal pubblico e Sarah Bernhardt la personificazione del personaggio dumasiano. Quando l'attrice francese debutta con quest'opera al Carignano di Torino – proprio quel teatro in cui Duse figura come prima donna nella compagnia di Cesare Rossi – Eleonora le concede di utilizzare il suo camerino, gentilezza che le verrà ricambiata nel 1897, quando sarà lei a presentare per la prima volta *La signora delle camelie* al Théâtre de la Renaissance a Parigi. Quel giugno l'attrice francese mette a disposizione di Eleonora il suo teatro per due settimane, per presentare, oltre alla suddetta opera dumasiana, anche la prima dannunziana *Il Sogno di un mattino di*

---

<sup>442</sup> P. Bertolone, *Canto, incanto, discanto della Dame aux camélias. Le interpretazioni di Sarah Bernhardt e di Eleonora Duse*, in *Verità indicibili. Le passioni in scena dall'età romantica al primo Novecento*, a cura di P. Bertolone, Bulzoni, Roma 2010, p. 151.

<sup>443</sup> Ivi.

*primavera*, la storia di una donna impazzita perché ha vegliato l'amante morto per una notte assorbendone il sangue.

A tal proposito celebri sono le parole di Ugo Ojetti in merito al giudizio espresso da Sarah Bernhardt sull'interpretazione di Duse:

«[...]. Ella dice che la signora Duse è più una comica che un'artista, che segue il cammino degli altri, *“certo non imitandoli, perché pianta fiori dove erano alberi e alberi dove erano fiori ma non ha fatto uscire dalla sua arte un personaggio che si identifichi con il suo nome”*. Ora, anche senza notare che, a far la faticosa opera di giardinaggio descritta nell'immagine di Sarah Bernhardt, si muta tanto quel certo cammino altrui che esso diventa addirittura l'opposto di quel che era prima, ci si può addirittura chiedere se la Bernhardt abbia udito mai la Duse in altro che nella *Signora delle camelie*. Io ho conosciuto qualcuno che era vicino a Sarah in quella memorabile sera: Sarah non pensava che alla propria interpretazione nota ormai ai pubblici di tutto il mondo, e appena vedeva la Duse inventare un gesto, un accento, un'attitudine sua e tutta sua, Sarah commentava: *“Lo fa apposta per far il contrario di quel che faccio io”*. E se ne andò con questa convinzione e la ripeté in confidenza ai suoi amici più intimi che sommano solo a Parigi a dieci o ventimila persone. Quell'osservazione adesso è diventata teoria e una teoria stampata. Ma è facile obiettare che a quel modo la signora Duse, se avesse avuto la sfortuna di nascere prima della Bernhardt, avrebbe potuto udendola recitare la *Signora delle camelie* ripetere, parola per parola, contro lei stessa la critica. E ogni attore potrebbe applicarla ad ogni attore rivale, all'infinito... Piuttosto a voler fissare una differenza tra le due attrici, si potrebbe dire che Sarah Bernhardt recita meglio di Eleonora Duse e che questa agisce meglio di lei. La Duse cioè, crea e ricrea la sua parte ogni sera; la Bernhardt, quando alle prove o alle prime rappresentazioni ha fissato il suo personaggio in tutti i gesti in tutte le inflessioni, è capace di recitarlo così 500 o 1000 sere senza variare una nota, perfettamente e sicuramente [...]»<sup>444</sup>.

Le interpretazioni di Eleonora Duse diventano famose per la sua capacità di discostarsi da quelle altrui, la sua genialità è riscontrabile nell'abilità drammaturgica di riadattare i testi immedesimandosi nelle intenzioni

---

<sup>444</sup> U. Ojetti, *I capricci del conte Ottavio*, Treves, Milano 1909, p. 335.

dell'autore; «niuna artista passata poté certo, né il potrà forse mai alcuna veniente, penetrar più a dentro nell'interpretazione artistica del poeta, che fu questa: studiar di far disparire la ribalta, di mettere gli spettatori in comunicazione diretta coi personaggi<sup>445</sup>». La Bernhardt invece costruisce «una struttura dinamica ritmico-emozionale fondata sulle regole del *mélo*, che sono da lei non solo incorporate ma come sublimata e decantate, portate alle estreme conseguenze<sup>446</sup>».

L'artista parigina è quindi nota per l'amplificazione dei gesti, come si evince guardando le sue fotografie, mentre Eleonora Duse adotta una recitazione naturale, intima, dai gesti contenuti, proprio come è solita fare anche nella vita privata: fuori dalla scena preferisce nascondersi invece di apparire, raramente la si vede in pubblico e non rilascia interviste.

Il pathos de *La signora delle camelie* si raggiunge con la morte di Marguerite, scena in cui si discosta maggiormente l'interpretazione delle due attrici. Bernhardt nel momento dell'avvicinamento della morte amplifica la recitazione introducendo un accompagnamento musicale, con l'intento di straniare il pubblico; «la Marguerite Gautier di Sarah Bernhardt non è la vittima sacrificale di Dumas, nemmeno semplicemente una "famme fatale", ma una maga Circe che soggioga Armando attraverso i sensi e dea della metamorfosi<sup>447</sup>».

Osservando invece le celebri fotografie scattate da Paul Audouard, Eleonora è ritratta seduta o appoggiata al letto con in mano la lettera inviata da George Duval, solo in una compare sul letto di morte. Questo perché la punta massima di tensione si è già dissolta nelle scene precedenti, nelle immagini in cui lei appare con lo sguardo basso, i piedi fermi a terra e i gomiti poggiati sulle ginocchia.

Secondo Rasi infatti:

---

<sup>445</sup> L. Rasi, *La Duse*, ivi p. 110.

<sup>446</sup> P. Bertolone, *Canto, incanto, discanto della Dame aux camélias. Le interpretazioni di Sarah Bernhardt e di Eleonora Duse*, ivi p. 155.

<sup>447</sup> Ivi, p. 165.

«Il terzo atto è senza dubbio quello in cui la Duse mostra più largamente l'acutezza e la profondità del suo ingegno artistico. Rimasta sola, dopo l'uscita del vecchio Duval, ella scrive una lettera [...]. Dopo i primi due atti, quando sparisce il suo ambiente e restano in primo piano solo le figure dei due amanti, quando il dramma purifica e nobilita la ragazza di vita, la Duse diventa sublime [...]. Il trionfo fu di nuovo prodigioso al quarto atto, con le grida da bestia sgozzata, gli Armando! Armando! Il cui "suono" ossessionerà per sempre chiunque l'avrà ascoltato<sup>448</sup>».

Solo una volta le due dive recitano insieme: il 14 giugno in una serata in onore di Dumas: Eleonora porta in scena il secondo atto de *La moglie di Claudio*, Sarah il quarto e quinto atto della *Dame aux camélias*.

Quando nel 1905 Eleonora torna a Parigi con l'impresario Aurélien Lugné-Poe, decide di utilizzare il Théâtre de L'Oeuvre, teatro di quest'ultimo e avamposto del Simbolismo, irritando così Sarah Bernhardt per non essere tornata al "suo" Théâtre de la Renaissance. Il motivo non è frutto unicamente del possibile astio provato dalle due attrici, ma è riscontrabile nel desiderio di Eleonora di dar vita ad un teatro sperimentale e d'avanguardia, puro e ideale.

Il 3 maggio 1897 Duse e compagnia sono invitati ad una manifestazione ufficiale in suo onore dalla Comédie Française, dove lei si presenta accompagnata unicamente dal conte Primoli, suscitando così il disappunto non solo della sua compagnia, ma anche dei colleghi francesi<sup>449</sup>.

Nel "carousel" della seconda postazione, oltre al ritratto di Dumas, vi sono le foto di Sarah Bernhardt, da quelle di lei sul suo treno a quelle dell'interpretazione de *La signora delle camelie*, insieme a quelle di Duse (con l'annotazione di ingrandire i particolari<sup>450</sup>), le interpretazioni dusiane in *Fernanda*, *Frou-Frou*, *Fedora*, *Pamela nubile*, *Gli innamorati*, *La locandiera*

---

<sup>448</sup> L. Rasi, *La Duse*, ivi pp.120-121

<sup>449</sup> Sono conservate nell'Archivio Guerrieri due fotografie che immortalano l'evento: la numero 453 e 454.

<sup>450</sup> Archivio Guerrieri, Faldone 47, c. 1-6, f. 18.

(commedia a cui rimarrà sempre legata, e che quindi rimarrà una costante nel suo repertorio, forse a riprova del suo legame con le proprie origini, partendo proprio dal nonno Luigi, morto quattro anni prima della sua nascita), *Cavalleria Rusticana*, *Denise*, *Visita di nozze*, *Odette*, *Scrollina*, *Moglie ideale*, un ritratto di Sardou e uno di Verga. Concludono l'allestimento di questa postazione la splendida serie di scatti realizzati da Bettini. Si propongono qui anche le locandine dei vari spettacoli.

La colonna di accompagnamento invece consta della lettura di alcuni brani, tratti da *La principessa di Bagdad*, *La moglie di Claudio*, *La signora delle camelie*, la cui lettura è affidata a Mario Prospero e Valeria Moriconi<sup>451</sup>.

La terza parte della sala è dedicata alla vita privata dell'attrice.

Nell'autunno del 1881 sposa l'attore Tebaldo Checchi, già incinta di Enrichetta, che nasce nel gennaio successivo. Ma anche questa unione non è destinata a durare, e lei stessa si chiederà, in una lettera indirizzata a Primoli nel 1883, "Perché mi sono sposata?"<sup>452</sup>.

La risposta prova a darla Lucio Ridenti:

«[...] non poteva non accadere, data la "distanza" che li separava sul piano dell'arte e su quello sociale, dato soprattutto il modo di comportarsi della Duse nella vita, sempre tesa verso perfezionamenti che le nascevano improvvisi, e che furono vari e talvolta eccezionali; sempre inseguendo nuovi suoi sogni, che non furono pochi né semplici, e talvolta vere chimere, che se le dettero le ali, spesso le si tarparono addosso.

Sotto tale aspetto i due coniugi erano i meno indicati a rispettare il comandamento di vivere insieme. Si aggiunga come regola del vivere dei comici, che tranne casi eccezionali (come potrebbe essere Tina di Lorenzo e Armando Falconi, entrambi sullo stesso piano di celebrità) le "coppie" delle compagnie tradizionali, non ebbero mai fortuna familiare e restarono insieme soltanto se mediocri. Ma se invece della comune mediocrità, uno di essi si

---

<sup>451</sup> Archivio Guerrieri, Faldone 51, Cart.4/5.

<sup>452</sup> G. Guerrieri, *Eleonora Duse tra storia e leggenda*, ivi p. 18.

portava più in alto nella scala dei valori, la separazione era certa e inevitabile, perché l'altro si riteneva "sacrificato"<sup>453</sup>».

Probabilmente sulla fine del matrimonio ha influito anche la relazione con il primattore della sua compagnia Flavio Andò. Durante la tournée della compagnia in Sud America, Tebaldo decide di non tornare in Italia e di cambiare vita, diventando console in Argentina. In una lettera da lui inviata al marchese Francesco D'Arcais, suo amico giornalista, datata 27 agosto 1885, dichiara di non rimproverarsi nulla e di non aver fatto mai mancare nulla alla moglie e anzi la accusa di dar adito alle maldicenze sul suo conto, di inseguire il successo e di ricevere una cattiva influenza dalle letture delle biografie di Rachel, Desclée e di Sarah Bernhardt. Checchi muore a Lisbona, dove viveva in qualità di console, e Duse rifiuta la pensione annua di 313 pesos offertole dal Governo argentino<sup>454</sup>.

Quanto ad Enrichetta, i sentimenti provati dall'attrice sono stati sempre contrastanti, e spesso accusa la figlia di essere un ostacolo alla sua carriera e un freno alle sue ambizioni. Sarà Boito a convincerla che la scelta migliore sia mandare Enrichetta in collegio, quando nell'estate del 1897 gli scrive che la tisi che aveva colpito la figlia era segno di cattivo destino per impedirle di realizzare *La città morta*<sup>455</sup>:

Il "carousel" di quest'ultima parte di sala prevede alcune fotografie scattate dal conte Primoli; immagini di Roma e del Teatro Valle; di Eleonora che interpreta *Denise* (Dionisia); di Adelaide Ristori che recita a corte dalla Regina; fotografie della compagnia in tournée in Sud America, la stessa in cui nel 1885 Tebaldo lascia Eleonora.

---

<sup>453</sup> L. Ridenti, *La Duse minore*, Gherardo Casini Editore, Roma 1966, p. 4.

<sup>454</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>455</sup> Lettera inviata dalla Duse a Boito, datata 3 settembre 1897, in R. Radice, *Lettere d'amore/Eleonora Duse, Arrigo Boito*, Il Saggiatore, Milano 1979, p. 918.

La colonna sonora invece prevede una lettura di lettere dall'epistolario Duse-Primoli<sup>456</sup>, declamate da Mario Prospero e Valeria Moricone.

---

<sup>456</sup> L'elenco completo delle lettere selezionate è conservato nel Faldone 51 c.4/1 dell'Archivio Guerrieri. Si riportano di seguito le date delle missive di Primoli a Eleonora: 25/12/1883; 29/05/1896; 10/03/1887; 3/07/1887; 1/10/1888; date delle missive inviate da Eleonora a Primoli: 12/10/1897; 23/10/1897; 2/12/1897; 5/12/1897; 26/07/1898; 10/08/1902; 18/02/1904; 25/02/1904; 24/04/1904; 28/06/1904; 22/09/1907. Per la lettura delle epistole cfr. P. Bertolone, *Sarò bella e vincente. Le lettere di Eleonora Duse al conte Giuseppe Primoli*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2018.

### III Sala

*Arrigo e Lenor*



Eleonora Duse in Frou-Frou (1882)  
(Archivio Guerrieri, foto n. 126)



Arrigo Boito (disegno di Ernesto Fontana)  
(Archivio Guerrieri, foto n. 207)

*«L'amore con Arrigo Boito fu l'incontro segreto di due personaggi celebri. Scambi di lettere, convegni in luoghi romiti, tra i monti di Pin, Giuseppe Giacosa, amico di entrambi»*

*«1887-1890: la Duse nei primi anni con Boito»*

*«Boito la spinge ad abbandonare i personaggi "volgari" e a dedicarsi a Shakespeare. Le traduce Cleopatra che Duse metterà in scena nel 1890»*

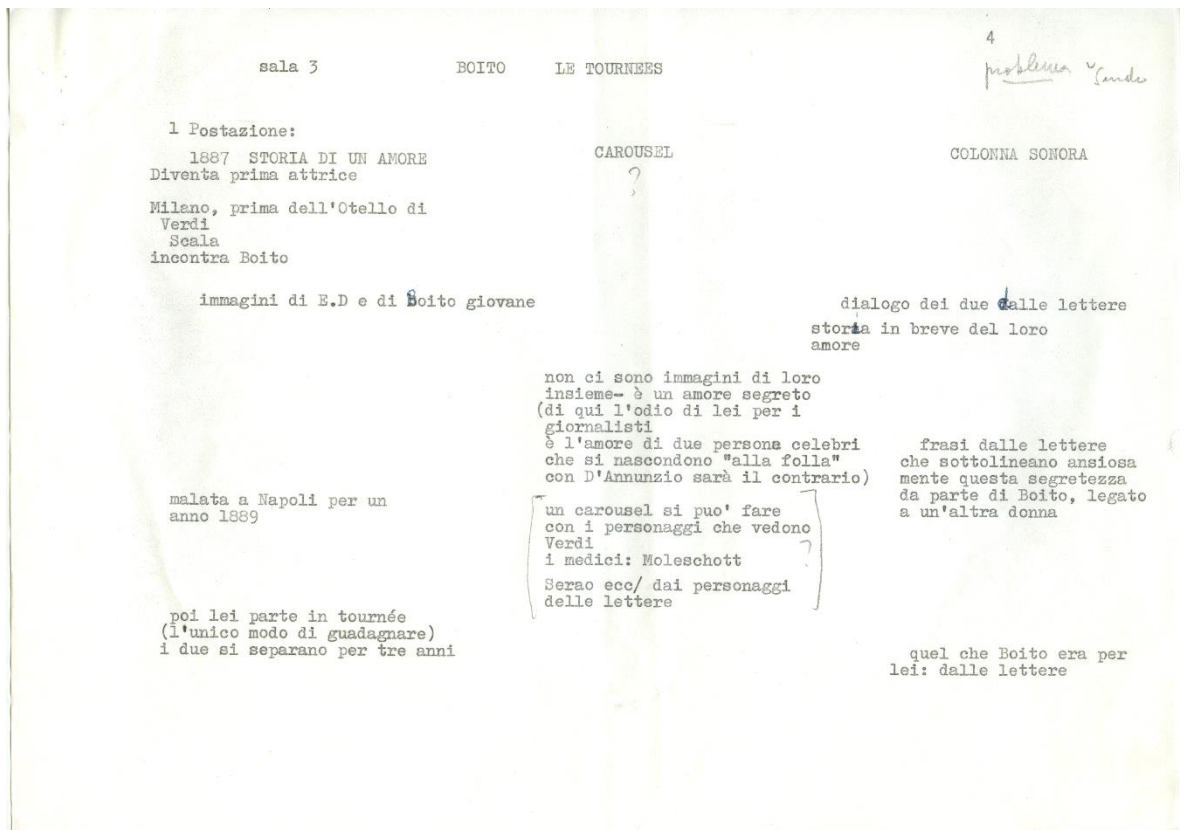


Fig. 4. Carousel della terza sala espositiva, prima postazione

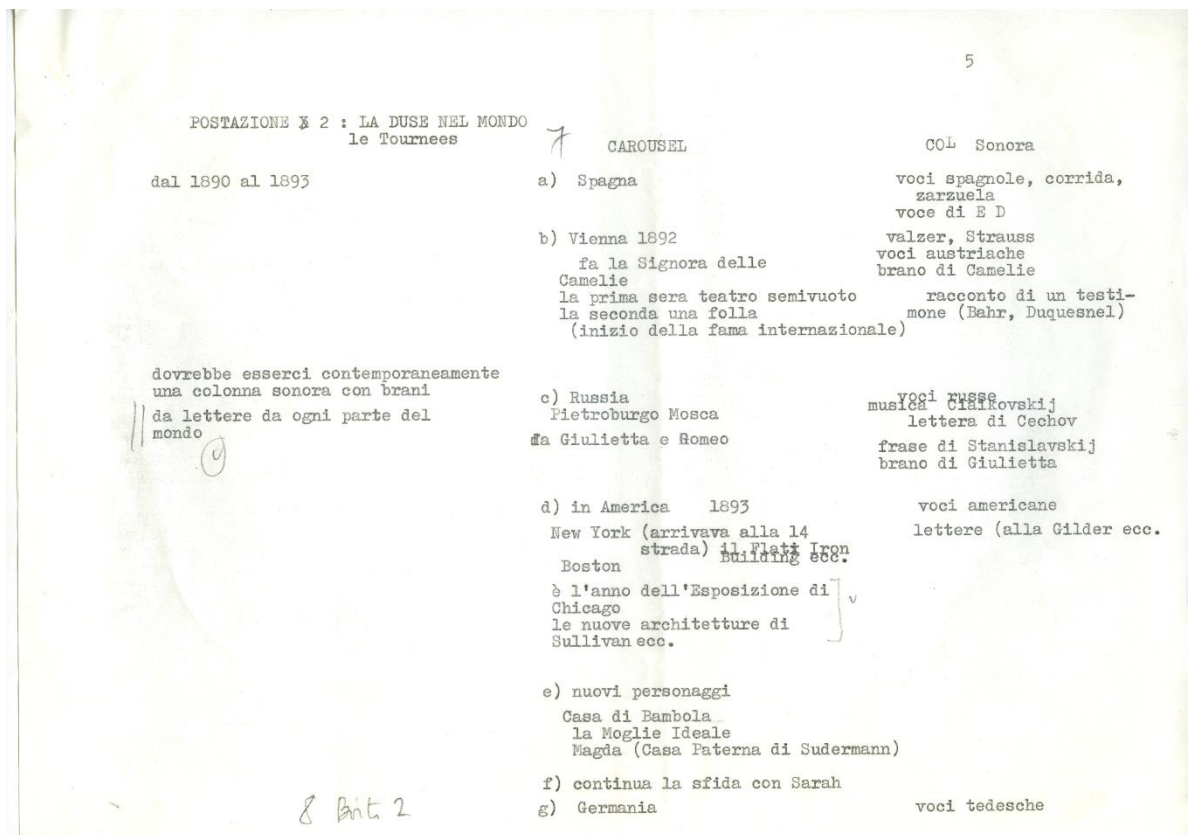


Fig. 4. Carousel della terza sala espositiva, seconda postazione

La terza sala è suddivisa in due postazioni, *Storia di un amore* è dedicata alla storia d'amore tra Eleonora e Arrigo Boito, *La Duse nel mondo* alle tournée internazionali.

Indispensabile strumento per la conoscenza del rapporto tra Duse e Boito è il loro epistolario<sup>457</sup>. La loro relazione inizia nel 1887, e stando all'interruzione del carteggio, si interrompe tra l'ottobre 1891 e il gennaio 1894. La seconda, e ultima interruzione è definitiva, e avviene nell'ottobre del 1897, mettendo così fine alla relazione che tra alti e bassi si trascinava da un decennio; la ragione questa volta ha un nome: Gabriele D'Annunzio.

Il carteggio inizia nel maggio 1884 con poche lettere formali, si intensifica all'inizio della loro relazione e si interromperà soltanto nel 1918, anno della morte di Boito.

In una lettera datata 20 febbraio 1888, Boito fornisce l'indicazione sull'inizio della loro relazione, scrivendo: «un anno vissuto nel sogno, non un giorno di più non un giorno di meno<sup>458</sup>».

I due si erano già incontrati tre anni prima in occasione della rappresentazione al Teatro Carcano di Milano de *La signora delle camelie*, il 14 maggio 1884, durante una cena offerta a Eleonora Duse al famoso ristorante Cova, alla quale avevano preso parte anche Cesare Rossi, Flavio Andò e Giovanni Verga<sup>459</sup>. All'epoca lei ha ventisei anni, è sposata con Tebaldo Checchi, da cui ha avuto Enrichetta e

---

<sup>457</sup> Il loro carteggio è stato sconosciuto fino al 1942, quando venne menzionato da Piero Nardi nella sua *Vita di Arrigo Boito*, edito da Mondadori. Raul Radice ne ha pubblicato l'epistolario, *Lettere d'amore/Eleonora Duse, Arrigo Boito*; edito da Il Saggiatore, Milano 1979. Nell'introduzione l'autore racconta come, alla morte di Boito avvenuta nel 1918, le lettere ricevute dalla Duse non le fossero state riconsegnate, e di come queste siano state consegnate dalla Fondazione Cini soltanto nel 1969. Questo perché il suddetto carteggio era parte dell'eredità del senatore Luigi Albertini, il quale lo aveva ricevuto dall'amico Boito, morto senza eredi. I suoi figli, Leonardo Albertini ed Elena Carandini Albertini, lo hanno poi donato a Piero Nardi, all'epoca direttore dell'Istituto di Lettere, Teatro e Musica della Fondazione Giorgio Cini e biografo di Boito.

<sup>458</sup> R. Radice, *Lettere d'amore/Eleonora Duse, Arrigo Boito*; ivi p.194.

<sup>459</sup> Vane speranze suscita nei veristi, quando l'attrice pone l'attenzione sulle loro opere. Contro il volere di Rossi, aiuta Giovanni Verga a mettere in scena *Cavalleria rusticana* e *In portineria*, e lancia Marco Praga con *La moglie ideale*, poi però si rifiuta di mettere in scena *Giacinta* di Luigi Capuana nel 1888.

recita nella Compagnia Città di Torino. Lui è un famoso compositore, commediografo, librettista noto in tutta Europa, inoltre è un quarantaduenne affascinante esponente della mondana società milanese.

L'amore tra Eleonora e Arrigo nasce nel 1887: lei ha ventotto anni, lui quarantacinque, e molto è cambiato nella vita di Eleonora rispetto al loro incontro precedente. Era tornata senza il marito Tebaldo Checchi dalla tournée in Sud America, aveva lasciato la compagnia di Cesare Rossi, la cui collaborazione era nata nel 1880 dopo il clamoroso successo di *Teresa Raquin*, per fondare la propria Drammatica Compagnia Città di Roma, di cui Flavio Andò diviene primo attore e direttore e aveva esordito il 27 febbraio come capocomico al Teatro Manzoni.

Il 5 febbraio 1887, tramite l'intermediazione di Giuseppe Giacosa<sup>460</sup> con Boito, Eleonora Duse è presente alla prima alla Scala dell'*Otello* di Giuseppe Verdi, il cui libretto era stato scritto da Arrigo Boito. Il seguente 11 febbraio, Verdi, Boito e la moglie si recano a vedere Eleonora Duse nella replica di *Pamela nubile* di Goldoni.

Ad aprile l'attrice, terminata la stagione milanese e dopo il successo di pubblico e di critica riscontrati per *La signora delle camelie* e *Frou-Frou*, parte per la Sicilia con la sua nuova compagnia<sup>461</sup>.

Boito la raggiunge, e la segue anche in Calabria, Genova, Milano, Bergamo, fino alla permanenza presso San Giovanni Bianco nell'agosto dello stesso anno. Qui i due si concedono una settimana di vacanza, ma anche di lavoro: Boito inizia la traduzione di *Antonio e Cleopatra*, adattando l'opera shakespeariana alle qualità di Eleonora e ai gusti del pubblico contemporaneo. Come si deduce dall'epistolario, Boito inizia il riadattamento di quest'opera nell'estate del 1887, durante il suo soggiorno a San Giovanni Bianco, vicino Bergamo, utilizzando la traduzione francese di François-Victor Hugo, e questa è l'unica opera curata da

---

<sup>460</sup> Loro amico e confidente, nell'epistolario è nominato Pin.

<sup>461</sup> G. Guerrieri, *Eleonora Duse tra storia e leggenda*, ivi p. 21.

lui per Eleonora, nonostante le abbia tradotto anche *Giulietta e Romeo* e *Macbeth*. Come scrive Laura Vazzoler, Boito propone all'attrice una versione «borghese» di seconda o terza mano, tratto da quanto scritto da Hugo figlio, e non fa così un buon servizio all'attrice<sup>462</sup>.

*Antonio e Cleopatra* ha la prima al Teatro Manzoni di Milano il 22 novembre 1888, con la Drammatica Compagnia della Città di Roma diretta da Eleonora Duse. La scenografia è curata da Antonio Rovescalli e i costumi sono disegnati da Alfredo Edel. Ma i commenti a questa rappresentazione non sono unanimi; molti critici teatrali rimproverano di aver ridotto troppo il testo e di aver concentrato troppa attenzione sulla protagonista, così come scrive Giovanni Pozza:

«Il pubblico accorso in folla enorme ieri sera al Manzoni per la rappresentazione dell'Antonio e Cleopatra mi parve troppo occupato di sé medesimo perché lo spettacolo potesse avere quel successo completo che, in verità, si meritava. Shakespeare non vuol essere ascoltato come si ascolta Sardou. [...] Ieri sera nell'ambiente troppo elegante, troppo femminile, troppo dissipato al Manzoni, la misteriosa compenetrazione del pensiero dello spettatore con quello del poeta non poté accadere. [...] La scelta che ne fece la Duse non persuase della sua opportunità, come non persuase la riduzione che ne fece Boito per sottometerla alle esigenze di uno spettacolo teatrale moderno. [...] In Cleopatra essa non deve aver considerata tanto l'opera del poeta quanto la corrispondenza del carattere storico e psicologico del personaggio colle facoltà riproduttrici del proprio ingegno. Essa se ne deve essere innamorata perché se lo sentì più che ogni altro nei nervi, nel sangue, nell'istinto, perché se lo vide più che ogni altro disegnato, colorito, vivo nel pensiero. Perciò, colla scelta che ha fatto, essa ha esercitato un diritto che nessuna critica può negare ad un artista. Al Boito, invece, qualche cosa può essere giustamente rimproverata. Senza dubbio come riduttore egli ebbe soverchie preferenze per l'attrice a danno dell'opera d'arte. Così com'egli ce la presentò ieri la tragedia non ha più, infatti, una proporzione, un equilibrio, una evidenza. Una tragedia è il personaggio di Cleopatra. [...] Certo è che la tragedia, come fu ieri

---

<sup>462</sup> L. Vazzoler, *Eleonora Duse e Arrigo Boito: lo spettacolo sull' "Antonio e Cleopatra" di Shakespeare*, in «Biblioteca Teatrale», 6-7, Bulzoni, Roma 1973, pp. 65-119.

rappresentata, parve troppo monca ed abbreviata a chi la conosceva nella sua integrità e nello stesso tempo troppo lunga e spezzata e monotona a chi l'udiva per la prima volta. [...] Un successo grande, veramente artistico ci fu. La Duse, da grande interprete, seppe strapparla colla irresistibilità della sua arte. Al secondo atto, l'applauso ebbe le proporzioni di una ovazione trionfale. [...] Poi se negli atti successivi l'entusiasmo scemò d'intensità, non scemarono così l'ammirazione e l'applauso. Ogni qualvolta la Cleopatra era in scena il pubblico si sentiva dominato da quel personaggio sì grande, sì evidente nel suo complicato organismo psicologico, sì vero nel suo carattere storico ed insieme sì moderno nella espressione della sua femminilità. La Duse nel rappresentarlo riuscì ad una vera creazione. Non poté sempre dargli colla forza dell'ingegno la maestà dell'aspetto e l'imperiosa sonorità della voce, ma gli diede i nervi, la passione, la lascivia, il fascino, tutto ciò che in Cleopatra non è regina, ma donna e serpente. La sua parola, il suo gesto, l'atteggiamento di tutta la sua persona ebbero tali carezze, tali abbracciamenti, tali provocazioni che l'amore cieco, vile, insaziabile di Antonio fu compreso quale appunto deve essere stato, una malia, una fatalità. Dove l'attrice non raggiunse forse tutto l'effetto voluto fu nella grande scena della morte. Questa ricordò troppo la Duse del dramma moderno<sup>463</sup>».

Altre testate, invece, quali «Fanfulla», «L'Arte Drammatica», «La Scena Illustrata», «Mondo Artistico» e «Piccolo Faust», sottolineano la bravura di Duse, a cui si deve una vera rivoluzione della tecnica recitativa, se la si paragona alle grandi interpreti del passato come Adelaide Ristori, Virginia Marini e Giacinta Pezzana.

In ogni caso, Boito, standole accanto si accorge della sua malattia. Potrebbe essere una ricaduta della tubercolosi che l'aveva colpita nel 1884, ma secondo Boito la ragione del suo malessere è da rintracciare anche nel suo morale e nel suo equilibrio psichico<sup>464</sup>.

Secondo lo scrittore la causa del malessere di Eleonora è da rintracciare nel repertorio stesso di opere che si ostina a recitare. Nell'epistolario dei due, si

---

<sup>463</sup> «Corriere della Sera» del 23 novembre 1888.

<sup>464</sup> G. Guerrieri, *Eleonora Duse tra storia e leggenda*, ivi p. 22.

susseguono i giudizi negativi di Arrigo sulle interpretazioni di “opere basse, volgari”, e imputa alla mancanza di opere degne della sua grandezza la costrizione a esporre se stessa sul palco, rivivendo quei personaggi fino allo spasimo, tant’è che lei stessa scrive più volte “il lavoro mi stronca”. Per tale motivo, a differenza della Berhnardt che recita tutte le sere, lei ci riesce al massimo per tre volte a settimana. I giornalisti non le risparmiano commenti e la accusano di nevrosi. Boito è convinto che il prezzo da pagare per i successi di Eleonora sia la sua salute, e si susseguono nelle lettere gli ammonimenti: “L’arte tua sprema troppo pianto” e “Questa squisita facoltà di soffrire bisogna frenarla, velarla”. È il teatro forse la vera malattia di Eleonora, ciò che la consuma. Ma lo scrittore condanna allo stesso modo anche il pubblico che l’acclama, responsabile a suo avviso di essere la causa dell’infermità mentale e fisica dell’attrice: per ricevere i loro applausi Eleonora mette a repentaglio la sua vita<sup>465</sup>.

Anche questa relazione, come quella con D’Annunzio, ha un duplice risvolto: passione amorosa da una parte, sodalizio artistico dall’altra. Boito sopperisce alla lacunosa istruzione di Eleonora suggerendole letture quali Dante e Shakespeare, così come si evince dall’epistolario.

Importante, per valutare l’apporto di Boito all’interpretazione di Eleonora è una lettera scritta in merito all’allestimento di *Antonio e Cleopatra*:

Domenica mattina

Chi t’indovina? Va! Oggi hai parlato più chiaramente. Sento che una gran forza ti spinge, una forza che vince la mia ragione. Non arresterò più la tua corsa. Se t’arresto cadi. T’aiuterò in quello che posso. Per disgrazia qui mi mancano libri del tuo tempo non ho portato con me che dei volumi dell’epoca che serve a me, ti credevo, a Roma, aiutata da tutti, non lo sei da nessuno, t’aiuterò io come posso, colla memoria e con qualche frammento di testo che vado sfogliando.

Al terz’atto Antonio porterà il così detto paludamento (che brutto nome) tu lo chiami porpora. È un mantello militare che i comandanti

---

<sup>465</sup> Ivi.

d'esercito portavano sulle armi, era di lino s'attaccava alla spalla destra con una specie di borchia, questo mantello poteva essere o purpureo, o bianco, o scarlatto, è meglio che sia del color della porpora. La corazza sarà di metallo, non già una lorica a squame perché non vi si aggiusterebbero i bracciali, sui quali deve basarsi quella scena dell'Atto quarto quando Cleopatra arma Antonio. Dunque, corazza di metallo di vero stile romano e così l'elmo e la spada. Tutte queste armi sono importanti perché, ripeto, hanno parte integrante della scena nell'Atto quarto e bisognerà provare con molta cura il maneggio di quelle armi.

Nell'atto I° (quello che era prima il prologo) la tunica d'Antonio dovrebbe avere dei fregi d'oro e delle frange pur d'oro e dev'essere legata ai fianchi da una ricca fascia orientale annodata mollemente e cascante. Molti anelli alle dita. Io penso che un Romano così dimentico degli usi Romani e di Roma e così Egizianato potrebbe anche portare la barba e i baffi a dispetto dei pregiudizi teatrali.

In quegli ultimi giorni della Repubblica Romana (bambina vi faccio una lezione di storia) ai tempi dunque della giovinezza d'Antonio c'erano i così detti bene barbati (ne parla Cicerone) erano giovani eleganti che avevano presa la moda della barba. Antonio potrebbe aver seguito quella moda, però da un ritratto di lui che conosco si vede l'opposto, non importa. Ad ogni modo Antonio in Egitto ha potuto lasciarsi crescere la barba se ciò poteva piacere a Cleopatra. Così si può deridere gli eruditi pedanti. Una barba corta e ben tagliata aggiungerà carattere di forza e di maestà al personaggio.

Nel II° atto Antonio sarà in tunica a maniche lunghe e aderenti al braccio, e in toga. La tunica, bianca, sarà ornata dal laticlavio cioè avrà due larghe strisce di porpora sul davanti della persona da cima a fondo. La toga (specie di larghissimo mantello che steso per terra deve avere una forma quasi circolare) la toga bianca anch'essa, e di lino come la tunica, sarà orlata al basso colle stesse strisce di porpora. In quella scena della casa romana, dov'egli parlando coi triumviri poco si deve muovere, potrà comparire e rimanere avvilluppato come si vede nelle antiche statue, nella sua toga.

Del terz'atto abbiamo già parlato.

Nel quarto avrà la stessa tunica del secondo, con una larga cintola di metallo o di cuoio la quale serviva per fissare il basso della corazza.

Atto V° La stessa tunica, ma con sopravveste a maniche larghe e corte di colore scuro, di lana, congiunta (se si vuole) sotto la gola con un fermaglio, questa sopravveste che chiamavano lacerna deve avere il cappuccio. Dunque riassumendo la guardaroba d'Antonio è questa.

Una tunica ricamata d'oro, nebride, corona di rose

Una tunica e toga bianche a liste di porpora

Corazza, elmo, bracciali. Paludamento rosso.

Una lacerna scura.

Se tu non arrivi a far scaturire dal nulla la tua piccola corazza del terz'atto, sarà difficile improvvisarla, potrai supplire con una piccola maglia a rete fitta di ferro, era portata in guerra dai popoli d'Oriente, e in certe armi usata anche dai Romani. Quella maglia da guerra (la più bella Regina del mondo poteva anche avere di queste fantasie) potrebbe essere d'oro. E l'elmetto? E la corona della morte? e il manto da Regina? La corona bisogna studiarla bene perché non caschi di testa quando Cleopatra dice: A che restar dovrei ... su questo mondo deserto. E il serpe?

Ora che sai cos'è il laticlavio bada che lo abbia anche Cesare Augusto (la striscia rossa sulla toga) dovrebbero averlo anche Mecene e Lepido ma tutte quelle liste rosse temo che riescano ridicole (la storia qualche volta è noiosa) e allora? Si vestano come vogliono e sprofondi Roma.

A proposito, bada che di quei sprofondi l'Egitto! crolli Roma! Ce ne sono troppi, tien fermo il tuo e levane un pajo. Ma c'è un'altra spina che mi dà fastidio: È la scena della morte d'Eros quando Antonio si ferisce. Mirabile com'è se non è mirabilmente fatta temo che possa nuocere. E se nuoce, situata com'è verso la fine della tragedia, è un guajo. Eseguita da un potentissimo artista sarebbe un elemento di successo in caso diverso è un pericolo.

Pensa che dopo quella scena si cala il sipario per preparare la scena susseguente. Sarà un riposo brevissimo, non importa, il sipario che scende è un capitolo chiuso, il pubblico riassume l'impressione, giudica ciò che ha visto e non pensa a ciò che vedrà, non lo sa ancora. Quella scena per una calata di sipario finisce malamente. C'è già un morto (anche quello deve uccidersi bene) e quelle parole che dice devono essere dette da artista.

C'è già un morto e subito dopo c'è l'altro personaggio che si ferisce e subito dopo, nella scena che segue, il ferito muore. Iras muore in condizioni simili a quelle d'Eros, quella s'uccide per non vivere la morte della Regina come quell'altro s'è ucciso per non veder morire Antonio.

Poi colla morte di Cleopatra in un breve spazio di tempo si contano quattro morti, senza dire che la morte d'Antonio par doppia perché già l'impressione dell'uccisione si riceve quando si ferisce.

È certo che, dal punto di vista dello stanco spettatore moderno, l'impressione del veder morire si affievolisce di mano in mano che aumenta il numero delle vittime. Quando Cleopatra, per ultima, muore, quella sensazione lo spettatore l'ha già subita tre volte e quasi quattro. (Io penso a te non ad altro, Shakespeare può perdonare se sa quello che penso). Per tutte queste ragioni ti propongo di tagliare di

pianta tutta la prima parte dell'ultim'atto. È così breve e non può far del male.

L'azione regge tal quale senza danno per la chiarezza. È lo stesso caso della scena della nave.

P.S. Bisognerà trasportare nella scena della casa romana al II° atto quel pezzo di dialogo che fu aggiunto ultimamente alla scena della nave ora tagliata, quello è l'unico punto importante di quella scena perduta. Giovedì sera a Roma ti combinerò quell'aggiunta. Sono quelle battute dove Enobarbus prevede l'inutilità del matrimonio con Ottavia.

Qualche critico dirà che hai fatto male a rifiutare una illustre scena della tragedia, una scena che glorifica un fatto eroico della Storia. Il critico ha ragione. Ma tu avrai più ragione del critico se con quel taglio incalorisci il successo, giacché senza quel taglio corri il rischio di raffreddarlo.

Ripeto: un immenso artista può strappare vittoriosamente quella patetica scena. Shakespeare scriveva per Burbage. Tu non hai Burbage. Ci va anche dell'interesse dell'attore, il quale acconsentirà di buon grado a schivare un pericolo.

E poi, ci sono cinque calate di sipario, sono troppe, (ed erano sei!) sminuzzano l'impressione, levane una adottando quel taglio. Così il quint'atto ti viene intero, come il quarto, tutto d'un pezzo e tutto denso di tragica unità, come il quarto. Così la tua persona in quei due ultimi atti non abbandona la scena, la gran figura di Cleopatra non s'eclissa più.

Nell'elenco dei personaggi (che io credevo servire come semplice indizio ai pittori e invece serve per gli attori) ho dimenticato Eros, e Dolabella. D'Eros ne farai un egiziano; anche se tagli la scena della sua morte ha parte nell'atto precedente. Dolabella evidentemente in corazza ed elmo, Romano. Ora avrai delle vesti di comparse che crescono; proprio la parte della messa in scena che è diventata inutile è stata comandata prima delle altre! Io penso che non hai bisogno che di quattro o cinque comparse e non più, perché i servi del quart'atto possono essere quei servi e quei messaggeri che hanno parlato nel 1° e nel 2° coi loro primi vestiti tal quale e a questi si può aggiungere Alexas.

Su! coraggio! Fra tre giorni ci vediamo.

Grazie del bel ritratto della piccoletta colla piccoletta in grembo. Grazie! Grazie grazie.

Arrigo Boito

In aggiunta di lato sul foglio:

Studia con immensa cura il quart'atto, non trascurarlo, ispirane agli attori l'ambiente tragico, l'abbattimento d'Antonio sia d'uomo, sia dolore di Re, non degeneri in lamento mai. Parola lenta. La prima

scena quando quell'attore secondario descrive la battaglia, sia detta a voce bassa come chi parla nella casa dove sta una immensa sventura. Studia quell'ambiente<sup>466</sup>.

Guerrieri, negli appunti inerenti il "carousel" di questa sezione di allestimento<sup>467</sup>, scrive che non esistono fotografie che ritraggono i due amanti insieme, perché il loro era un amore segreto. Boito infatti era sentimentalmente legato ad un'altra donna che «avrebbe potuto morire»<sup>468</sup> alla scoperta del tradimento, anche perché malata di un male incurabile, tanto da ricordare all'amante che non deve «spedire di sera i dispacci, salvo in casi gravi ed eccezionali; mi arrivano alla notte e temo che alla povera donna che li porta possa accadere qualche disgrazia<sup>469</sup>». Di questa donna è noto, grazie al biografo di Boito, Piero Nardi, solo che si chiamasse Fanny e che fosse amica di Vittoria Cima e che muore nel 1895. Ogni qualvolta lo scrittore si recava a Villa d'Este è palese la gelosia di Eleonora che non crede alle rassicurazioni dell'amante, tanto da farle scrivere: «Ieri sera sentivo i Pac!!! Dei colpi di cannone, le musiche le Bande di Villa d'Este...lo sciame dei cappellini...il ballo della sera...tu, che LE SFUGGI...»<sup>470</sup>. È consapevole in fondo che a lei quel mondo aristocratico è precluso.

Ma non è solo questa donna misteriosa ad interporsi tra i due, ma anche Tebaldo Checchi si ostina a non concedere ad Eleonora la separazione, e la minaccia di togliere la tutela della figlia di sette anni, e quindi anche lei è costretta a tenere nascosta la relazione.

Il curatore della mostra specifica, sullo stesso foglio, che per lei partire in tournée rappresenta «l'unico modo di guadagnare», e pertanto i due si separano per tre anni. A questo triennio è dedicata la seconda postazione presente in sala.

---

<sup>466</sup> Lettera datata 22 gennaio 1888.

<sup>467</sup> Archivio Guerrieri, Faldone 46, cc. 1-3, f. 4.

<sup>468</sup> G. Guerrieri, *Eleonora Duse tra storia e leggenda*, ivi p. 23.

<sup>469</sup> R. Radice, *Lettere d'amore*, ivi p. 280.

<sup>470</sup> G. Guerrieri, *Eleonora Duse tra storia e leggenda*, ivi. p. 23.

Guerrieri decide allora di utilizzare come apparato iconografico sia le immagini di Eleonora che di Arrigo giovani, e le persone incontrate in quel periodo, come Verdi e Serao.

La colonna sonora che accompagna la fruizione della mostra è costituita dalle letture delle lettere tra la Duse, interpretata da Valeria Moriconi, e Boito, letto da Roberto Herlitzka.

### ***Dalle lettere che Eleonora Duse e Arrigo Boito si scambiarono tra il 1887 e il 1898***

*E: Arrigo, datemi tutti i nastri azzurri da mettere sotto al nome bello negli altari della Madonna. C'è quella Emme, tutta fra gli fregi e i ceri della fede splendenti. Quella Emme così dolcemente scritta, ebbene così è scritto nel piccolo core di Lenor, il core è diventato l'Altare e vi si legge: Arrigo.*

*A: Goditi creatura mia questa pienezza del cuore. Se da me deriva, non cesserà mai. Sarai come il bicchiere sotto la fonte che è sempre colmo e trabocca sempre, purché tu non t'allontani, continuerò a versarti la vita, la vita bambina, dalla vita mia.*

*E: Solo con Arrigo sento di poter vivere, la gente nulla sa e nulla trapela. Se con te mi svelo e ti dico "non ne posso più", lo dico perché tu hai fra le tue mani l'anima mia. È cosa tua, cosa tua, sei tu che l'hai risanata e ora la sorreggi.*

*A: Da che ci siamo lasciati, è subentrata al dolore ultimo, una gran calma nell'anima mia. Il mare che mi sta davanti è grande anche quando non ha le sue tempeste, anzi pare più vasto ancora. Non agitarti creatura mia, le forze calme sono quelle che durano di più, sono quelle che vincono. Tu sei una povera donna Eleonora mia, ma sei valorosa tanto. Tu sei una povera donna, ma io ho promesso a me stesso la tua pace. Accetta la tua fatica senza rivolte, la sopporterai meglio e gusterai meglio quelle poche ore di riposo. È duro, è duro parlare di fatiche a una donna. Tu sei la mia creatura eletta e piena di grazia, di grazia che viene dal cielo, di grazia che viene dall'amore.*

*E: E la parola che mi ha stranito con Giacosa è stata questa: che base della mia arte è il senso e che sono un prodotto nella mia arte della società e dell'arte moderna. Io gli ho risposto, anzi non gli ho risposto affatto. Ma allora che razza di artista sono io, se tradisco così il concetto profondo, castissimo, che ho dell'arte e della vita. Arrigo ditemelo che è l'arte buona la mia, vi giuro che ne ho tanto bisogno, che mi umilia, mi offende sentirmi dire "l'arte moderna". Quella commedia moderna di Fedora ieri sera, m'ammazzato di stanchezza e stamane davvero sento che cosa è l'arte moderna.*

A: Non rattristarti perché le lettere si fanno rade, pensa a dove vivo e in che stagione. Pocanzi un vero turbine assaliva la casa. Ora si è un po' calmato e scenderò perché tu possa ricevere. Ed ora a te, coraggio. Questa volta la battaglia di Shakespeare deve essere vinta, è necessario. Prendila d'assalto e ritorna all'assalto e una terza volta e una quarta volta ritornaci. Vinci con la forza della mente e con la tenacità del volere. Non dare ascolto alle facili timidità dei tuoi consiglieri. La vigoria della tua volontà si farà rispettare e ammirare da tutti. È una missione d'arte ed è una necessaria missione per te. Finché non farai quella grande arte là, sarai sempre sezionata viva e avrai sempre un'esistenza dolorosa e assurda. Tu vivi nella perenne esposizione di te e questo del mostrare se stessa e non l'altro che se stessa è una denudazione, una fatica senza scopo ed è ciò che ti fa soffrire e che ti umilia. Io soffro anche, quando in te mostrerai Shakespeare e propaganderai l'opera sua, quella sarà gloria immacolata.

E: Io, io, io, io, io voglio recitare Shakespeare! Ho la testa piena di visioni, di sogni. Non ho mai dormito stanotte, ah che roba ieri sera!. Stamani ti dico che sor Ernesto è un cavadenti che predica dal pulpito. Oh anima bella di Shakespeare, come ti sciupano, no, no verità, verità è ideale è poesia. Lì c'è tanta di quella roba che fa vivere, ha così nobilitato la razza umana colui. È un cavadenti er sor Ernesto. Ah la bella scena, quando nel gran salone maledice e impreca la sterilità del figlio maggiore, oh che bellezza, che roba e quando dice: "Su, insellate i miei cavalli". Che schianto grande, patetico, umano, regale. Che anima divina che ragionatore di Dio, unito alla vena del pazzo veggente. Ho la testa piena, piena. Io voglio recitare Shakespeare e nel Re Lear, appena appena pare l'amore, mentre l'amore domina l'opera di colui. Madonna ho la testa piena, piena, vorrei essere un uomo, vorrei aver la tua forza. Vedresti se in Egitto avrò un cuore. Vorrei essere un uomo, io ti direi come si ama.

A: La cena è terminata. Ho mangiato solo come i cani, ma un cane che ha nome Dear, ha mangiato con me, anzi è lui che si è inghiottita tutta la cena, povera bestia e se l'è inghiottita tutta stando in piedi su due zampe. Quel cane mi ama perché non ho fame. Ieri la ferrovia per ozio si divorano giornali. Ho letto una notizia di voi che mi avete celato. Se tu sapessi che errore è il tuo quando mi allontani dalle tue gravi confidenze e dalle tue risoluzioni. Non lo commetteresti come sai, e sai che non ti ho mai distolta da nessun passo della tua carriera, mai. Ma è duro di sentirmi raccontare nello sfacciato gergo giornalistico ciò che potresti dirmi con tutta semplicità, se non fosse per il tuo invincibile ribrezzo della parola coraggiosa che va dritta al fatto pur doloroso che sia. La notizia stampata diceva che tu col primo Agosto parti per la Germania poi per l'America<sup>471</sup>.

E: Ancora un anno e non più, non più per carità. Vivrò con poco, farò dieci recite all'anno per guadagnare diecimila franchi ma basta, basta, basta, basta, portatemi via da questo mondo, da questa miseria, da questa aria rarefatta. Arrigo, Arrigo io non vi sarò di imbarazzo, vi giuro no, mi farò così piccina per vivervi accanto ma nascosta. Attiverò l'ingegno per imparare non ciò che nasce ma ciò che è nato e vive da secoli e

---

<sup>471</sup> R. Radice, *Lettere d'amore*, ivi p. 263. Il timbro postale sulla busta da lettera riporta il luogo, Torino, e la data, 5 luglio 1888.

*durerà quanto il mondo ed è forse quanto la parola “Iddio”. Ho il corpo e l’anima assetata di luce d’altezza. Via, via, via presso l’Arrigo, l’Arrigo.*

*A: Giorno buono? Mostratemi il visetto bello, mostratemi che quel visetto è da Bumba contenta. Aprite gli occhi. Buongiorno... Hai dormito bene? Un altro po’ stanca? Siete bella? Eretta sui pieduscoli saldi? Gli aghi delle sopracciglia? Ci passano sotto le barche? Presto, presto sotto gli archi passerà anche Boboli, grazie. Tu domani leggendomi penserai: tre settimane. La buona spinta del lavoro le farà volare. L’idea dell’incontro ti piace, eh? Creatura, tu fisserai l’ora, il giorno e il luogo. Ti troverò, chiuderai le ali dall’odoletta nelle mie mani e dormirai. Ti porterò senza farti male nella pace grande. Tutte le cose del mondo passano, saranno dimenticate, dolori, angosce, paure, fatiche e clamori.*

*E: E non è desolazione, è uno sconforto, non è stanchezza, non è smarrimento, non è più nulla d’angoscioso, di miserabile che mi fa desiderare di morire. Ma è un’altezza, è un veder chiaro, è una pace, è una dolcezza, è un’acutezza di serenità che mi fa dire “Morire”, come si dice “Vi amo”. Piove, fa freddo, ma a Venezia l’acqua verde e blu non si sciupa aspettandoci. Ave.*

*A: Da quasi un anno non ho vissuto che col cuore. Ora bisogna trasportare l’ardente cielo della vita dal cuore a cervello. Bisogna lavorare continuamente. Questa parola, l’ultima sera a Torino, te l’ho detta quasi piangendo e non fu per timore della fatica che amo e che m’esalta. Fu perché in quel continuamente sentivo la punta di un nuovo sacrificio. Lavorare continuamente vuol dire dover dimenticare per quasi tutte le ore della veglia e tutti i giorni, ogni dolce pensiero nostro, vuol dire essere divisi anche con l’animo, essere disgiunti dal lavoro più assai che dalla lontananza. Ma questo coraggio è necessario, c’è una vita da preparare verso la quale quella che ho vissuto non è che ombra e questa vita è la nostra. Mi sento triste e forte, tu sei forte e lieta, coraggio! Ergiti, l’anima ti sollevi il corpo. La fierezza è la tua salute. Va’ creatura buona, va’ nella tua festa faticosa di tutte le sere, vattene davanti la folla, sono io che ti spingo e che ti dico di essere bella e alta. L’onore è con te.*

*E: Ah, ah, che lacrimoni freddi negli occhi. Su, su, su, su, stanotte sentivo la voce fredda del diavolo che mi diceva: “Non sai lottare più. Il bene ti ha vinta”. Ho risentito verso l’alba tutti i terrori delle mie paure infanzie. Da giovinetta avevo così paura dell’ignoto.*

*A: Ho letto non senza vergogna su d’un giornale che tu hai pianto dirottamente davanti a un certo Gabar, di un’intervistaio de «Il Corriere della Sera», il quale era venuto apposta a casa tua per farti parlare, per intervistarti intorno a quella eterna e scemunita questione della Giacinta ed è riuscito così bene nel suo intento che dice lui che tu ne hai parlato per un’ora. Un amico mi ha mostrato ridendo quel volgare squarcio di prosa commercia, dove tu sei descritta nel modo più goffo e grottesco che si possa immaginare, correndo per la stanza, scattando dal sofà, agitandoti nel parossismo dell’emozione, nello sfogo delle confidenze interminabili con sommo tripudio dell’intervistaio e del Capuana che avrà lette le tue lacrime. Creatura non devi sprecare così davanti ai curiosi che ti parlano la santa acqua del pianto, quella ti rammenti che ha il sapore del mare. Già troppa l’arte tua te ne sprema. Serba quella che ti rimane per i giorni della grande angoscia e allora non ti dirò di non piangere. Questa squisita facoltà di soffrire è la maggior nobiltà dell’anima tua, frenarla è il suo orgoglio bello, velarla è il suo pudore e tu lo sai e tu che mi taci tante gravi cose, pensa per quali ragioni e con che razza di gente diventi verbosa.*

*E: Mi pare che siano nate in me due persone, una quella che hai amato, l’altra che deve fare la sua strada. Io accetto tutto, ma pur di finirla presto, quattro soldi ma accanto ai*

*miei, in un paese mio. Vivere e andarmene al di là, in un paese mio dove Arrigo mi parli e dove in una calle mi ricordi mamma mia.*

*A: Lenor se hai paura dell'amore non cercarmi. Ahi, quello che abbiamo sofferto non è che il principio del dolore. Non cercarmi, ero distratto, affaccendato, non vivevo, il tempo passava veloce, ora si è arrestato. Tu stai per arrivare, tutte le nostre dolcezze si risvegliano, le forzi, le febbri. Se mi vuoi bene non cercarmi. Partirò appena potrò, prestissimo. Se ami l'arte che fai, non cercarmi. Se ami la tua bambina buona che amo, non cercarmi. Ti voglio tanto bene. Vi chiamo col nome nel quale tu credi, ogni mia promessa è salda, ma il tuo lavoro non può sopportare l'impeto della vita vera. Non dirmi dove alloggerai, non tenterò di saperlo. Un giorno se qualche grave tristezza ti coglie, mi cercherai. Allora non avrai paura dell'amore dei due. Quando le tue grandi fatiche saranno terminate, mi cercherai. Quello sarà il giorno delle promesse realizzate. È per il tuo bene che ti parlo così, del mio non mi curo, lascia che passi questo tempo di prova. Non rinnoviamo la grande angoscia. Ci rivedremo poi, sempre, Lenor. È l'eccesso del bene che mi fa pregare così. Non cercarmi.*

*E: Così sia, poco rimpiango. Ancora trentadue giorni ed è finita. Bisognava racimolare il pane, l'ho fatto. E chi vivrà dopo di me troverà il pane e una povera casa. Hai creduto che mi sarei persa, no, ma è cosa miserabile. Si può con l'uno aiutare l'altro in questo mondo. Da sé e per sé, ecco una legge. Ma è finita e stanotte ho bisogno di urlare che ho lavorato, ed è finita. Dal 1886 ad oggi ho lavorato. Chi m'ha aiutato? Nessuno! È tutto ma ora è finita. Ancora trentadue giorni, ancora quattro città a Remui e poi in capo al mondo me ne vado. Intanto domani riparto di qua. Chi ha vissuto in galera, quello si può capirmi. Chi ha vissuto nel buio, sottoterra, senza l'oblio dei morti, quello si che capisce. È finita. Chi ha vissuto legato mani e piedi, tenendo la morsa e senza urlare, quello si capisce se stanotte grido "È finita! È finita!". E in capo al mondo me ne vado fra trentadue giorni. Questo è null'altro volevo dire. Dopo lo smarrimento di questi giorni, dopo un silenzio di anni, ah, non è che la verità che può salvarci dalla rovina. Vivere attorno alla verità, no, fu il vecchio amore, no, vivere dentro la verità, così dobbiamo tenerci. Il vero lo dico quando a me stessa affermo che vorrei vivere ancora di questo amore, ma per vivere ancora occorre orgoglio e umiltà d'ambo le parti. Aiutami a proteggere la vita nostra, non distruggerla. Fa' che io mi senta nuova e sola sulla tua strada. Se tu vuoi fare la strada assieme con me fino alla fine, d'avermi come mi avevi, vivere come ho vissuto allora lo feci, ma oggi non posso più, non sono più quella. Quella strada non la rifaccio mai più, mai più. L'amore tuo vuol dire oggi per me, la protezione tua, ciò che è mancato allora. Aiutami, aiutami, è il tempo della realtà, della verità. La mia vita vale quella di un'altra, ma tu non hai mai pensato o temuto che io potevo morire. È così mi hai forzata a lasciarti. È così che potresti perdermi ancora.*

*E: No, no, no Arrigo, non bisogna morire, nulla, nulla bisogna uccidere. È il momento più colmo della salita nostra. Tieni stretta la mano. Oh Arrigo, come dirti, la traccia tua rimarrà dopo di te. Io di me invece niente se non la pena atroce finora e tu lo sai di un lavoro non alto ma degno. Oggi una nuova forza in vista, dimmi come potrei rifiutare. Se tu ne soffri lo farò, ma chi ha mai di pensare alla ferita nostra, lontana già tanto. Oggi che la gioia di un'opera bella mi renderebbe il lavoro degno all'anima nostra. Oh Arrigo io ho terrore di riprendere il mio lavoro con la eterna Dame aux Camelias. La bocca stessa ormai si rifiuta di dire quelle parole... la noia, la noia, più mortale all'artista che ogni pericolo. Oh dimmi, dimmi come potevo ricusare, se tu ne soffri, sì lo farò, ma*

*uccideremo un fantasma e una forza. Oh io so che morte il mio lavoro quando l'anima non è ivre di qualche cosa. No, no, non uccidere questa mia bella forza, perdona, perdona l'oscura qualità della mia arte in me, ma che ora non posso non sentire, è la sola gioia d'arte che la mia arte può darmi. Se t'ho fatto soffrire, perdonami*<sup>472</sup>.

*A: Ultima volta, giovedì 24 Novembre '98, alle 6 pomeridiane vista l'ultima volta nella sua camera nell'Hotel Hassler, Lenor, nella notte dal 24 al 25, riveduta in un sogno d'incubo, dove dominava l'impressione di una partenza fatale e più che la morte, perché era più che la vita, è più che la morte Lenor, perché si soffre più che morendo. I morti hanno pace, non ricordano, non sentono l'annullamento.*

*Lenor non risponde più, non risponderà mai più alla voce nota, alle parole note, pronte ancora sul labbro, sopra ogni cosa, e sempre. Questo è più che la morte*<sup>473</sup>.



Eleonora Duse in *La signora delle camelie*,  
(Archivio Guerrieri, foto n. 92)



Eleonora Duse in *La signora delle camelie*,  
(Archivio Guerrieri, foto n. 91)

«Foto di studio eseguite a Barcellona nel 1890»

«Nel 1891, spinta dal pittore Volkoff, va in tournée a Mosca e Leningrado e interpreta per l'ultima volta Giulietta. Cechov scrive alla sorella che non ha mai visto un'attrice così straordinaria»

«Un anno dopo, nel 1892, Hermann Bar e Joseph Kainz la vogliono a Vienna. La prima recita fu a teatro vuoto, ma la sera dopo era già affollatissimo»

---

<sup>472</sup> R. Radice, *Lettere d'amore*, ivi pp. 907-908.

<sup>473</sup> R. Radice, *Lettere d'amore*, ivi p. 944.

«1893: prima tournée americana. A Chicago recita durante la prima grande Esposizione Universale»

«La Margherita della Duse non aveva camemie ma quattro vestiti bianchi, uno per atto»

«Diceva la Duse dei personaggi di Dumas: “Non m’importa se hanno tradito o sono perverse, m’importa se abbiano sofferto o pianto”»

«Comincia la fama mondiale della Duse: eccola nei ritratti del fotografo Bettini di Livorno»

L’altra sezione della terza sala è denominata sugli appunti *La Duse nel mondo*<sup>474</sup>, parte che risulta completamente assente nel catalogo della mostra. Gli anni qui narrati riguardano il triennio 1890-1893, ovvero gli anni immediatamente precedenti all’incontro con D’Annunzio.

Le tournée rappresentano per l’attrice un elemento costante della sua esistenza, quasi fatale: nasce durante una tournée dei suoi genitori a Vigevano e muore in tournée negli Stati Uniti d’America, a Pittsburgh nel 1924. Alberto Bentoglio, pragmaticamente, offre una giustificazione socio-economica alla situazione, tutta italiana, per la quale la produzione degli spettacoli è legata all’esistenza delle compagnie girovaghe, a causa della mancanza di teatri stabili, ragion per cui, ad esempio, le scenografie e le prove sono trascurate.

All’inizio del 1889 Eleonora parte per la lunga tournée in Russia e porta nel proprio repertorio anche *Antonio e Cleopatra*. Come si evince dal materiale pubblicitario prodotto, e conservato da Guerrieri, lo spettacolo riscuote un grande successo.

La Divina Eleonora quindi:

«[...] effettua quarantatré tournées internazionali, dal 1885 al 1924. I biografi e gli studiosi della Duse hanno inoltre notato in più occasioni

---

<sup>474</sup> Dal 15 marzo al 17 aprile 2011 è stata ospitata al teatro della Pergola di Firenze la mostra *Il Viaggio di Eleonora Duse intorno al Mondo*, curata da Maurizio Scaparro e Maria Ida Biggi, da cui nasce il volume-catalogo omonimo.

che non c'è, all'epoca in cui ella visse, nessun altro attore italiano che viaggia per il mondo con i suoi spettacoli più di quanto lei ha fatto. E non è cosa di poco conto se pensiamo che nell'Ottocento (soprattutto verso la fine del secolo) lo spettacolo italiano, sia musicale, sia drammatico, trova nelle tournées internazionali lustro artistico e risorse economiche indispensabili per la sua sopravvivenza. In questi viaggi per il mondo è indubbiamente in gioco la fama internazionale dei grandi artisti (cantanti lirici e grandi attori) ma in larga misura anche la sopravvivenza degli stessi attori e delle compagnie che attorno ad essi si vanno a riunire. In maniera più cruda, si può dire che gli incassi realizzati all'estero sono spesso fonte di sostentamento per le carriere dei grandi attori e dei grandi cantanti lirici. E come tutti gli artisti italiani che hanno audacemente varcato i confini del nostro paese, anche la Duse grazie a questi viaggi entra in contatto e conosce personalmente i maggiori intellettuali del suo tempo da Paul Claudel a Hugo von Hofmannsthal da Jacques Copeau a George Bernard Shaw – solo per citarne alcuni – che non persero mai occasione per assistere ai suoi spettacoli e intrattenere con lei rapporti personali<sup>475</sup>».

Nell'ultima sezione della sala precedente, Guerrieri anticipa quella che sarà la prima di una lunga serie di tournée internazionali, ovvero quella in cui Duse recita per sei mesi in Sud America (Uruguay, Brasile e Argentina) e dalla quale tornerà senza il marito Checchi.

Tutti gli studiosi insistono su una caratteristica di Eleonora: recita sempre in italiano. La grandezza dell'attrice è insita proprio nella sua capacità di trascendere ogni confine linguistico e geografico grazie alla potenza della propria arte. Inoltre il particolare timbro vocalico e i gesti aiutano la ricezione del pubblico; se un'opera era ancora sconosciuto ai più, è sua premura quella di diffondere per mezzo stampa soggetti e testi, per agevolare la comprensione su ciò che avviene sul palcoscenico.

---

<sup>475</sup> A. Bentoglio, *Un'attrice italiana nel mondo: le tournées internazionali di Eleonora Duse*, Italiano LinguaDue, n. 2, 2016, pag. 2 disponibile all'indirizzo: [www.doi.org/10.13130/2037-3597/8171](http://www.doi.org/10.13130/2037-3597/8171)

«Andare altrove<sup>476</sup>» è per Eleonora Duse una necessità, un imperativo. Nel 1890 è in Egitto e in Spagna; l'anno successivo torna a Milano per recitare *La moglie ideale* di Marco Praga e *Casa di bambola* di Ibsen; nel 1892 è a Vienna, che costituisce il «passaporto per l'Europa<sup>477</sup>». Qui la prima de *La signora delle camelie* è un fiasco per l'assenza del pubblico, in quanto la sala è quasi vuota, ma la sera successiva il teatro si riempie, facendo iniziare così la fama internazionale dell'attrice. Successivamente si reca a Pietroburgo e a Mosca dove porta in scena *Giulietta e Romeo*. Il critico russo Michail Gersenzon, dopo averla vista recitare nella capitale russa, scrive al fratello:

«Finisco la lettera dopo il teatro; sebbene fra il momento in cui ho scritto le ultime parole e il momento presente siano passate solo dodici ore, mi sembra di aver vissuto un anno. Non sono capace di dire l'impressione che ha prodotto in me la recitazione della Duse. L'angoscia stringeva il cuore, veniva voglia di piangere. La sua recitazione supera il limite dell'arte scenica e diventa vita. Ella ha pianto con lacrime vere. Chi può rendere l'impressione che producono i suoi meravigliosi occhi, pieni di lacrime? Non è bella, ma di fronte al suo sorriso, ai suoni della sua voce divina, Romeo avrebbe dimenticato il suo amore per Giulietta, Otello la sua gelosia. [Nella *Signora dalle camelie*] getta la testa indietro e parla del proprio amore con una passione così ardente, le sue carezze son così innamorate, che il sangue affluisce al cuore. Quando, dopo simili momenti, ella si presenta, chiamata da applausi frenetici, il viso di lei esprime sofferenza; sussurra delle parole, chinando la testa. Nessuno che abbia capacità di sentire, può uscire dal teatro senz'essere innamorato di questa donna, e senza provare un senso di vaga, pungente angoscia. Ti dico, è una cosa terribile<sup>478</sup>».

---

<sup>476</sup> M. Schino, *Il teatro di Eleonora Duse. Nuova edizione riveduta e ampliata*, Bulzoni, Roma 2008, p. 41.

<sup>477</sup> N. Mangini, *Eleonora Duse nella storia del teatro europeo*, in «Archivio veneto» serie 5, v. 121 (1983), p. 31.

<sup>478</sup> Citato (come Gersenzov) in S. Kara Murza, *La Duse in Russia*, in «Scenario», n. 11, dicembre 1932, p. 26. Per un approfondimento, cfr. M. P. Pagani, *Pamela: una donna goldoniana in Russia con Eleonora Duse*, Ricerche di S/Confine, vol. III, n. 1 (2012) disponibile all'indirizzo: [www.repository.unipr.it/bitstream/1889/1853/1/PAGANI-pamela.pdf](http://www.repository.unipr.it/bitstream/1889/1853/1/PAGANI-pamela.pdf)

Celeberrime sono anche le parole pronunciate da Anton Čechov, il quale, il 16 marzo 1891, scrive alla sorella, dopo aver visto l'interpretazione di Cleopatra: «io non so l'italiano, ma ha recitato così bene che mi è parso di capire ogni parola» e aggiunge: «Guardando la Duse ho capito perché il teatro russo è così noioso<sup>479</sup>».

Nel 1893 è a New York. Qui interpreta nuovi personaggi, in una continua rivalità con Sarah Bernhardt, come Magda di *Casa paterna* di Sudermann, *Casa di bambola* di Ibsen e *La moglie ideale*. Le fotografie di scena di queste sue interpretazioni corredano il "carousel".

A fine anno torna in Europa per una tournée tedesca.

La colonna sonora scelta per accompagnare la fruizione di questa sezione è composta da un sottofondo di voci di varie lingue, secondo il Paese in cui Eleonora si trova. Così per il suo soggiorno spagnolo sono stati scelti rumori provenienti da una corrida e voci spagnole; per la tournée austriaca sono stati selezionati il *Valzer* di Strauss e voci austriache; per la permanenza in Russia voci russe e musica di Ciaikovskij; voci americane per il suo viaggio a New York e tedesche per quello in Germania.

---

<sup>479</sup> A. Čechov, *Vita attraverso le lettere*, a cura di N. Ginzburg, traduzione di G. Venturi e di C. Coisson, Torino, Einaudi, 1989, Lettera a Marija P. Čechov, pp. 124-125. L'aneddoto è raccontato anche nella biografia di Olga Signorelli, *Eleonora Duse*, ivi.

## IV Sala

### *Il poeta e l'attrice*



Eleonora Duse nel giardino della Capponcina  
(1898)  
(Archivio Guerrieri, foto n. 3)



D'Annunzio nel giardino della  
Capponcina (1898)  
(Archivio Guerrieri, foto n. 225)

*«1894. La Duse a Venezia decisa a ritirarsi dal teatro, ma l'incontro con D'Annunzio dà uno scopo nuovo alla sua vita: far nascere un teatro di Poesia»*

*«1897, autunno: dopo i successi parigini la Duse si trasferisce presso Firenze, nella casa chiamata, francescanamente, la Porziuncola»*

*«Nella primavera arriva Gabriele: la villa in cui si installa sarà la Capponcina»<sup>480</sup>*

*«Ogni tanto la Capponcina e la Porziuncola si incontrano e si fotografano reciprocamente. Siamo nel 1898»*

---

<sup>480</sup> Questa didascalia non è presente, come le precedenti, nel faldone contenente quelle cartacee, ma è stata reperita tra le diapositive, nella sezione "Testi scritti".

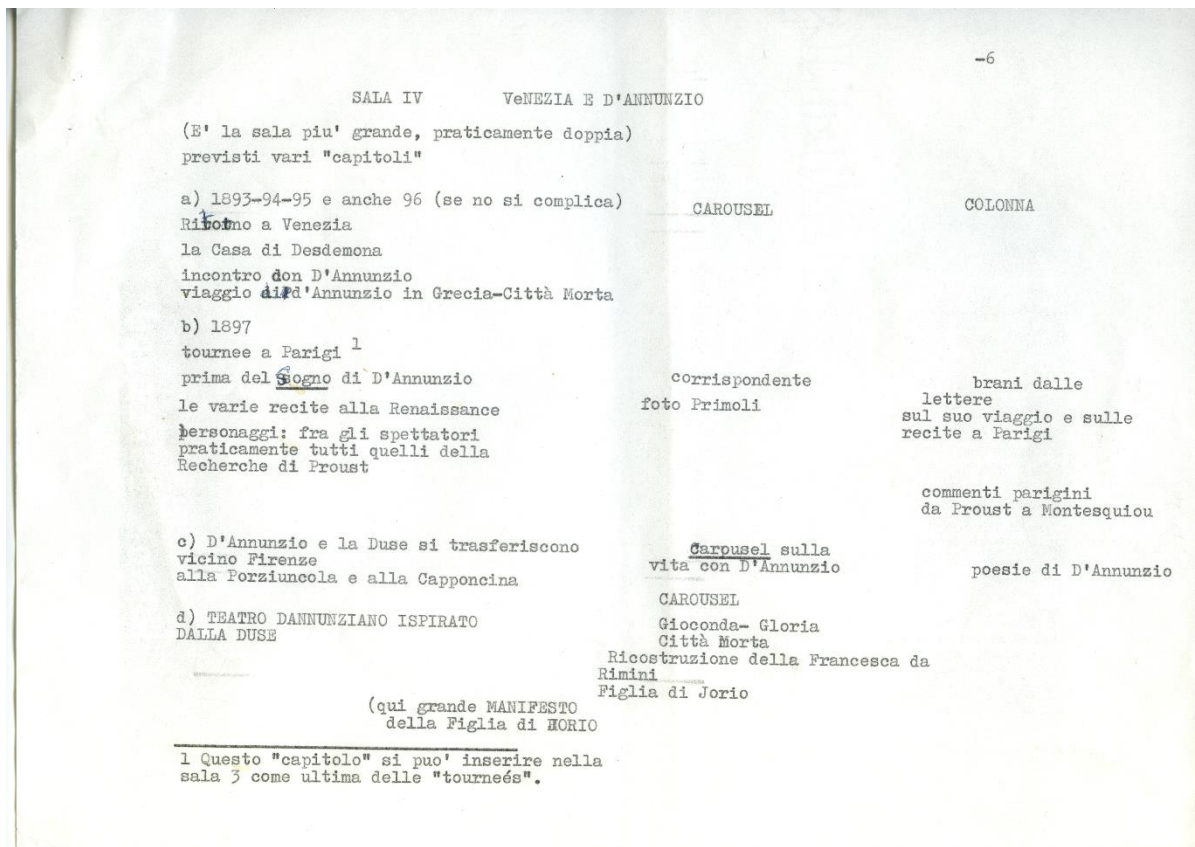


Fig. 6. Carousel della quarta sala espositiva, prima parte

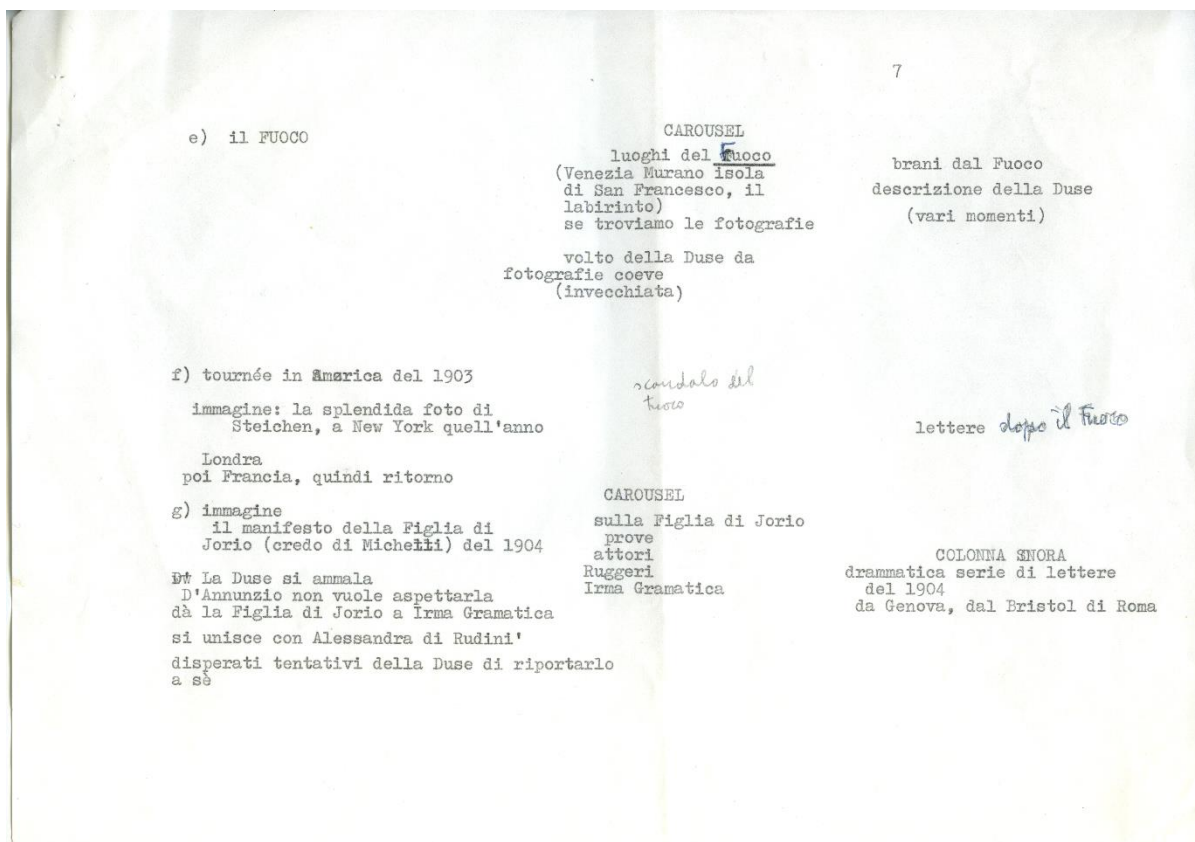


Fig. 7. Carousel della quarta sala espositiva, seconda postazione



Eleonora Duse nel ruolo di Anna, in *La città morta* (1901)

(Archivio Guerrieri, foto n. 2)

e con Ines Cristina Zacconi nel ruolo di Bianca Maria, foto n. 4)

«*La Città morta*, dramma dell'incesto e dell'Atto puro, è il primo scritto da D'Annunzio per Duse e segna l'inizio di una feconda collaborazione»

«D'Annunzio scrisse la *Gioconda alla Capponcina*: Duse la mise in scena nel 1899»

«George Bernard Shaw scrive su Duse saggi fondamentali. Ellen Terry, la più grande attrice inglese, dice: "Non c'è nessuno come lei. Non c'è mai stato nessuno come lei"»

«Parigi, 1897: è la patria di Sarah Bernhardt. Robert Montesquiou la convince ad ospitare Duse al Teatro della Renaissance per dieci sere»

«Anche Victor Sardou, Anna de Noailles ed Emile Zola hanno insistito per farla venire a Parigi»

«Giuseppe Primoli realizzò un ufficio stampa eccezionale. La stagione fu un trionfo ma causò qualche amarezza a Sarah Bernhardt»

«*La Figlia di Jorio* va in scena a Milano senza Duse: Ruggero Ruggeri è Aligi, Irma Gramatica è Mila, Lyda Borelli è una delle sorelle di Aligi. Le lettere concesse dal Vittoriale raccontano delle richieste disperate di un rinvio della prima a Roma»

L'intera quarta sala, la più grande della mostra, è dedicata alla celebre storia d'amore tra Eleonora Duse e Gabriele D'Annunzio; una prima parte, *Venezia e D'Annunzio*, è dedicata agli anni Novanta; la seconda, denominata *Il fuoco*, agli anni immediatamente successivi alla pubblicazione dello scabroso romanzo.

Il primo incontro con il poeta abruzzese avviene al Teatro Valle di Roma nel 1882, quando al termine di una recita de *La signora delle camelie*, un giovanissimo D'Annunzio le si avvicina, spinto dal desiderio di conoscerla per creare un teatro nuovo.

Olga Signorelli invece posticipa l'incontro nel settembre 1894, durante una tournée di Eleonora a Venezia; a quei giorni risalgono anche gli scatti effettuati da Primoli, in cui l'attrice è ritratta mentre si accinge a scendere da una gondola, avvolta da un lungo scialle scuro<sup>481</sup>. In quei giorni soggiorna nella città lagunare Angelo Conti, direttore delle Regie Gallerie e amico di Eleonora, il quale le presenta Gabriele D'Annunzio e Adolfo de Bosis<sup>482</sup>. Questo è comunque l'anno dell'inizio della relazione tra i due.

Lo spartiacque nella relazione tra la Divina e il Vate è individuato da Guerrieri nel 1900, l'anno in cui vede la luce *Il Fuoco*<sup>483</sup>. La prima parola che salta agli occhi leggendo il foglio che schematizza l'organizzazione di questa parte di sala è: «scandalo<sup>484</sup>».

In Italia infatti, fino a questo momento, nessuno scrittore, soprattutto di questa fama, aveva mai dimostrato tanta audacia nel raccontare la propria autobiografia, anche nei suoi risvolti più intimi, fino all'esibizione della relazione con l'attrice altrettanto illustre, non risparmiandole neanche i particolari scabrosi.

---

<sup>481</sup> Fotografia a p. 217.

<sup>482</sup> O. Signorelli, *Eleonora Duse*, ivi p. 135.

<sup>483</sup> L'opera riscuote talmente tanto successo che nello stesso anno compare a Monaco (*Das Feuer*), Londra e New York (*The Flame of Life*), seguita poco dopo dalle versioni uscite a Parigi (*Le Feu*), Copenaghen (*Ilden*), Mosca (*Ogon'*), Budapest (*A tűz*), con relative ristampe e numerose recensioni.

<sup>484</sup> Archivio Guerrieri, Faldone 46, fascicolo 1-3, foglio 7.

Se Boito preferiva la donna all'attrice, D'Annunzio è attratto proprio da quest'ultimo aspetto, forse non tanto per aver idealizzato l'Arte, ma perché in lei vede lo strumento alla sua ambizione. E senz'altro plausibile pensare che a lei piaccia sentirsi idolatrare e in lui intraveda la possibilità di riformare il teatro italiano, iniziando proprio dal progetto mai realizzato di un Teatro sul lago di Bracciano. Come riportato da Guerrieri:

«dove l'attrazione e il fascino che la Foscarina, cioè la Duse, esercita sul protagonista sono costituiti essenzialmente dall'essere lei la grande interprete, che egli mitizza, impersonatrice tragica, la donna carica di gloria e di passato, colei che sarà per lui l'ispiratrice e la musa, colei che lo aiuterà a scrivere l'opera eccelsa, colei che attraverso la sua maschera tragica lo aiuterà a risalire ai grandi miti greci e a evocarli<sup>485</sup>».

Guerrieri non sembra condannare qui D'Annunzio per aver trasposto nel romanzo particolari intimi della sua vita con Eleonora, e scrive nel catalogo che lei è «come un animale selvaggio, si abbandona con furia scatenata<sup>486</sup>».

Questi epiteti sono evidenti suggestioni scaturite dalla lettura de *Il fuoco*:

«Ed ora da un urto violento e repentino del fato ella era stata gettata contro di lui come una femmina bramosa, con tutta la sua carne tremante. Ella s'era mescolata a lui con tutto il suo sangue più acre. Ella lo aveva veduto dormire su lo stesso guanciale il sonno pesante della fatica d'amore; aveva conosciuto al suo fianco i risvegli subitanei, agitati dallo sgomento crudele, e l'impossibilità di richiudere le palpebre stanche, nel dubbio ch'egli la guardasse dormente, che le cercasse nel volto i segni degli anni, ne avesse disgusto, anelasse a una fresca giovinezza inconsapevole<sup>487</sup>».

---

<sup>485</sup> G. Guerrieri, *Eleonora Duse tra storia e leggenda*, ivi p. 24.

<sup>486</sup> Ibidem, p. 25.

<sup>487</sup> G. D'Annunzio, *Il fuoco*, Mondadori, Milano 1979, p. 159.

In tutto in libro non mancano descrizioni sensuali susseguite da ingiuriosi commenti sul passare del tempo, come se «i segni degli anni» non riguardassero il “superuomo” Stelio Effrena. Alquanto imbarazzante è anche lo spudorato riferimento al tradimento con Donatella Arvale - alias di Giulietta Gordigiani - bella e giovane amica della Foscarina figlia del pittore - figlia, anche nel romanzo, di uno scultore<sup>488</sup>.

Potrebbero esserci due punti di vista su questa pubblicazione: o sublimazione di una storia d’amore nell’arte o l’aver sfruttato senza rispetto la notorietà dell’attrice per alimentare il proprio mito. Inoltre, da una parte lo spregiudicato poeta è ben conscio che il teatro offre fama e introiti maggiori rispetto a quelli derivati dalla scrittura, dall’altra l’attrice, già mito internazionale, sogna di interpretare il suo più grande capolavoro per poi ritirarsi dalle scene.

D’Annunzio insiste, pagina dopo pagina, sulla paura di invecchiare di Eleonora, sulla sua ossessiva gelosia, sui suoi tormenti interiori. A dir poco sgradevole risulta il ritratto riservatole, sia quando Stelio/D’Annunzio indugia sulla «sua carne non più giovane<sup>489</sup>», sulle sue «membra disfiore<sup>490</sup>» e di «come profondamente egli la considerasse avvelenata e corrotta, carica di amori, esperta di tutto il piacere, tentatrice errante e implacabile<sup>491</sup>».

Nota è sempre stata la riservatezza di Eleonora Duse, ragione per la quale non ha mai voluto scrivere alcuna autobiografia, mentre D’Annunzio ha scelto di rielaborare il proprio vissuto e di sublimarlo in letteratura. Come nota Maria Pia Pagani, «questo processo implica la delicata fase del distacco del ricordo dalla dimensione strettamente privata e la sua “trasfigurazione” letteraria, grazie alla quale esso diventa un episodio pubblico ed è condiviso con la vasta schiera dei lettori<sup>492</sup>». Il concetto di “trasfigurazione” è lo stesso utilizzato da

---

<sup>488</sup> G. D’Annunzio, *Il fuoco*, ivi p. 63.

<sup>489</sup> Ivi p. 53.

<sup>490</sup> Ivi p. 65.

<sup>491</sup> Ivi 142.

<sup>492</sup> M. P. Pagani, *Dalla scena alla pagina: le “trasfigurazioni” di Eleonora Duse*, «Enthymena» IX 2013, p. 269.

Sibilla Aleramo quando la vede recitare «nella sua aureola costante di grandezza e di trasfigurazione<sup>493</sup>».

Nel 1893 Eleonora si trasferisce a Venezia con l'intenzione di ritirarsi dalle scene. Incontra quindi D'Annunzio nel 1894, ma lui più che della donna è innamorato dell'attrice, tant'è che nell'estate del 1895 effettuano il loro sodalizio: D'Annunzio darà vita alla "tragedia moderna", ovvero ad una nuova drammaturgia che commistioni la tragedia classica e il modello wagneriano, e Eleonora Duse si offre al poeta quale strumento per la realizzazione delle sue opere teatrali: il teatro dannunziano infatti nasce con lei. In questo periodo lei ha trentasette anni, ha alle spalle il fallimentare matrimonio con Checchi ed è legata da sette anni a Boito; D'Annunzio ne ha trentadue ed è un noto amatore: nel 1883 sposa Maria Hardouin dei duchi di Gallese<sup>494</sup>, da cui ha tre figli, e ha una relazione anche con la contessa Maria Gravina Cruyllas, ma nonostante questo i due intraprendono quella che diverrà una relazione tormentata.

L'idea del primo dramma scaturisce al poeta durante un viaggio in Grecia mentre è assorto a scrutare la maschera di Agamennone appena scoperta da Schliemann, insieme alla città di Troia: nasce così *La città morta*<sup>495</sup>.

La stessa genesi dell'opera è descritta ne *Il fuoco* come una collaborazione tra lo scrittore e l'attrice per confrontarsi con il genere teatrale. Queste opere infatti sono state scritte in concomitanza, come egli stesso dichiara in una lettera del 1896<sup>496</sup>.

Come in tutte le opere del Vate, anche qui vi sono tracce autobiografiche: il protagonista, Alessandro, è un poeta e scrittore che si reca con la moglie cieca Anna, l'amico Leonardo e sua sorella Bianca Maria in Grecia con l'intento di trovare i resti dell'antica città di Micene. Tra Alessandro e Bianca Maria nasce

---

<sup>493</sup> S. Aleramo, *Gioie d'occasione e altre ancora*, Milano, Mondadori, 1954, p. 47.

<sup>494</sup> Nonostante gli innumerevoli tradimenti, rimase sempre sposata legalmente col poeta. È sepolta nel Vittoriale presso la Piazzetta Dalmata, sotto le Torri degli archivi.

<sup>495</sup> G. Guerrieri, *Eleonora Duse tra storia e leggenda*, ivi p. 26.

<sup>496</sup> A. Guidotti, *Forme del tragico nel teatro italiano del Novecento. Modelli della tradizione e riscritture originali*, ETS, Pisa 2016, p. 15.

una relazione, che però non sfugge alla povera Anna nonostante la cecità. Quando Leonardo scopre tutto annega la sorella, e proprio quando i due amici cercano di disfarsi del cadavere, vengono scoperti da Anna, che miracolosamente ha riacquistato la vista.

Incredibilmente non è Eleonora ad avere la prima assoluta della tragedia, ma *La città morta* viene presentata nel gennaio del 1898 a Parigi al Théâtre de la Renaissance, con Sarah Bernhardt nel ruolo di Anna. Questo affronto comporta una prima rottura tra Eleonora e D'Annunzio, motivo per il quale si riavvicina a Boito.

Ma anche questa volta il poeta viene perdonato, anche grazie all'atto unico che le concede lo stesso anno a Parigi con la prima di un *Sogno di un mattino di primavera*. Eleonora però non può rinunciare a portare in scena lei stessa *La città morta* in Italia, ma nuovi ostacoli le si pongono davanti: dapprima la sua malattia la obbliga a rimanere sulle Alpi, poi la tubercolosi della figlia Enrichetta e infine il diniego di Andò d'interpretare Leonardo nell'atto unico. Inoltre D'Annunzio pretende per la sua rappresentazione i migliori attori in circolazione in Italia. Duse riesce a portare in scena *La città morta* con Ermete Zacconi solo nel 1901, scusandosi anche con D'Annunzio per il ritardo col quale ha interpretato Anna<sup>497</sup>.

Nel luglio del 1897 Eleonora si trasferisce alla Porziuncola, una villetta sita a Settignano e poco dopo D'Annunzio trasloca alla Capponcina, dove scrive la *Gioconda*, e durante il loro soggiorno in Grecia termina la *Gloria*. La *Gioconda*, tragedia in quattro atti in prosa, viene rappresentata nel 1899 da Duse insieme a Zacconi. Anche in questa tragedia, come ne *La città morta*, tutto ruota intorno alla figura del Superuomo e della moglie sacrificata che non solo sopporta i tradimenti del marito, ma che addirittura è disposta ad immolarsi pur di salvare le sue creazioni artistiche. Uno scultore, Lucio Settala, si divide tra la moglie Silvia e la sua musa-modella Gioconda; quando quest'ultima crede di essere

---

<sup>497</sup> G. Guerrieri, *Eleonora Duse. Nove saggi*, ivi 198.

stata abbandonata distrugge una statua di Lucio, e Silvia, nell'estremo e vano tentativo di salvarla, resta mutilata delle mani.

Anche *Gloria*, tragedia in cinque atti in prosa, intende glorificare l'essenza del Superuomo, che qui però viene alla fine ucciso dall'amante.

Sia *Gloria* che *Gioconda* sono presentate nel 1899 in una tournée iniziata a Palermo e conclusasi a Napoli. La prima opera si rivela un fiasco assoluto e non verrà mai più rappresentata, mentre *Gioconda* è portata in giro per il mondo.

Allo spettacolo successivo, *Francesca da Rimini*, presentato nel 1901, Duse e D'Annunzio dedicano molto tempo e si avvalgono dei migliori collaboratori dell'epoca<sup>498</sup>; è molto costoso, ed Eleonora, oltre a recitarlo, lo produce e lo finanzia. In Italia la tragedia medievale riscuote scarso successo di pubblico e critica, mentre è apprezzata a Vienna e a Berlino.

Nel 1903 l'attrice parte per la tournée americana per presentare il repertorio dannunziano, ma neanche qui riscuote successo. La relazione con D'Annunzio è nuovamente in crisi, e anche questa volta non manca di farle un torto, proprio come accadde per la prima mondiale de *La città morta*, affidata a Sarah Bernhardt: Eleonora avrebbe dovuto recitare quell'anno una sua tragedia in tre atti, *La figlia di Jorio*, ma si ammala e D'Annunzio non volendo aspettare la sua guarigione, affida la parte di Mila ad Irma Gramatica, scegliendo come altri interpreti Ruggero Ruggeri e Lyda Borelli. La prima del 2 marzo 1904 al Teatro Lirico di Milano è un successo.

Per Eleonora Duse questo deve essere stato un affronto indicibile: Irma Gramatica – entrata nella compagnia di Cesare Rossi ai tempi in cui vi erano anche Giacinta Pezzana, Flavio Andò e la stessa Eleonora, con la quale recitò *Fedora* di Sardou – è una sua vecchia conoscenza poco gradita in quanto aveva

---

<sup>498</sup> Il pittore Antonio Rovescalli si occupa delle scene, Adolfo De Carolis delle decorazioni sceniche, Luigi Sapelli (noto come Caramba) dei figurini, Tani delle armature, Luigi Rasi da coreografo dirige i movimenti delle masse e Edouard Dondel si occupa delle acconciature.

avuto anche una relazione clandestina con Tebaldo Checchi, il marito di Eleonora.

L'incostante D'Annunzio non si smentisce e in questo periodo intreccia una relazione anche con la nobile Alessandra di Rudinì Carlotti, ribattezzata da lui Nike, la quale si trasferisce alla Capponcina nel marzo del 1904<sup>499</sup>.

Finisce così la travagliata storia d'amore tra il Vate e la Divina.

Significative sono le epistole scambiate tra Eleonora Duse e Gabriele D'Annunzio, quasi tutte le lettere di lui sono andate distrutte, ma tra quelle sopravvissute ve n'è una datata 17 luglio 1904, scritta poco dopo la fine della loro storia, che le sintetizza tutte:

«– mi hanno tratto lontano. E tu – che talvolta ti sei commossa fino alle lacrime dinanzi a un mio movimento istintivo come ti commuovi dinanzi alla fame di un animale o dinanzi allo sforzo d'una pianta per superare un muro triste – tu puoi farmi onta di questo bisogno?<sup>500</sup>».

La risposta gli giunge pochi giorni dopo:

«Non parlarmi dell'impero della ragione, della tua "vita carnale", della tua sete di "vita gioiosa". – Son sazia di queste parole! – Da anni ti ascolto dirle. Non ti posso seguire interamente, né interamente comprendere [...] Quale amore potrai tu trovare, degno e profondo, che vive solo di gaudio?<sup>501</sup> ».

Nonostante la drammatica serie di queste lettere disperate<sup>502</sup> in cui Eleonora Duse cerca inutilmente di riconquistarlo, i due non torneranno mai più insieme.

---

<sup>499</sup> Ma anche questa relazione è destinata a terminare, e Alessandra di Rudinì Carlotti nel 1911 prende i voti come monaca carmelitana entrando nel convento di Paray-le-Monial in Francia.

<sup>500</sup> E. Duse, G. D'Annunzio, *Come il mare io ti parlo. Lettere 1894-1923*, a cura di F. Minnucci, Bompiani, 2014, p. 1406.

<sup>501</sup> Ibidem.

<sup>502</sup> Cfr., *Come il mare io ti parlo*, ivi.

Tra le fotografie selezionate per questa sala vi sono le fotografie scattate da Primoli a Venezia, di cui si è accennato prima. In questi scatti si nota una posa che ricorre spesso in molte fotografie di Eleonora, quella delle mani sui fianchi, riscontrabile sia nella fotografia scattata da Paul Audouard nel 1884 che la ritrae nel ruolo di Mirandolina, ne *La locandiera* goldoniana, sia in questa serie di scatti realizzati dieci anni dopo dall'amico Giuseppe Napoleone Primoli, mentre si appresta a scendere da una gondola.



Eleonora Duse in gondola

Serigrafia realizzata da Giuseppe Napoleone Primoli nel 1894/1895 e conservata presso la Fondazione Cini

Conservata copia nell'Archivio Guerrieri

A queste seguono le uniche esistenti sulle opere dannunziane e forniscono a Guerrieri una riflessione sull'iconografia giunta di queste opere.

Della *Gioconda* esistono solo un paio di disegni, nulla della *Gloria*. Più fortunata è stata *La città morta* del 1901, attraverso le cui immagini è possibile ricostruire parzialmente la tragedia. Sono giunte a noi fotografie di Anna - con indosso un elegante vestito prima bianco e poi nero di Worth - in dialogo con Bianca Maria (anche lei vestita prima di bianco e poi di nero) e con la nutrice.

La serie di scatti quindi ricostruisce la scena in cui Anna scopre il cadavere di Bianca Maria: Anna cieca arriva, si china sul corpo inerme di Bianca Maria e infine si alza con le braccia aperte a cui seguiva l'urlo: "Io vedo!"<sup>503</sup>.

Guerrieri nota come non esistano fotografie che ritraggono l'attrice con i suoi partner maschili: nessuna fotografia con Zacconi né per *La città morta* né per *La donna del mare* del 1921, come non ne esistono assieme ad Andò, lo storico Armando de *La signora delle camelie*. Secondo lui non è dato sapere se questo sia dovuto ad una scelta di Eleonora Duse che non amava farsi ritrarre insieme agli altri attori, o se fossero i fotografi ad essere unicamente interessati alla Divina. L'unico spettacolo che è possibile ricostruire quasi nella sua interezza è *Francesca da Rimini*. Di questo, primo tentativo italiano di una vera e propria regia, sono state conservate le immagini, in bianco e nero, e le scenografie di Fortuny realizzate per tutti e cinque gli atti.

L'influsso di D'Annunzio è riscontrabile anche attraverso le pose immortalate per i servizi fotografici per le tragedie *La Città morta* e *Francesca da Rimini*, entrambi realizzati da Giovanni Battista Sciutto<sup>504</sup> nel 1901. Marianna Zannoni scrive che il fotografo:

«[...] sceglie di riprendere la Divina spesso di profilo, sperimentando anche un taglio di luce radente, che evidenzia i chiaroscuri del volto in modo molto violento, estremamente moderno e lontano dalle consuete convenzioni fotoritrattistiche [...]. Sciutto partecipa al rinnovamento iconografico del ritratto d'attore anche attraverso la ricostruzione nello spazio scenico, rappresentato con grande attenzione compositiva, e valorizzando i singoli elementi del vestiario e degli sfondi, la cui attenta selezione è prerogativa del fotografo [...]»<sup>505</sup>.

---

<sup>503</sup> G. Guerrieri, *Eleonora Duse. Nove saggi*, ivi p. 200.

<sup>504</sup> Lo stabilimento fotografico Sciutto nacque a Genova nel 1862 e divenne presto uno dei più famosi in Italia.

<sup>505</sup> M. Zannoni, *Il teatro in fotografia. L'immagine della prima attrice italiana fra Otto e Novecento*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2018, p. 99.

Zannoni nota anche che i servizi fotografici realizzati da Sciutto adoperano fondali diversi da quelli utilizzati realmente nelle scenografie dannunziane, pertanto queste fotografie sono state scattate presumibilmente in studio e non si possono ancora definire fotografie di scena in senso *tout court*, ovvero scattate direttamente dal palcoscenico, come è oggi usuale.

Nelle immagini che ci sono giunte de *La città morta*, Duse appare ispirata nell'interpretazione della cieca Anna, costretta a sorreggersi all'altra attrice Ines Cristina Zacconi o alle architetture scenografiche, realizzate da Rovescalli. L'abito indossato da Eleonora si confonde con quello delle altre attrici, spersonalizzando così la protagonista<sup>506</sup>, come era negli intenti di D'Annunzio. Il costumista è l'inglese Charles Frederick Worth - passato alla storia per aver abolito la crinolina e per aver accorciato le gonne - creatore anche dei costumi di *Rosmersholm* e dell'abito bianco de *La signora delle Camelie*, conservati presso la Fondazione Cini.

Per la *Francesca da Rimini*, D'Annunzio aveva commissionato a Mariano Fortuny y Madrazo - pittore, costumista, scenografo, fotografo, sarto, creatore delle splendidi vesti plissettate sfoggiate da Sarah Bernhardt e Isadora Duncan - il confezionamento dei costumi, ma poi la collaborazione non si realizza e di questo progetto rimangono solo i bozzetti. Duse opta allora per stoffe con damaschi e broccati, dai motivi orientaleggianti e dai colori autunnali, così come si usavano a Venezia nel Cinquecento, ma che richiamano anche lo stile *Liberty* dell'epoca. Fortuny realizza per lei un peplo dalle sinuosità greche, il Delphos, ispirato al chitone delle korai arcaiche, ed in particolare al chitone dell'auriga di Delfi, statua rinvenuta in Grecia nel 1896. Quest'abito rappresenta una vera e propria rivoluzione nella moda della *Belle époque*, per aver abolito il corsetto e qualunque altra forma di busto privilegiando la comodità. Alla semplicità della forma del Delphos, la cui realizzazione richiede pochi tagli e cuciture, si

---

<sup>506</sup> C. Molinari, *L'attrice divina: Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Bulzoni, Roma 1985, pp. 53-64.

contrappone la preziosa scelta di raffinati tessuti, quali sete, rasi, taffettas e veli. La fluidità di questi tessuti leggeri e fluttuanti amplificava i movimenti drammatici e l'intensità della recitazione di Eleonora Duse, che la porteranno ad indossare quegli abiti non solo sulla scena, ma anche nella vita privata.



Eleonora Duse in *Francesca da Rimini* (1901)

L'abito è realizzato da Fortuny

Questi sono gli anni in cui l'attrice diviene "divina"; gli abiti indossati diventano più sontuosi e ricercati, rispetto ai modesti vestiti delle fotografie degli esordi.

Prima di affidarsi ai costumisti più blasonati dell'epoca, i suoi vestiti erano eccessivi, come in *Cleopatra*, dove il risultato finale era abbastanza artificioso e appesantito dai gioielli pesanti e che oggi striderebbero con l'ambientazione egizia. Ma anche in quest'occasione non utilizza né trucco né parrucche, come una fedele ricostruzione storica avrebbe richiesto.

Come ha notato Doretta Davanzo Poli:

«Osservando le rare foto che di lei rimangono degli inizi degli anni '80 si nota come Eleonora segua la moda dell'epoca con un'eleganza semplice, sobria che invece andrà complicandosi e involgarendosi nel ventennio seguente. Il successo le permette infatti di vestire con sempre più evidenti disponibilità economiche, cui spesso non corrisponde altrettanto buon gusto. Prende quel che di più vistoso ed eccentrico la moda offre: *tournures* e sellini accentuati, *guimpes*

arricciate, decorazioni sovrabbondanti di galloni, frange di perline e di passamaneria, ricami di gaietto, balze, volani, fiocchi, nastri, merletti. Eccede in collane e bracciali, guanti lunghissimi, cappellini e ventagli piumati<sup>507</sup>».

Eleonora non si trucca mai e non indossa gioielli o corsetti, spesso appare in pose maschili: poggia i gomiti sulle ginocchia aperte o ha le mani sui fianchi. Quando raggiunge l'apice del successo, si è ormai tolta di dosso fin l'ultima sfumatura dell'«indigenza d'origine<sup>508</sup>», affermando la sua estrema raffinatezza e la sua eleganza vera:

«Sono di questo periodo gli abiti *princesse* dalle increspature *guimpes*, i veli di tulle evanescente mistificanti la figura un poco addolcita, le tuniche morbide dinamicizzate da sciolti pannelli, le ampie cappe con risvolto di merletto ad ago di Venezia a rilievi barocchi, le sontuose pellicce di volpe, zibellino, ermellino, astrakan, i mantelli di Poiret e di Redfern di Parigi, i soprabiti delle Case Bellom di Torino-Firenze e Magugliani di Milano, le *toilettes* dagli audaci *décolletés* che Worth le aveva imposto, per esempio per *La signora delle camellie*, [...], nonché i pepli classici e le medievali guarnacche di Fortuny»<sup>509</sup>.

Italo Zannier concorda con amarezza con il fotografo John Phillips nell'opinione secondo cui Primoli sia stato sottovalutato come «autore così intelligente e moderno<sup>510</sup>», precursore del fotogiornalismo e dei moderni “paparazzi”. A lui spetta l'invenzione della “sequenza”, ovvero di una serie di scatti fotografici in grado di fornire più punti di vista e diversi attimi dello stesso momento: si annoverano a questa tipologia le fotografie scattate a Eleonora nel Canale della Giudecca o nella mansarda del palazzo Barbaro-Wolkoff nel 1894. Proprio quest'ultima sequenza aveva allarmato l'attrice, in cui è ripresa rilassata e

---

<sup>507</sup> D. D. Poli, *Vestiti nella vita, costumi sulla scena*, in *Divina Eleonora. Eleonora Duse nella vita e nell'arte*, ivi p.123.

<sup>508</sup> Ibidem p. 128.

<sup>509</sup> Ibidem p. 129.

<sup>510</sup> I. Zannier, *I fotografi della Duse*, in *Divina Eleonora. Eleonora Duse nella vita e nell'arte*, Fondazione Giorgio Cini, Marsilio, Venezia 2001, p. 156.

intenta a leggere distesa su una chaise longue di bambù. Temendone un'eventuale utilizzazione e sfruttamento economico, scrive all'amico Primoli nell'Ottobre del 1894:

Caro Gegè –

vi conosco da tanti anni e la mia amicizia per voi non ha cambiato mai – e non voglio guastarmi con voi ed è perciò che preferisco stamane scrivervi ciò che, ieri, presa all'improvviso non ho osato dire. Ho ben voluto, nella solitudine in cui vivo e che amo, attorniarvi di persone affini e che stimo, ed è perciò che vi ho accolto con tanto e tanto piacere, ma non ho ragione alcuna, io, per apprezzare da un giorno all'altro delle persone che forse non incontrerò più sulla mia strada. Uno degli amici vostri mi ha messo ieri nel più grande imbarazzo, quello di parer scortese verso di voi, amico mio da anni, diverso da tanti e prescelto fra tutta una clique – che una persona, nella mia condizione, deve saper apprezzare, ma scegliere. Vi prego dunque, caro e buon Gegè, di trovare voi una ragione che appaghi gli amici vostri e risparmiatemi di essere o non sincera o dolente di acconsentire a una domanda, che non ho saputo ieri rifiutare, primo, per timidità, secondo, perché ho sentito che gli amici vostri non avrebbero compreso il perché del mio rifiuto. E infatti, sarà forse, una puerilità, ma l'idea di copiare, di dipingere, di divulgare qualche cosa della mia casa, mi fa pena, come se ne perdessi il rifugio, l'“à part” del mondo che ho voluto crearmi. Quanto alle fotografie, queste vi permisi anzi vi pregai di farmene qualcuna per puro egoismo, per un presentimento di nostalgia che mi prenderà, tormentoso, quando fra tre mesi sarò “oltre mare”. Ma di queste non temo, perché affido a voi solo la responsabilità di ciò. Sono sicura che voi comprendete come niente mi farebbe più pena veder la mia casa a fondo d'un articolo più o meno interessante e veritiero. Su ciò, non ho che una sola preghiera: tenete per voi le fotografie e ne sarò tranquilla [...] <sup>511</sup>.

Da questa accorata epistola si evince chiaramente che Duse è ben consapevole che le fotografie scattate da un *atelier* ufficiale sono protette dal diritto: nel

---

<sup>511</sup> P. Bertolone, *Sarò bella e vincente. Le lettere di Eleonora Duse al conte Giuseppe Primoli*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2018, pp. 81-82. La lettera, spesso pubblicata in modo parziale, viene in questo libro riprodotta interamente.

Regno d'Italia dalla Legge sul diritto d'autore<sup>512</sup> e all'estero dalla Convenzione di Berna<sup>513</sup>. L'attrice anticipa anche quello che sarà il diritto allo sfruttamento della propria immagine, e attribuisce la responsabilità dell'eventuale diffusione, senza consenso, proprio all'amico Primoli.

Le fotografie scattate in studio da Sciutto riescono con le sapienti luci a sopperire alla mancanza di trucco di Eleonora – suo segno distintivo – e a ringiovanirla, ma non a tutti piace la recitazione e la drammaturgia della tragedia, ed è noto anche il parere di Pirandello che ricorda quella sera del 1901 al Teatro Costanzi di Roma come una delle serate più brutte mai vissute: «Credo di non aver mai sofferto tanto a teatro [...]. L'arte della grande attrice pareva paralizzata, anzi addirittura frantumata dal personaggio disegnato a tratti pesanti dal poeta <sup>514</sup>». Secondo Pirandello infatti, D'Annunzio soffoca le interpretazioni di Duse e il suo lavoro autonomo sui personaggi. Lo scrittore siciliano apprezza dell'attrice la tecnica, l'espressione del volto e il movimento delle mani, ma più di tutto la scelta di rompere la tradizione del "grande attore", «guidata dall'ambizione di dissolvere la propria individualità dietro la figura che ella impersonava sulla scena<sup>515</sup>».

In questa sala della mostra sono quindi esposte tutte le fotografie di scena raffiguranti Eleonora Duse nelle vesti dei personaggi dannunziani, a cui seguono il manifesto della *Figlia di Jorio*, con relativo ritratto di Irma Gramatica

---

<sup>512</sup> Il diritto dei diversi Stati preunitari fu unificato con legge del 25 giugno 1865. Il 19 settembre 1882 fu emanato il Testo Unico n. 1012, il quale apportò modifiche marginali. La materia fu poi regolata dal D.L. del 7 novembre 1925 n. 1950 e dal relativo regolamento del 15 luglio 1926 n. 1369, fino all'attuale diritto, formalizzato dalla legge 22 aprile 1941.

<sup>513</sup> La Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche (conosciuta anche come Convenzione Universale sul Diritto d'Autore), è stata ratificata a Berna nel 1886. È un accordo internazionale che stabilisce per la prima volta il riconoscimento reciproco del diritto d'autore tra le nazioni aderenti. È ancora in vigore oggi e continua ad appianare le divergenze internazionali sul diritto d'autore.

<sup>514</sup> G. Petronio, *Pirandello e D'Annunzio*, Palumbo, Palermo 1989, pag.142

<sup>515</sup> V. Pandolfi, *Antologia del grande attore. Raccolte di memorie e di saggi dei grandi attori italiani dalla riforma goldoniana ad oggi, preceduti da scritti critici dei maggiori studiosi dell'epoca e da una introduzione storica*, Laterza, 1954, Collana: Biblioteca dello spettacolo, n.2, p. 376.

e della compagnia, e le immagini dei luoghi veneziani descritti ne *Il fuoco*. Sull'appunto di quest'ultimo "carousel", Guerrieri annota di voler ricercare fotografie di Eleonora «invecchiata<sup>516</sup>», come quella «splendida<sup>517</sup>» scattata a New York da Edward Steichen – maestro delle fotografie di moda, i cui scatti erano pubblicati su «Vogue» e «Vanity Fair» – durante la sua tournée americana del 1903.

Ma le fotografie che restituiscono una Eleonora umana e autentica sono quelle scattate, in un momento privato alla Capponcina, con una Pochet Pocket Kodak. In quelle istantanee si coglie il lato più privato dell'attrice e di D'Annunzio.

La colonna sonora scelta da Guerrieri come sottofondo alla IV sala è stata costruita come una sorta di processo in cui i vari personaggi prendono le parti o del Vate o della Divina.

Così Enzo Siciliano declama brani de *Il fuoco*, fornendo un punto di vista favorevole a Stelio, quindi a D'Annunzio, Valeria Moriconi difende invece la Foscarina e infine il narratore onnisciente è interpretato da Mario Prospero. A dare voce a Eleonora interviene Valeria Moriconi con la lettura delle epistole dusiane in merito alla messa in scena della *Figlia di Jorio*<sup>518</sup>, a cui segue l'ipotetica risposta di D'Annunzio, interpretato da Enzo Siciliano.

### ***Da Il fuoco di Gabriele D'Annunzio***

La sua potenza sulla scena quando parla e quando tace è più che umana. Ella risveglia nei nostri cuori il male più occulto e la speranza più segreta e per il suo incanto il nostro passato si fa presente e per la virtù dei suoi aspetti, noi ci riconosciamo nei dolori sofferti dalle altre creature in ogni tempo, come se l'anima da lei rivelata fosse la nostra medesima anima.

*F: Taci, taci, non mi turbare sempre, lascia che io possa parlarti della mia pena. Perché non mi aiuti? Più di una volta ho veduto i tuoi occhi qualche cosa che m'ha fatto orrore.*

---

<sup>516</sup> Faldone 46, cc.1-3, f. 7.

<sup>517</sup> Ivi.

<sup>518</sup> Le epistole sono confluite in *La figlia di Jorio*. «Era mia, era mia e me l'hanno presa!». *Lettere inedite di Eleonora Duse a Gabriele d'Annunzio*, a cura di F. Minucci, Ianieri, 2004.

*La prima volta fu laggiù nel giardino. Quella notte io so cosa vedevi in me, tutto il fango sul quale ho camminato, tutta l'infamia che ho calpestata, tutta l'impurità di cui ho avuto ribrezzo. Tu non avresti potuto confessare le visioni che accendevano la tua febbre. Tu avevi gli occhi crudeli, la bocca convulsa, quando sentisti che mi ferivi, avesti pietà, ma poi, ma poi...*

Un dolore misto di collera travagliò la donna in quella oscurità vibrante e rotta da cui ella non osava uscire, ella soffriva come se fosse riversa sotto un incubo. Le pareva di precipitare al fondo col suo ingombro indistruttibile, con la sua vita, con i suoi anni di miseria e di trionfo, con il suo volto appassito e con le sue mille maschere, con la sua anima disperata e con le mille anime che avevano abitato la sua spoglia, quella passione che doveva salvarla, ora la spingeva irreparabilmente verso la rovina e la morte.

*F: E arrivare a quell'alba e vedervi così partire dalla mia casa, in quell'alba orrenda, te ne ricordi?*

*S: Felice, felice, ero felice*

*F: No, no, te ne ricordi? Ti levasti dal mio letto come dal letto di una cortigiana, sazio, dopo qualche ora di piacere violento. Dì, che vedesti tu, se non la creatura corrotta, la carne di vultà, l'avanzo degli amori avventurosi, l'attrice vagabonda che è nel suo letto come sulla scena, di tutti e di nessuno.*

*S: No, no, non dire, taci. Tu sei folle, tu sei folle.*

*F: Bisogna dunque che io me ne vada. Non v'è riparo, non v'è perdono.*

*S: Ti amo*

*F: Sì, ancora per poco, ancora per poco. Lasciami rimanere ancora con te, poi me ne andrò. Me ne andrò a morire lontano, laggiù sotto un albero, sopra una pietra. Lasciami rimanere ancora un poco.*

Sentì che in quell'ora tra lui e l'attrice, l'arte non aveva alcuna risonanza, alcun valore vivo. Un'altra forza più imperiosa e più torbida da eliminare. Il mondo creato dall'intelletto era inerte, come quelle vecchie pietre su cui essi camminavano. La sola potenza verace e formidabile era il veleno che correva nel loro sangue umano, la volontà dell'una diceva "Io ti amo e ti voglio tutto per me, sola, anima e corpo", la volontà dell'altro diceva "Io voglio che tu mi ami e mi serva ma non posso rinunciare nella vita a nessuna cosa che ecciti il mio desiderio".

*F: Una gran sete di bontà, ah, ma non saprete mai che sete. La bontà, amico mio dolce, quella vera, quella profonda, che non sa parlare ma che comprende, che sa tutto donare in un solo sguardo, in un piccolo gesto ed è forte ed è sicura sempre diritta come la vita che macchia e che seduce, la conoscete?*

*S: In voi, in voi la conosco.*

*F: Tu sai essere buono, tu hai bisogno di consolare, amico dolce, ma un fallo è stato commesso e conviene espiarlo. Prima mi pareva che avrei potuto fare per te le cose più umili e più alte ed ora mi sembra di non potere se non una sola cosa, andarmene, scomparire, lasciarti libero con la tua sorte. Queste cose io posso che l'amore non può.*

*S: Foscarina, Foscarina, anima, vita, sì, sì, più che l'amore, io so che tu puoi darmi più che l'amore e nulla vale per me questo che tu puoi darmi e nessun'altra offerta potrebbe consolarmi di non averti al mio fianco, nel mio cammino. Credi, credi, tante volte te l'ho ripetuto, ricordati anche quando tu non eri ancora tutta mia, anche quando ci separava ancora il divieto.*

*F: No, non più.*

*S: Ti vedo bella, quando tu chiudi gli occhi così ti sento mia fino all'ultima profondità mia, in me, come l'anima è confusa col corpo. Una sola vita, la mia e la tua, non so dirti tutto il tuo viso impallidisce dentro di me. Sento l'amore in tutte le tue vene, nei tuoi capelli salire, salire, lo veggio sgorgare di sotto alle tue palpebre. Quando le tue palpebre battono, mi sembra che battano con il mio sangue e che l'ombra delle tue ciglia tocchi l'intimo del mio cuore. Tu sei la mia voluttà e sei il mio risveglio. Hai in te una potenza risvegliatrice di cui tu medesima sei inconsapevole. È più semplice dei tuoi atti, basta rivelarmi una verità che ignoravo e l'amore è come l'intelletto, risplende a misura delle verità che riscopre. Perché, perché ti rammarichi? Nulla è distrutto, nulla è perduto. Dovevamo congiungerci così come ci siamo congiunti, per salire insieme verso la gioia. Era necessario che io fossi libero e felice nella verità del tuo amore intiero per creare l'opera bella che da tanti anni è attesa. Ho bisogno della tua fede, ho bisogno di gioire e di creare. La tua sola presenza basta per dare al mio spirito una fecondità incalcolabile di anzi, mentre mi tenevi abbracciato. Ho sentito all'improvviso passare nel silenzio un torrente di musica, un fiume di melodia. Cara anima stringiti a me, abbandonati a me, sicura. Io non ti mancherò e tu non mi mancherai, troveremo la verità segreta su cui il nostro amore potrà riposare per sempre, immutabile. Non ti chiudere a me, non soffrire sola, non nascondermi il tuo tormento. Parlami quando il tuo cuore si gonfia di pena, lasciarmi sperare che io potrei consolarti. Nulla sia taciuto fra noi e nulla sia celato. Oso ricordarti un patto che tu medesima hai posto, parlami e ti risponderò sempre senza mentire. Lascia che io ti aiuti, poiché da te mi viene tanto bene, dimmi che non hai paura di soffrire. Credo la tua anima capace di sopportare tutto il dolore del mondo.*

Le ore lontane, le campagne umide e vaporose, le piante dispogliate, le ville in ruina, il fiume silente, le visiere di cristallo sul volto febbrile, il terrore e l'agonia, il pallore splendido e terribile, il corpo agghiacciato sui cuscini della vettura, le mani esanimi. Tutte quelle tristezze si illuminarono ad una nuova luce nello spirito dell'amato ed egli guardò la creatura meravigliosa palpitando di sgomento e di stupore come se la vedesse per la prima volta e i lineamenti, il passo, la voce, le vesti di lei avessero significazioni molteplici e straordinarie che fossero per lui inafferrabili. Ella era là, creatura di carne caduca, soggetta alle tristi leggi del tempo e una smisurata massa di vita reale e ideale gravava su lei, si allargava intorno a lei, pulsava col ritmo di quel respiro stesso. Era pervenuta al limite dell'esperienza umana la donna disperata e nomade. Sapeva quel che egli non avrebbe potuto saper mai. L'uomo di gioia sentì l'attrazione di tanto accumulato dolore, di tanta umiltà e di tanto orgoglio, di tanta guerra e di tanta vittoria. Avrebbe voluto vivere quella vita, ebbe invidia di quella sorte. "Ti ho creata, ti ho creata" le gridò illuso dall'intensità dell'allucinazione,

credendo di vedere la sua eroina stessa apparir sulla soglia della remota stanza occupata dai tesori tolti ai sepolcri degli Atridi.

*S: "Fermati un momento, non battere le palpebre, tieni gli occhi immobili come due pietre. Sei cieca e vedi tutto quello che gli altri non vedono e nessuno ti può nascondere nulla e qui in questa stanza, l'uomo che tu ami ha svelato il suo amore all'altra che ancora lei trema ed essi sono qui e le loro mani si sono separate da poco e il loro ardore è nell'aria e la stanza è piena di tesori funebri e su due tavole sono disposte le ricchezze che vestivano i cadaveri di Agamennone e di Cassandra e là sono i cofani ricolmi di monili e là sono i vasi ricolmi di ceneri e il balcone aperto e guarda la pianura di Argo, le montagne lontane ed è il tramonto e tutto quest'oro terribile riluce nell'ombra. Comprendi? Tu sei là, sulla soglia, condotta dalla nutrice. Sei cieca e nulla ti è ignoto. Fermati un momento".*

Egli parlava nella febbre improvvisa dell'invenzione. La scena gli appariva e scompariva come sommersa da un torrente di poesia.

*S: "Che farai tu? Che dirai tu?"*

L'attrice sentiva il gelo nelle radici dei suoi capelli, la sua anima vibrava ai limiti del suo corpo come una forza sonora. Ella diventava cieca e indovina. Il nembo della tragedia scendeva e si arrestava sul suo capo.

*"Che dirai tu? Tu richiamerai, tu chiamerai l'uno e l'altra per nome, nel silenzio ove stanno le grandi spoglie regali".*

L'attrice udiva nei suoi orecchi il fragore delle sue vene. La sua voce doveva risuonare nel silenzio dei millenni, nella lontananza dei tempi, doveva risvegliare l'antica voglia degli uomini e degli eroi.

*"Tu li prenderai per mano e sentirai le due vite protendersi l'una verso l'altra con tutte le forze e guardarsi fissamente attraverso il tuo dolore immobile come attraverso un cristallo che sia per rompersi."*

Ella ebbe nei suoi occhi la cecità delle statue immortali, ella vide se stessa scolpita nel gran silenzio e sentì il fremito della folla muta presa alle viscere della potenza sublime dell'attitudine.

*"E poi? E poi".*

L'animatore andò verso di lei, con impeto, come se volesse percuoterla per trarne scintille.

*"Tu devi evocare Cassandra dal suo sonno, tu devi sentir rivivere le sue ceneri nelle tue mani, tu devi averla presente nella tua veggenza, vuoi tu? Comprendi, bisogna che la tua anima viva tocchi l'anima antica e si confonda con quella e faccia un'anima sola in una sola sventura, cosicché l'errore del tempo sembri distrutto e sia manifesta quell'unità della vita a cui tende lo sforzo della mia arte. Cassandra è in te e tu sei in lei. Non l'hai amata? Non l'ami anche la tu la figlia di Priamo? Chi dimenticherà mai se una volta più di chi, chi mai il suono della tua voce, la convulsione delle tue labbra al primo grido del furore fatidico. Oh Terra, oh Apollo. Ti rivedo muta e sorda sul tuo carro con quel tuo aspetto di fiera presa di recente. Ama fra tante grida terribili, era qualche anelito infinitamente dolce e triste. I vecchi ti paragonavano al fulvo usignolo, come*

*dicevano, come dicevano le tue parole quando tu ti ricordavi dl tuo bel fiume, e quando i vecchi ti domandavano dell'amore del Dio. Non le hai tu in mente?"*

La tragica palpitava come se di nuovo il soffio del Dio l'invadesse. Ella era divenuta una materia ardente e duttile, soggetta a tutte le animazioni del poeta.

S: *"Non le hai tu in mente?"*

F: *"Oh nozze, nozze di Paride funeste ai cari, oh voi acque paterne dello scamandro. Allora presso le vostre ripe, di voi si nutriva la mia adolescenza".*

S: *"Ah divina, la tua melodia non fa rimpiangere le sillabe di Eschilo. Mi ricordo l'anima della folla stretta dal lamento in discordi suoni".*

Si distese e fu beata di quel sospiro melodioso e ciascuno di noi riebbe la visione dei suoi anni lontani e della sua felicità innocente.

S: *"Tu puoi dire: Io fui Cassandra. Parlando di lei, ti ricorderai di una vita anteriore, la sua maschera d'oro, sarà sotto le tue mani".*

Egli le prese le mani e senza accorgersene le tormentava. Ella non sentiva il dolore, entrambi erano intenti alle scintille che si generavano dalle loro forze commiste, una medesima vibrazione elettrica correva per i loro nervi meravigliosi.

S: *"Tu sei là, presso la spoglia della principessa schiava e tu palpi la maschera. Che dirai tu?"*

Parve che nella pausa aspettassero un lampo per vedere. Gli occhi dell'attrice ridivennero immobili. La cecità li rioccupava, tutto il suo volto si fece di marmo. Istintivamente l'animatore le lasciò libere le mani che fecero il gesto di tentare l'oro sepolcrale. Ella disse con una voce che creò la forma tangibile: *"Come è grande la sua bocca". Egli palpitò dunanzi a quasi paurosa.*

*"La vedi dunque?"*

Ella rimaneva con gli occhi intenti e senza sguardo.

*"Anch'io la vedo".*

È grande il travaglio orribile della divinazione l'aveva dilatata. Ella gridava, imprecava, si lamentava senza tregua. Immagini tu la sua bocca nel silenzio? Nella medesima attitudine, quasi estatica, ella disse lentamente, che stupore quando ella tace. Pareva che la ripetesse parole a lei suggerite da un genio misterioso, mentre pareva al poeta nell'intendere, che egli medesimo fosse per proferirle. Un tremito profondo lo agitava come dinanzi a un prodigio. *"E i suoi occhi?"* domandò tremando *"Di qual colore credi tu che fossero i suoi occhi?"*

Ella non rispose, le linee marmoree del suo volto si mutarono, come se vi passasse un'onda leggera di sofferenza. Un solco si incavò fra i sopraccigli, forse neri. Piano egli soggiunse, ella non parlò, ma non erano neri, ma sembravano, perché le pupille nell'ardore fatidico erano così dilatate e divoravano le iridi. S'arrestò come se il soffio a un tratto le mancasse, un velo tenue di sudore le si spandeva sulla fronte. Stelio la guardava ammutolito, pallidissimo e l'intervallo era riempito dai grandi palpiti del suo cuore agitato. Nelle pause continuò la rivelatrice con una lentezza penosa. Quando ella asciugava la schiuma dalle sue labbra livide, i suoi occhi erano dolci e tristi come due viole. S'arrestò di nuovo,

affannata con l'aspetto di chi sogni e sognando soffre. La sua bocca pareva riarsa, le sue tempie erano madide. Tali dovevano essere prima di chiudersi per sempre.

F: *"Partire"*.

La necessità dell'atto le fu sopra con un'urgenza subitanea. Bisognava che ella rompesse ogni esitanza, che ella escisse il fine con quella specie d'immobilità fatale degli eventi in cui da tanto tempo si agitava tra la vita e la morte, come se ella fosse caduta in quell'acqua torpida e muta laggiù presso l'isola funebre e vi si dibattesse angosciosamente sentendo ceder sotto il piede il fondo molle credendo sempre d'essere inghiottita e avendo sempre nella vista la distesa eguale della gran calma e non annegando mai. E il suo coraggio risorse, la sua anima si rafforzò, la sua attività si risvegliò, le sue qualità virili di conduttrice si risollevarono. In breve ella stabilì il suo itinerario, radunò la sua gente, fissò la data della partenza.

F: *"Andrai a lavorare laggiù, tra i barbari, di là dall'oceano. Andrai ancora vagando di città in città, di albergo in albergo, di teatro in teatro e ogni sera farai urlare la folla che ti paga. Guadagnerai molto danaro, tornerai carica di oro e di saggezza, se non ti accadrà di rimanere schiacciata per caso sotto una ruota, in un crocicchio, un giorno di nebbia. Ah, chissà da chi hai ricevuto il comando di andartene, da qualcuno che è in te, in fondo, in fondo a te e che vede quel che tu non vedi come la cieca della tragedia. Chissà che laggiù, sopra uno di quei grandi fiumi pacifici, la tua anima non trovi la sua armonia e le tue labbra non imparino quel sorriso che tante volte hanno tentato inutilmente. Forse tu scoprirai alla medesima ora, il tuo specchio, un capello bianco e quel sorriso. Va' in pace."*

**Nel febbraio del 1904 doveva andare in scena a Milano una *Figlia di Jorio* che D'Annunzio aveva espressamente scritto per la Duse, ma una malattia impedì alla Duse di essere in scena sia in febbraio a Milano sia in aprile a Roma. Gli impegni di D'Annunzio e della compagnia impedirono in entrambi i casi un rinvio, così ella scrisse a D'Annunzio da Genova il 25 febbraio**

E: *"Mentre da ventidue giorni sono inchiodata fra letto e finestra di un'orrida stanza di hotel, mentre da sei settimane fino a Canne ho pregato, ho telegrafato per avere un colloquio di un'ora, nei giorni che morivo di pena a Canne, a Mentone, a Nizza, da dove telegrafai queste vere parole, non ottenendo consenso al vederti. Il cuore muore da Sanremo per qui, dove sono arrivata con la febbre e quasi senza coscienza dei miei atti e parole, ed eccomi qui, da ventidue giorni, da qui, dove per andare da Roma a Milano e da Milano a Roma bisogna farlo apposta per non passare qui, dove trovi l'indirizzo dell'hotel per lagnarti nell'ora che l'opera tua ti appare e non è il pericolo. Qui, infine, dove ho sentito l'agonia di ogni ora, sola, sola, sola, sola, sempre sola con la mia forza, con la mia fede, con la lealtà del patto che con te feci, mantenni sola, mentre costretta ho donato anche Mila alla tua bella sorte per non tardarla di un'ora, mentre mi dibatto per*

*non vedere, per non vivere ciò che la mia sorte e la tua anima cieca e furibonda fanno della mia vita. A Roma hai trovato modo di andare per la quarta volta e non per un'ora da chi ha rischiato la morte qui sola e ha lavorato, lavorato per te e ha buttato l'anima sua per la tua sorte. Ah va', va', Dio ti salvi da te stesso, da te stesso Dio ti salvi. Da oggi fai conto che la morte del corpo intero mi abbia liberata da questa morte dell'anima, fa' conto che io sono morta veramente per te".*

### **Dopo la prima della Figlia di Jorio da Genova il 28 febbraio del 1904**

*E: "Ecco, sono quasi le due di notte, la vittoria è per te, l'ansietà cessa, l'animo mi ritorna. Hai vinto e benedico che per me nulla perdesti. Ho vissuto in agonia tutta la giornata e ora tutto cessa, non più quello spasimo che sentivo nell'inazione, possiamo dirci addio, ti dico addio. Mi par di vedere me stessa lontano, lontano, lontano, lontano come in fondo al mare. In queste ore mentre si recitava la Figlia di Jorio, ho tentato di pensare a un certo muro di Chioggia, già, che dà a picco sul mare, me ne ricordo così bene. Papà mio, quando ero piccola di tre, quattro anni, mi buttava da là a mare, buttandosi con me lui. Dio come ci siamo amati con mio padre, impara, impara che mentire non è possibile, nell'ora della prova solenne per i cuori, la menzogna si svela. Tu hai mentito con me e io lo so. Ora cosa è avvenuto? Che io sono divisa da te. Sono morta io? No. Dove sei andato? Perché, perché io devo io saperti tutto il giorno con un'altra. Qual è questa cosa che fa dormire te accanto a lei, porta a porta nello stesso hotel e io qui. E la vita che era fra noi? Un colpo di scure. Ora la vita non mi va più, non mi va più, non mi va più".*

*G: "Ecco i due anelli restituiti all'amico e al poeta, all'amore e all'arte. Disconoscimento, ecco il risultato di così lunga vita comune, ancora un giudizio acre, ancora un'offesa, ancora un segno di cecità. E questa lettera fu scritta, tu dici, in un'ora di pace notturna, prima di scrivere "orribile", tu hai aspettato gran tempo, triste cosa amica mia. Se il tempo non vale a rimettere nella giustizia un'anima come la tua, chi mai sarà giusto verso di me sulla Terra. Ora io mi ricordo di averti mandato quel saluto a Roma con un sentimento purissimo, di malinconia, di rimpianto. Sentivo che tu ti distaccavi da me amico ma anche da me artista, accumulando la vita del tuo cuore la vita del tuo spirito, con una trasgressione di cui tu stessa dovevi soffrire e io volli darti il modo di superare l'intima ripugnanza che tu dovevi certo provare per un'azione ingenerosa. Il poeta, assai più orgoglioso dell'uomo per diritto divino, volle renderti la libertà assoluta dinanzi alla sua poesia. Tu avevi difeso ed esaltato l'opera sua con un fervore, un vigore senza limiti. Che dolore e che umiliazione per lui se all'opera sua tu fossi tornata quasi per costrizione, disammoratamente. Non mi ingannavo infatti, tu fosti pronta ad accettare quella specie di rescissione di un patto che era ancor più alto del patto d'amore, metter da parte i miei poemi ti fu più facile per quel mio soccorso, ma io obbedì a un sentimento di cui son fiero, sebbene tu l'abbia disconosciuto per antica consuetudine, così non seppi chiederti direttamente il tuo proposito verso quella Figlia di Jorio che fu nutrita dal calore stesso dell'anima tua. Temetti, conoscendoti usa a difformare i miei moti e i miei*

*pensieri più ingenui, temetti di sembrare insistente nel chiedere un beneficio e pregai un amico di esplorare con delicatezza la tua disposizione sincera. Forse la delicatezza mancò, ma a me, chi è continuamente sospettato, come potrà difendersi? Tu hai vissuto accanto a me per anni e anni, mi parve talvolta che tu guardassi nella profondità della mia natura e che tu sentissi talvolta in me che il candore del quale non posso parlare anche a coloro che si dicono fraterni senza che essi ne sorridano con un'incredulità beffarda. Tu mi guardavi come guardavi gli alberi e spesso io mi sentivo vivere nel tuo sguardo come nell'aria con una perfetta trasparenza. E veramente, dunque, dopo tanta vita e sì diversa tu giungi verso di me a questa parola "orribile". E la tua bontà, in un'ora di pace, non ti aiuta a vedere. È proprio tu mi credi colpevole, tu che adori la natura e le sue leggi? Il bisogno imperioso della vita violenta, della vita carnale, del piacere, del pericolo fisico, dell'allegrezza, mi ha attratto lontano. E tu, che talvolta ti sei commossa fino alle lacrime dinanzi a un mio movimento istintivo, come ti commuovi dinanzi alla fame di un animale o dinanzi allo sforzo di una pianta per superare un muro triste, tu puoi farmi onta di questo mio bisogno. Ma dalla mattina in cui ebbi la gioia di incontrarti, fino a quest'ora desolata, io non ho avuto in me un pensiero, un sentimento che non fossero e che non siano di devozione, di ammirazione, di riconoscenza, di infinita tenerezza verso l'anima tua. Tu, invece, mi hai sospettato di continuo e mi hai abbassato e mi hai creduto, ah, orribile veramente, un nemico scaltro. Ti sei ingannata, te lo dico in verità e non dispero che tu riconosca l'inganno. Un giorno l'anima mia cantò all'aria libera la sua gratitudine e la sua speranza in una canzone che forse non morrà, quello è e sarà il mio sentimento vivo e vero in faccia agli uomini e in faccia a me stesso. Tu puoi disdegnarlo ma non puoi distruggerlo. Ora mi sono messo a lavoro con pena. Ti scrissi già in quella lettera orribile che la pena maggiore in questa nostra lontananza mi sarebbe venuta al cuore nel giorno in cui io mi fossi di nuovo chinato sulle carte e così è, con che divina dolcezza. Tu hai protetto la mia fatica, tutto ho nella memoria, a ogni momento il ricordo mi punge e lo sforzo del creare sembra un castigo tanto è angoscioso. Ma vincerò, mi curverò. Un intermediario inopinato solo poche settimane mi comunicò il tuo proposito di rinunzia totale e definitiva all'arte mia. Perdonami se io nego alla tua rinunzia il mio consentimento, poiché tu sei la sola rivelatrice degna di un grande poeta e poiché io sono un grande poeta è necessario, dinanzi alle sacri leggi dello spirito, che tu dia la tua forza alla mia forza, tu, Eleonora Duse, a me, Gabriele D'Annunzio, perciò come io avrò compiuto la mia nuova opera, te la manderò, te l'offrirò, non posso non far questo, e dico non posso, obbedendo non a un'opportunità materiale o a un riguardo mondano ma a un comandamento dell'anima mia schietta. Tu potrai rifiutarla ma è necessario che tu la rifiuti con un atto franco, dichiarando l'animo tuo. Pensa però che dinanzi alle leggi del mondo ideale, tu non avrai se non una sola ragione di rifiutarla, che l'opera sia brutta. Mi sforzerò di farla bellissima".*

## V Sala

### *Il dopo D'annunzio, L'arte del silenzio, la Diva del muto e la Grande Guerra*

*«Primavera 1904: orgoglioso ritorno sulla scena con Monna Vanna di Maeterlink»*

*«Nuova tournée a Vienna ed in Germania con il vecchio repertorio»*

*«1905: nuovo trionfo parigino in un teatro d'avanguardia, l'Œuvre di Lugné Poe e Suzanna Desprèès. Visita allo scultore Rodin»*

*«Gli amici dell'Œuvre presentano l'Albergo dei Poveri di Gorkij a sala vuota: recita una sera Duse e riempie il teatro»*

*«Duse vuole recitare solo Ibsen: la sua desolata umanità la attrae. Ora è Rebecca di Rosmersholm»*



Eleonora Duse in *Hedda Gabler*  
Foto di Mario Nunes Vais  
(Archivio Guerrieri, foto n. 292)



Eleonora Duse in *Hedda Gabler*  
Foto di Mario Nunes Vais  
(Archivio Guerrieri, foto n. 310)

«Foto in studio di Nunes Vais. Nel 1906 va a recitare davanti a Ibsen le sue opere: è un pellegrinaggio in Scandinavia»

«Grande accoglienza, ma non può vedere Ibsen: è moribondo. Recita anche Hedda Gabler che rispondeva al suo "mal di vivere": la fece "rigida, smarrita, senza sogno e senza scopo"»

«La giovane danzatrice americana Isadora Duncan è fervida ammiratrice della Duse»

«Disegni di Gordon Craig, Bourdelle e Rodin»

«Isadora Duncan presenta a Duse Gordon Craig, attore, pittore, scenografo, figlio della grande attrice inglese Ellen Terry»

«Studi di Craig per Macbeth, Giulio Cesare di Shakespeare, Cesare e Cleopatra di G. B. Shaw»

«Craig disegna per Duse la scena per Elettra di Hofmannsthal e per la prima italiana di Rosmersholm a Firenze nel 1906»

«1907: nuova tournée nell'America del Sud»

«1908 e 1909: tournée in Russia. La malattia e la mancanza di motivazione ("a quoi bon") l'inducono a lasciare il teatro»

		8
SALA V		
a) il DOPO D'ANNUNZIO (1904-1909)	carousel	COL SONORA
LUIGI POE		voce
Maeterlinck (Monna Vanna)	(corrispondente)	lettere
tournée a Parigi 1905		
Gorkij l'Albergo dei Poveri		
incontro con Gordon Craig		
e Isadora Duncan		Craig Duncan
Rosmersholm		brani dal testo
Ibsen (tournée in Norvegia)		lettere su Ibsen
b) il SILENZIO 1910-1920		lettere
le case		
a Roma      poi Firenze		
Tivoli		
poi Asolo		
progetti		
Rilke		
Rönnhardt Moissi		
Papini		
Claudèl		

Fig. 8. Carousel della quinta sala, prime due postazioni

		9
c) LA DIVA DEL MUTO	CAROUSEL	COLONNA SONORA
la D è costretta a ritirarsi dalla		
malattia polmonare che l'affligge		
(enfisema)		
e comincia a interessarsi al cinema, arte		
muta		
forse, pensa, d'ora in avanti potrà dedicare		
le sue energie e esibirsi attraverso questo		
mezzo che non richiede la voce		
di qui vari progetti		
l'unico portato in porto, Genere		
progetti con Griffith		
con varie case cinematografiche		
	im Film Genere	commento sonoro con brani del romanzo della Deledda
		lettere
d) la guerra		
Caporetto		
la D al fronte		
D'Annunzio e il volo su Vienna		
diventa la madre dei soldati		
difficoltà economiche		
perde tutto perchè il suo gruzzolo era		
depositato in Germania		
si mantiene impegnando una colla na di perle		
	Caporetto	il Monte Grappa
	il teatro del soldato	sceglie Asolo
	(brano di film sulla	perchè è vicino al
	guerra)	Monte Grappa

Fig. 9. Carousel della quinta sala, ultime due postazioni

La penultima sala è riservata ai quindici anni successivi alla fine della relazione con D'Annunzio. La sala è divisa in quattro parti: *Il dopo d'Annunzio*; *L'arte del silenzio*, *La diva del muto* e *Grande Guerra*. La prima sezione, denominata *Il dopo d'Annunzio*, è dedicata alle ultime messe in scena prima del ritiro avvenuto nel 1909; la seconda, *L'arte del silenzio*, è rivolta al decennio in cui Duse abbandona il teatro; la terza parte, nominata *La diva del muto*, ripercorre l'unica esperienza cinematografica dell'attrice e la quarta gli anni della *Grande Guerra*.

Dopo la delusione per *La figlia di Jorio* Eleonora rompe il "patto dannunziano" e opta per le opere di Ibsen, Gorkij e Maeterlinck. Affida a De Bosis la traduzione di *Monna Vanna* di Maeterlinck e delle opere di Ibsen non tradotte in italiano, come *Casa di bambola*, *Spettri*, *Hedda Gabler*, *La donna del mare*, *Rosmersholm* e *Gian Gabriele Borkmann*. Ovviamente non abbandona i suoi cavalli di battaglia, come *La signora delle camelie*, *Casa paterna*, *La Moglie di Claudio*, e continua a portare sui palchi del Sud America, *Odette*, *Fedora* e *Adrienne Lecouvreur*<sup>519</sup>.

L'attrice a fine 1904 inizia la sua tournée europea: dal 6 al 13 ottobre Eleonora si reca a Vienna, poi parte per Budapest per poi ritornare nella capitale austriaca per portare in scena *Hedda Gabler*. Tra novembre e dicembre si reca in tournée a Berlino, Dresda, Lipsia, Hannover, Colonia, Wiesbaden, Monaco di Baviera, è ad inizio 1905 è a Parigi; nel giugno dello stesso anno, dopo aver recitato *Monna Vanna* a Torino, si reca a Rimini, dov'è ospite dei coniugi Mendelssohn<sup>520</sup>.

L'autunno del 1905 può essere effettivamente definito l'«ottobre russo<sup>521</sup>» di Eleonora Duse. Dopo la scottante delusione dell'anno precedente in cui fu costretta ad annullare la tournée in Russia sia a causa dei suoi consueti problemi di salute sia a causa del dolore legato alla fine della storia d'amore con D'Annunzio, l'attrice riesce nel 1905 ad includere nel suo repertorio l'unico

---

<sup>519</sup> L. Ridenti, *La Duse minore*, ivi p. 80.

<sup>520</sup> Nell'Archivio Guerrieri sono conservate due fotografie che li ritraggono insieme, la numero 1 e la numero 12.

<sup>521</sup> M. P. Pagani, *Eleonora Duse interpreta Gor'kij (Parigi-Milano, ottobre 1905)*, *Enthytema*, VIII 2013, p. 312.

dramma russo, *I bassifondi* (tradotto anche con *L'albergo dei poveri*) di Maksim Gor'kij.

Il 1° ottobre 1905 Duse recita Pomerol in *Fernanda* di Sardou a Firenze con Virgilio Talli <sup>522</sup> ; parte subito dopo per Parigi per partecipare alle rappresentazioni de *I bassifondi*<sup>523</sup>, che Lugné-Poe allestisce con Eleonora Duse nelle vesti della protagonista. La prima avviene il 12 ottobre al Théâtre de l'Œuvre, ed è un successo di critica, anche perché quella sera Eleonora recita in italiano con gli artisti francesi; cinque giorni dopo lo spettacolo va in scena al Teatro Manzoni di Milano.

In questo dramma lei interpreta Vasilisa, una giovane moglie infedele che cerca nell'omicidio la via di fuga dalla sua squallida esistenza. Curioso è il rovesciamento apportato da Gor'kij nella tradizione russa: nelle fiabe infatti Vasilisa è il nome dell'eroina, umile ma onesta, che alla fine sposa il figlio dello zar.

Dei *Bas-Fonds* di Gor'kij, rappresentati a Parigi, esistono delle fotografie, sulle quali Guerrieri scrive:

«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

---

<sup>522</sup> V. Talli, *Eleonora Duse*, in «La lettura» rivista mensile del «Corriere della sera»: Milano, 1° giugno 1924, anno XXIV n. 6, pp. 401-408.

<sup>523</sup> E. Lo Gatto, *Storia del teatro russo*, vol. II, Sansoni, Firenze 1993, pag.41. Gor'kij consegna il dramma al Teatro d'arte il 2 agosto 1902, col titolo *Nočležka* (letteralmente *L'asilo notturno, il dormitorio pubblico*). In seguito alla censura, la prima rappresentazione avviene nel dicembre dello stesso anno, ma col titolo mutato in *Na dne* (letteralmente *Sul fondo*).

alternativa nel cinema (l'esperienza con Craig ha lo stesso significato)<sup>524</sup>».

Sugli appunti di Guerrieri in merito all'allestimento di questa parte di sala, è dato risalto all'incontro con Edward Gordon Craig<sup>525</sup> - uno dei più grandi riformatori del teatro - e l'autobiografia di Isadora Duncan<sup>526</sup>, allora compagna di Craig, racconta questo episodio.

Nel 1905 avviene il primo tentativo di collaborazione tra Craig e Duse, in seguito al progetto del conte Kessler di far realizzare al grande scenografo i bozzetti di scena e i costumi per *l'Elektra* di Hugo von Hofmannsthal, che avrebbe dovuto recitare Eleonora, ma che non realizzerà<sup>527</sup>.

Nel 1906 Isadora Duncan vive accanto alla villa di Striano, residenza estiva di Juliette Mendelssohn<sup>528</sup>, e un giorno è invitata da quest'ultima, insieme ai suoi allievi, a danzare davanti ai suoi illustri ospiti, tra i quali vi è Eleonora Duse. La danzatrice americana in quest'occasione le presenta Craig, e da allora i tre iniziano a frequentarsi per scambiarsi le proprie idee sul teatro, fino a quando non decidono di partire per Firenze con l'intento di portare in scena *Rosmersholm (Casa Rosmer)* di Henrik Ibsen, con Duse nelle vesti di Rebecca West.

---

<sup>524</sup> G. Guerrieri. *Eleonora Duse. Nove saggi*, a cura di L. Vito. Bulzoni, Roma 1993, p.55.

<sup>525</sup> Definire Craig esclusivamente scenografo sarebbe fargli un torto: regista, incisore, scrittore, nonché teorico del teatro, è figlio d'arte: dello scenografo Edward William Godwin e dell'attrice Ellen Terry, mito del teatro inglese. Debutta come attore a 16 anni, ma a 28 abbandona la carriera per dedicarsi alla riforma del teatro, teorizzando il ruolo del regista e dell'attore quale una "supermarionetta".

<sup>526</sup> I. Duncan, *La mia vita. Autobiografia di una grande pioniera della danza moderna*, Audino, Roma 2003.

<sup>527</sup> I bozzetti di scena realizzati da Craig sono conservati presso la Bibliothèque Nationale di Parigi.

<sup>528</sup> All'anagrafe Giulietta Gordigiani, figlia del pittore Michele, è la stessa descritta dall'amico di famiglia D'Annunzio ne *Il fuoco* con lo pseudonimo di Donatella Arvale. Nel 1899 sposa il barone-banchiere Robert von Mendelssohn, e diviene amica di Isadora Duncan nel 1906 in Germania, quando quest'ultima la difende dalle accuse di immoralità da parte dell'aristocrazia tedesca, perché non solo ha una relazione "illecita" con Craig ma anche perché è rimasta incinta. Michele Gordigiani ha realizzato famosi ritratti di Eleonora Duse, intorno al 1890, custoditi presso la Fondazione Cini, l'altro, del 1897 è conservato presso il Museo teatrale del Burcardo a Roma.

Duncan racconta di come, nel suo ruolo di traduttrice (Duse infatti non conosce l'inglese), funga da paciere tra i due grandi artisti, perché Eleonora vorrebbe attenersi scrupolosamente al testo ibseniano, contrariamente a quanto è intenzionato a fare Craig.

Un esempio del rinnovamento della scena apportato dall'attrice è riscontrabile proprio in *Rosmersholm*, con Gordon Craig nel ruolo di scenografo e punto di riferimento teorico, perché può essere considerato il momento di svolta verso la direzione registica moderna.

Questo episodio è molto importante perché rappresenta un altro tentativo di interazione proto-registica con un artista, dopo l'esperienza con D'Annunzio, la direzione nel 1905 dei *Bassifondi* di Gor'Kij, in sinergia con Lugné Poe<sup>529</sup> e la messinscena di *Monna Vanna* di Maeterlinck nel 1904, che rappresentò per lei una dichiarazione d'intenti poetico-scenici<sup>530</sup>.

Qualche settimana dopo, Duse invia un telegramma a Craig informandolo che avrebbe rappresentato *Rosmersholm* a Nizza, ma le scene fornite da lui sono insufficienti. A causa di una nevrite, Isadora non può accompagnare Craig all'incontro con Eleonora presso il vecchio Casinò di Nizza. Quando però lo scenografo vede la sua scena tagliata in due, accusa energicamente l'attrice di aver massacrato il suo lavoro e la sua arte, e per tutta risposta viene cacciato dal Casinò in malo modo da Duse, che in quanto "diva" non può sopportare di essere trattata in quel modo.

In questo modo finisce il rapporto tra i due artisti, e sfuma per sempre il progetto di Eleonora di avere al suo fianco un artista di quel calibro a cui affidarsi.

Nonostante le incomprensioni tra i due lo spettacolo è presentato al teatro La Pergola di Firenze e ottiene successo. Questo potrebbe rappresentare l'inizio di

---

<sup>529</sup> Cfr. F. Simoncini, *Rosmersholm di Ibsen per Eleonora Duse*, ETS, Pisa 2005.

<sup>530</sup> Cfr. C. Molinari, *L'attrice divina*, ivi.

una sinergia tra un grande regista-scenografo e la Divina attrice, insieme potrebbero rivoluzionare il teatro europeo, ma questo non avviene. Non può d'altronde avvenire, in quanto le posizioni di Duse e di Craig sono agli antipodi. Secondo lui,<sup>531</sup> infatti, è il Movimento che svela l'interiorità e l'invisibile, e vede in Isadora Duncan l' "incarnazione danzante" delle sue teorie, dove ogni suo movimento è espressione di un sentimento. Memore della lezione wagneriana, è alla ricerca di un "teatro totale", di un teatro che sia una sinestesia di musica, poesia e danza. Dall'altra parte Eleonora Duse non può che sentirsi sottovalutata e declassata nell'essere considerata una "supermarionetta" che esegue pedissequamente gli ordini e i *desiderata* del regista.

Secondo Molinari, Duse rivoluziona i canoni e gli stereotipi della recitazione e della formalizzazione del ruolo<sup>532</sup>, e il segreto della sua recitazione risiederebbe in un'assenza, in una «dimensione negativa [...] predominante nell'arte e nell'atteggiamento esistenziale dell'attrice<sup>533</sup>». L'assenza e la sottrazione sono caratteristiche della poetica dell'epoca, soprattutto di quella di Rainer Maria Rilke, il cui nome ricorre sugli appunti di Guerrieri in merito all'allestimento della quinta sala e il suo ritratto è presente nella mostra. Il poeta incontra Duse a Venezia nel 1912, durante il suo periodo "di silenzio". In quegli anni di lontananza l'attrice è «alla ricerca costante di un figlio: quella maternità che aveva con tanta violenza respinto [...] in quanto ruolo da svolgere, nella sua dimensione sociale e al tempo stesso affettiva – quasi a sostituire con essa l'impegno del lavoro di attrice<sup>534</sup>».

---

<sup>531</sup> Per un approfondimento, cfr. F. Simoncini, *Rosmersholm di Ibsen per Eleonora Duse*, ETS, Pisa 2005.

<sup>532</sup> C. Molinari, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Bulzoni, Roma 2016, p. 115.

<sup>533</sup> C. Molinari, *L'attrice divina*, ivi p. 70.

<sup>534</sup> Ivi pp. 231-232.

Diverso è il punto di vista di Anna Laura Mariani, secondo cui chiunque si accosti alla Divina, rimane colpito dall' «eccezionalità della persona»<sup>535</sup>. La poetessa Sibilla Aleramo le dedica due prose brevi, *Il battello* e *Dopo i funerali*<sup>536</sup>, a cui seguiranno la poesia *In morte di Eleonora Duse*<sup>537</sup> e i ricordi in *Orsa minore*<sup>538</sup> e *Gioie d'occasione e altre ancora*<sup>539</sup>.

Esemplificativi, nella poesia *In morte di Eleonora Duse*, sono i versi:

*L'avventurosa di armonie e di sogni.  
La donna del mare, l'errante maga  
Lei che seppe la disperata libertà  
E in sé assolta recava ogni passione*

Secondo Aleramo la sua essenza è da ricercare sia nella condizione oggettiva di "avventurosa" ed "errante", qualità tipiche di un'attrice, che in quella soggettiva, per la quale ha privilegiato i "sogni" e "ogni passione". Tali qualità, nota Mariani, caratterizzano i temi del proto-femminismo e Eleonora Duse diviene il modello degli opposti in armonia, essendo «creatura d'intelligenza e di passione, sempre presente e sempre assente, donna e genio, unità terribile<sup>540</sup>», e sarà solo la morte a porre fine alla sua inquietudine.

Il 31 gennaio 1909 Eleonora si illude di aver recitato per l'ultima volta, portando in scena Ibsen, dopo che la tournée organizzata da Lugné-Poe l'aveva portata in Svizzera, Russia, Sud-America, Svezia, Norvegia, Danimarca e in Austria.

L'apparato iconografico selezionato per questa sezione prevede le fotografie dell'allestimento dei *Bas-Fonds* di Gor'kij e di *Rosmersholm* di Ibsen, seguiti dai ritratti di Gordon Craig e Isadora Duncan.

---

<sup>535</sup> A. L. Mariani, *Sibilla Aleramo. Il significato di tre incontri col teatro: il personaggio di Nora, Giacinta Pezzana, Eleonora Duse*, in «Teatro e Storia: orientamenti per una rifondazione degli studi teatrali», *Il mulino*, a. 2, n. 1-2, Bologna, aprile 1987, p. 108.

<sup>536</sup> S. Aleramo, *Il mio primo amore*, Ed. «Terza pagina», Roma 1924.

<sup>537</sup> S. Aleramo, *Poesie*, Mondadori, Milano 1929.

<sup>538</sup> S. Aleramo, *Orsa minore: note di taccuino*, Mondadori, Milano 1938.

<sup>539</sup> S. Aleramo, *Gioie d'occasione e altre ancora*, Mondadori, Milano 1954.

<sup>540</sup> S. Aleramo, *Gioie d'occasione e altre ancora*, p. 50.



Libreria delle attrici (1914)  
(Archivio Guerrieri, foto n. 39)

*«Cominciano gli anni del silenzio e della depressione. Ma continua a fare progetti con il poeta Rilke, con l'attore Alessandro Moissi, con la cantante Yvette Guilbert»*

*«Si dedica alla vita ed all'opera degli altri: nel 1914 a Roma fonda la Biblioteca delle Attrici e dona la sua libreria<sup>541</sup>»*

*«1915: il regista D. W. Griffith le offre un contratto in California. Probabilmente per Intolerance»*

La seconda parte della quinta sala è denominata *L'arte del silenzio*<sup>542</sup>, e riguarda il decennio 1910-1920, ovvero il suo periodo di diserzione dai palcoscenici, a cui è dedicato ovviamente un piccolo posto all'interno della mostra. Gli appunti di Guerrieri su questo allestimento<sup>543</sup> insistono sul nomadismo dusiano e sul suo essere apolide: Eleonora da Roma si sposta a Tivoli, per poi andare a Firenze e infine ad Asolo. Non risultano dai suoi appunti immagini selezionate per questo periodo.

Guerrieri inserisce nel percorso espositivo l'ambizioso progetto di Duse di trasformare la sua villa di Roma, sita in via Pietralata 14, in una "Libreria delle

---

<sup>541</sup> Evidentemente un lapsus: Guerrieri inverte "biblioteca" e "libreria": fonda la Libreria delle attrici e dona la sua biblioteca.

<sup>542</sup> Locuzione utilizzata in una lettera alla figlia Enrichetta, in merito ai film, datata 2 giugno 1916 e riportata nella colonna sonora.

<sup>543</sup> Archivio Guerrieri, Faldone 46, cc.1-3, f. 8.

Attrici”, così come testimonia la didascalia trascritta ad inizio paragrafo. Come già anticipato, nel 1897 Duse e D’Annunzio avrebbero voluto dare vita al “Teatro d’Albano”<sup>544</sup>, che:

«consisteva nell’irrealizzabile progetto di costruire un teatro all’aperto in quel luogo, per rappresentarvi le antiche tragedie classiche e quelle nuove che il poeta ed altri avrebbero dato all’Italia “risollevando l’opera teatrale a dignità d’arte”, secondo il loro enfatico ed abituale modo di enunciare i propri desideri. Quel teatro, che avrebbe dovuto essere la sede stabile del teatro della Duse, non si costruì per ragioni pratiche: mancavano i due o tre milioni occorrenti<sup>545</sup>».

Eleonora riprende quindi il progetto, denominato inizialmente “Casa della Cultura”<sup>546</sup>, e invita tutti gli attori a sostenere l’iniziativa, ovvero quella di fornire loro un luogo in cui incontrarsi e consultare libri per le proprie interpretazioni. Nonostante le difficoltà<sup>547</sup>, il 17 maggio 1914 Eleonora inaugura a Villa Ricotti la Libreria delle Attrici. Esiste una fotografia che testimonia l’evento: Duse intrattiene delle attrici, tra le quali si riconosce Tina di Lorenzo e sullo sfondo Ruggero Ruggeri<sup>548</sup>. Probabilmente questa immortalata è stata l’unica iniziativa promossa dalla Libreria, anche perché poco dopo scoppia la Prima Guerra mondiale.

Come si evince anche dalla colonna sonora ideata per questo periodo, Duse riceve nel 1915 un’offerta da David Griffith, celebre regista di *Nascita di una nazione*, a riprova della sua fama planetaria. Il progetto di recitare un film a

---

<sup>544</sup> È lo stesso progetto del “teatro popolare” sul Gianicolo di Stelio Effrena ne *Il fuoco*.

<sup>545</sup> L. Ridenti, *La Duse minore*, ivi p. 184.

<sup>546</sup> «L’Arte Drammatica» pubblica, il 7 marzo 1914, un articolo intitolato *Il bel sogno generoso della Duse*, in cui si spiega il progetto. Nel successivo numero, del 14 marzo 1914, risultano le adesioni di Dina Galli, Clara Della Guardia e Yvette Guilbert.

<sup>547</sup> Irma Gramatica svislisce l’iniziativa sulle pagine del «Giornale d’Italia», manifestando i propri dubbi sulla sua efficacia; a suo avviso le grandi attrici non hanno bisogno di uno spazio del genere, e quelle meno famose non hanno né tempo né voglia di frequentarlo.

<sup>548</sup> È la fotografia n. 39 presente nel Faldone fotografie dell’Archivio Guerrieri.

Hollywood va in fumo a causa della guerra, ma da questo momento in poi l'idea di recitare per il cinema non l'abbandonerà più.

Da allora quindi inizia a studiare quella nuova arte, guardando sulla pellicola i personaggi che lei aveva portato in scena 30-35 anni prima, come Fedora, la signora delle camelie, Frou-Frou e Odette.

Se per alcuni studiosi, come Guerrieri, la ragione dell'allontanamento dalla scene è da rintracciare nella sua salute cagionevole, altri mettono in dubbio questa tesi. A tal proposito risulta importante la ricerca di Maria Pia Pagani<sup>549</sup> condotta su una pubblicazione di Gino Ravà, medico di Eleonora Duse dal periodo dannunziano fino alla sua morte, intitolata *Eleonora Duse. Note di un suo medico*. Secondo Ravà i mali che affliggono l'attrice riguardano il sistema nervoso e le corde vocali, ma soprattutto il suo

«animo complesso, nel quale campeggiavano due temperamenti: il suggestionabile e il distimico, temperamenti che ben avrebbero potuta condurla a manifestazioni ben gravi, se la sua mente eletta, il suo cuore generoso, l'aspirazione continua verso la bellezza nell'arte e la bontà nella vita, non avessero lottato continuamente per vincere le tendenze avverse<sup>550</sup>».

Non è quindi sola la sua costituzione fisica debole a intaccare la sua salute, ma anche la sua tendenza distimica, ovvero la tendenza a essere soggetti a continui sbalzi d'umore, che può condurre a psicosi maniaco-depressive. A suo avviso, inoltre, il suo particolare modo di scrivere, sottolineando alcune parole o isolandole, è il mezzo con cui esprime il proprio pensiero<sup>551</sup>.

Per altri, come Olga Signorelli, «arrivata alla vetta della sua carriera d'artista, ella ebbe la percezione acuta che tutti i trionfi esteriori erano nulla se la

---

<sup>549</sup> M. P. Pagani, *Dal teatro alla letteratura medica. Eleonora Duse paziente illustre*, in «Enthymema» XII, 2015.

<sup>550</sup> Ivi p. 338.

<sup>551</sup> Per un approfondito studio in merito cfr. P. Bertolone, *I copioni di Eleonora Duse. Adriana Lecouvreur, Francesca da Rimini, Monna Vanna, Spettri*, Giardini, Pisa 2000.

prodigiosa ricchezza spirituale non riusciva a definirsi in solidità di vita interiore. Fu allora, nel 1909, che all'apice della gloria ella lasciò le scene. Di lì ebbe inizio il suo silenzio decennale durante il quale, come tutti i veri poeti, disperatamente cercò se stessa<sup>552</sup>». Inoltre Signorelli aggiunge: «“L'istinto non basta: bisogna studiare, coltivare lo spirito, elevarsi”, le aveva consigliato Boito. E da allora si mise a studiare lingue straniere, a leggere, due, tre ore al giorno. E a mano a mano che il suo spirito si elevava, non ebbe più pace. Sentiva la vanità di quella fatica che la costringeva a dire tante parole vuote e inutili, prima di arrivare a una parola e a un gesto di vita<sup>553</sup>». Il cinema rappresenta per lei il compromesso al suo bisogno di proseguire una personale ricerca sfruttando le potenzialità di una forma di spettacolo che non richiede lo sforzo fisico di un'interpretazione da ripetere ogni sera.

Altri studiosi invece, come Pietro Crivellaro, sostengono che la:

«principale ragione che spinse l'attrice, autoesiliatasi dalle scene dai primi del 1909, a cedere alla tentazione dell' "arte muta" sulle orme di famosi colleghi del teatro come Ermete Zacconi, Lyda Borelli, Irma Gramatica, Dina Galli, Tina di Lorenzo, o la stessa rivale Sarah Bernhardt, fu tutt'altro che artistica. Con l'entrata in guerra dell'Italia contro Austria e Germania il fatidico 24 maggio 1915, la Duse non poté più disporre della rendita dei suoi risparmi amministrati dal banchiere berlinese Robert von Mendelssohn e si trovò costretta a riprendere il lavoro. Al ritorno della pace, con il crollo della Germania, quei marchi bloccati nella banca tedesca divennero ahimè carta straccia. L'irrisolta questione del bisogno economico non sarà affatto estranea al famoso rientro sulle scene dell'attrice anziana e malata, al Teatro Balbo di Torino nel 1921<sup>554</sup>».

---

<sup>552</sup> O. Signorelli, *L'epistolario di Cenere*, in «Bianco e Nero», a. XIX, n. 12, 1958.

<sup>553</sup> O. Signorelli, *Vita di Eleonora Duse*, Cappelli, Bologna 1962, p. 62.

<sup>554</sup> P. Crivellaro, *Ultime notizie su Cenere. Con cinquantadue documenti inediti dall'archivio di Febo Mari*, «Notiziario dell'Associazione Museo Nazionale del Cinema», n. 64, 2000, p. 15.

Unica confutazione a questa tesi potrebbe essere la constatazione che Duse, se fosse stata così attanagliata dalle preoccupazioni economiche, si sarebbe trasferita dalla figlia Enrichetta in Inghilterra, come quest'ultima chiedeva. Coerentemente con il titolo della postazione, questa è l'unica parte dell'allestimento sprovvista di colonna sonora.

«1910-1916: Duse stessa dirà che sono anni di morte spirituale. L'enfisema non la lascia. Ma lei continua a girare: Roma, Viareggio, Alassio, Tivoli, Venezia»

«Vede molti film, studia il linguaggio di questa che definisce "l'arte del silenzio"»

«Ma fa anche Fedra (non quella di D'Annunzio) con Isadora Duncan, le Baccanti con Moissi e il regista Max Reinhardt, con Claudel. Entra in amicizia con Giovanni Papini e gli scrittori della Voce»

«1916: in società con Ambrosio fonda le DUSE FILM per la quale gira Cenere dal romanzo di Grazia Deledda; Febo Mari è il figlio. Duse, d'ora in poi, sarà sempre "la Madre"»<sup>555</sup>

«Cenere ha un successo limitato ma Duse ha molti altri progetti. La guerra e Caporetto fermano ogni programma. Duse al Teatro del Soldato con Renato Simoni»<sup>556</sup>

«Ritratti trovati nelle trincee nemiche e nel castello del principe Wolkenstein»<sup>557</sup>

La terza parte della mostra è denominata *La Diva del muto*, come scrive Guerrieri, Duse «è costretta a ritirarsi dalla malattia polmonare che l'affligge (enfisema) e comincia a interessarsi al cinema, arte muta, forse, pensa, d'ora in avanti potrà dedicare le sue energie e esibirsi attraverso questo mezzo che non richiede la voce. Di qui i vari progetti con Griffith e varie case cinematografiche, ma l'unico che va in porto è *Cenere*<sup>558</sup>».

---

<sup>555</sup> Questa didascalia è stata rinvenuta nell'Archivio Guerrieri, faldone 49, cart.1/10.

<sup>556</sup> Ivi.

<sup>557</sup> Ivi.

<sup>558</sup> Archivio Guerrieri, Faldone 46, cc. 1-3, f. 9.

Dal punto di vista commerciale, il film è un fiasco, e nonostante vi sia la Divina come protagonista, non riesce ad attirare nelle sale il grande pubblico.

Le uniche immagini in movimento dell'attrice giunteci sono, come già anticipato, i fotogrammi di *Cenere*. Definiti «michelangioleschi<sup>559</sup>» da Guerrieri, le pose di Eleonora Duse appaiono studiati e maestosi, quanto di più distanti dal naturalismo. Nei suoi gesti vi è una forza nuova diversa da quella emanata dalle fotografie, non soltanto perché essendo un film muto si dovevano enfatizzare i gesti, ma perché è oramai lontana dal “manierismo dannunziano”. Questo allontanamento dall'estetismo di D'Annunzio non è piaciuto però al pubblico, che non ritrova in quelle immagini in movimento la grande attrice, e perciò il film non ottiene successo, rimanendo così l'unica esperienza cinematografica dell'attrice veneta.

L'adattamento dell'omonimo libro di Grazia Deledda è un film aspro, in cui la Diva interpreta l'anziana madre disperata, attraverso cui ribalta l'ottica del romanzo – incentrato sulla tragedia di un figlio abbandonato – facendone della madre la vera vittima. Ha compiuto cinquantasette anni e non calca i palcoscenici da sette.

La colonna sonora prevede la lettura di alcuni brani del romanzo di Grazia Deledda.

La quarta e ultima postazione è dedicata alla Grande Guerra. Guerrieri ricorda<sup>560</sup> l'impegno dell'attrice durante il conflitto mondiale, ma come scrive Maria Ida Biggi, «si reca al fronte, non in veste di attrice, essendosi sempre rifiutata di recitare davanti ai soldati sofferenti, ma come presenza di sostegno e conforto verso chi soffre<sup>561</sup>». Molti infatti sono i documenti che testimoniano il

---

<sup>559</sup> G. Guerrieri, *Eleonora Duse. Nove saggi*; a cura di L. Vito, Bulzoni, Roma 1993, p. 55.

<sup>560</sup> Archivio Guerrieri, Faldone 46, cc.1-3, f.9.

<sup>561</sup> M. I. Biggi, *Il viaggio di Eleonora Duse intorno al mondo*, Skira editore, Milano 2010, p. 10.

suo impegno politico, iniziando proprio dalle tante lettere che l'attrice invia alla figlia, manifestando il suo forte legame con l'Italia:

«Figlia mia, Henriette et pupi, Pupa una parola da mamma che ti è accanto con tutto il cuore, qui si va avanti e ormai la coscienza nazionale si è formata e nella risoluzione presa, l'Italia ritempra la sua Vita [...]. Ieri era qui Paul Claudel e Salvemini abbiamo parlato. Viva l'Italia! Mamma tua. Viva l'Italia! [...]. La guerra è una cosa orrenda ma è necessaria. Il mondo deve essere libero. A ognuno il suo cielo e la sua terra! È giusto, l'Italia si farà onore. [...] La coscienza italiana è fatta, ora, e il popolo da bello esempio di forza e di concordia. Cantano i bambini per la strada e la Vita non si ferma, ma anzi scorre più viva. Sta dunque serena, che in Italia tutti faremo il nostro dovere [...]»<sup>562</sup>.

La sua adesione alla guerra, nasce dal desiderio, comune a tutti gli interventisti – D'Annunzio *in primis* – di affermazione dell'Italia a livello internazionale, in più dalla convinzione che un conflitto può fungere da collante nella popolazione e da elemento identificativo. Diviene così la “madre dei soldati” e decide di trasferirsi ad Asolo, perché vicina al Monte Grappa, avamposto bellico. I periodi trascorsi nel basso Piave per portare conforto ai militari le procurano la malaria – che le viene diagnosticata a fine 1919 dal dottor Felice Santori, mentre è ospite a Tivoli dell'amica Maria Osti Giambruni – che aggrava i suoi cronici problemi broncopolmonari<sup>563</sup>.

In questa postazione ritorna anche D'Annunzio, il quale, all'epoca cinquantaduenne, si arruola volontario nei Lancieri di Novara, in seguito alla dichiarazione di guerra all'Austria-Ungheria, e prende parte a diverse azioni, nonostante le sue improbabili doti militari. Apprezzata invece è la sua dote di aviatore, tanto che organizza un'azione propagandistica il 9 agosto 1918, e

---

<sup>562</sup> Ead, *Ma Pupa, Henriette. Le lettere di Eleonora Duse alla figlia*, Marsilio, Venezia 2010, pp. 50-51.

<sup>563</sup> M. P. Pagani, *Dal teatro alla letteratura medica*, ivi p. 344.

sorvola Vienna con la 87° Squadriglia, per lanciare 350.000 volantini che inneggiano all'Italia e invitano gli austro-ungarici alla resa.

Guerrieri anche alla fine di questa sala insiste sulle difficoltà economiche di Eleonora, in seguito al deposito dei suoi beni in Germania, e afferma che per mantenersi è costretta ad impegnarsi una collana di perle (la stessa che riuscirà in seguito a riprendere e di cui si parla nella lettera ad Enrichetta, proposta nella colonna sonora).

Questo “carousel” è ovviamente incentrato sulle immagini di guerra e sulle fotografie di Duse con i soldati.

### **Dalle lettere che Eleonora Duse inviò alla figlia Enrichetta a Londra tra il 1916 e il 1917<sup>564</sup>**

*Il libro è Cenere di Grazia Deledda. È un bel libro sull'isola della Sardegna. L'ho letto una volta - mi ricordo - in tournée – tu, Enrichetta - eri ancora bambina - e tante cose che mi turbavano nel libro – noi le vivevamo.*

*Il libro è basato sulla necessità (non importa quale), d'una separazione fra madre e figlio. La madre sola e povera, si abbruttisce nella morte del cuore, senza amore - il figlio - per volontà della madre - mandato via, a studiare, subisce un'evoluzione pratica – poetica - , diventa Uomo, un vero uomo - fatto di azione, di sogno e senza crudeltà sensuale e comprende la pietà, qualcosa fra il Rolla di De Musset e il Renè di Chateaubriand, e, ben compresa, qualcosa della sete di amore e di pene di Nietzsche - Allora quando la Vita, il lavoro, lo sviluppo morale della sua anima e l'amor del suo cuore agisce fortemente su di lui (perché ama Margherita, una giovane ragazza), egli deve agire nella vita, ma ha un concetto talmente alto della donna che per prima cosa vuole ritrovare sua madre che lo ha abbandonato per il suo bene, dice lei, ma l'ha abbandonato, e poi vuole stabilire fra la sua donna e la madre, un modo di vivere, di lavorare, ma l'uno e l'altro forse lo abbandonano, la fidanzata per la vergogna di condividere l'esistenza con una*

---

<sup>564</sup> Le lettere, conservate presso la Fondazione Cini, sono parzialmente pubblicate sul catalogo della mostra, interamente in M. I. Biggi, *Ma Pupa, Henriette. Le lettere di Eleonora Duse alla figlia*, ivi.

*mendicante come la madre del giovane e la madre perché si riconosce indegna di vivere la vita di suo figlio e per orgoglio della povertà.*

*Nelle ultime pagine del libro vi è un nobile amore della vita, eh, della vita non ha importanza da chi ci viene questo dono divino e la madre è la depositaria, cieca, ma benedetta della forma vitale.*

*Infine, ci sono delle pagine di realtà e poesia che mi assillano il cuore e l'immaginazione e che, così penso, riuscirei a far comprendere senza parlare<sup>565</sup>.*

*Non ho buttato a mare l'idea fondamentale che il lavorare il più presto possibile, bisogna che la mia forza sia impiegata non più a distruggere me stessa, ma a ricostruire. Sono in trattative assai strette e quasi concluse e tutte buone con tre case di film. Ma ancora non ho firmato perché stavo male, perché fare un film è un problema spirituale che non si può decidere su due piedi.*

*Sono andata alla casa madre di tutte le case di film in Italia: la casa Ambrosio di Torino è una casa piemontese di un onesto operaio salito per il lavoro oggi, ha una vera ricchezza. Sapevo che questo Ambrosio era stato e lo è ancora seppure un po' fuori moda la casa onesta dal lato scelta di film, serietà di scelta e onestà finanziaria. Allora di botto telegrafai io stessa alla casa, il giorno dopo il Direttore in capo era qua, un brav'uomo, intelligente che farà tutto quello che voglio io. Ecco, questo significa, secondo me, essere intelligente. Insomma, sono scritturata ma per un solo film, per provare in società con la casa stessa. Sono diventata socia, capito? Ho una casa di produzione: "La Duse Film". Mi hanno scritturata con tutti gli onori, si intende, farò quello che vorrò dice il contratto e mi danno il 50% degli incassi e mi anticipano 40.000 franchi e 20.000 per rimborso spese.*

*Ah, bene mi sono detta: Calmati Eleonora, tu hai sempre lavorato. Torni sulla tua strada. Se la salute ti impedisce di lavorare come un tempo, se la tosse ti impedisce di parlare, allora fai dei film - L'arte del silenzio - La febbre nel cuore, da quest'offerta di Griffith, non ho sognato che fare dei film. Il buon vecchio proprietario non domanda di meglio. Ah, ha pianto baciandomi le mani, dicendo che lui, che tutta la vita ha fatto film, non ne ha mai capito tanto come io che di film non ne ho fatti mai. Io ho diritto, ah, mi piace questa parola, ho diritto sulle macchine e sull'operatore che è la persona più difficile, ma nel contratto ho voluto il diritto di scelta, dunque giudizio. Vado a scegliere e per il momento tu devi mettermi in contatto con questo Lindsay, ho bisogno del suo libro. E tu devi mandarmi tutto quello che può essere utile alla cosa.*

*Come già ti dissi ieri, bisogna mettersi al corrente delle cose tecniche. Le idee per i soggetti non mi mancano, ma ho bisogno che l'esecuzione sia moderna. Insomma, vorrei sapere qual è la situazione del cinema in Inghilterra. Ho già scritto a Griffith in ottobre per il mio "Michelangelo", e voilà, alla fine di luglio e agosto, se mi rimetto in salute sarò a Viareggio, avrò una casa di produzione, una baracchetta con luce elettrica per fare le prove del primo film<sup>566</sup>.*

---

<sup>565</sup> Fondazione Cini, AED, lettera di Eleonora Duse a Enrichetta Marchetti, Roma, 4 maggio 1916.

<sup>566</sup> Lettera di Eleonora datata 2 giugno 1916, Roma.

*Alle 09:30 ero già allo stabilimento Ambrosio, dove si girano le scene d'interno. È un posto davvero interessante, quanta gente. Stamattina c'è stata la presentazione di tutto il personale, 204 persone sono impegnate per il mio film. Il film è passionale, una madre e un figlio, ma ci vogliono 204 persone per farlo vivere. Quanta gente, io credo di sognare, la mia anima rivive in me. Ma che dire, come dire quel che io ho perduto della mia anima in questi cinque anni senza lavorare. La metà delle riprese non è utilizzabile, ma c'è qualcosa che non è male, un certo pudore nei confronti del gesto cinematografico. Ce n'è una che mi piace, in mezzo a un grande campo fiorito. È riuscita, è riuscita proprio bene. Io ho la testa chinata come una spigolatrice e l'argento dei capelli bianchi splende come l'argento dei fiori. Mi vedo obbiettivamente e solo il personaggio di Rosalia parla ai miei occhi, molto bellina quella. Ambrosio in estasi. Io ai sette cieli. La sarta dello stabilimento mostrandomi la veste da mendicante che avrò nel film ieri mi ha detto con le lacrime agli occhi "Ah, quante volte ho visto la signora elegantissima e invece ora...". L'avrei abbracciata per la bontà del cuore e il paragone d'arte, mah. Sogno? No, lavoro. Alle 4.00 parto per un villaggio di montagna. Per girare il film in un omnibus di campagna. La scena di quando la madre con il suo fagotto fra le braccia abbandona il villaggio per separarsi dal piccolo. Quanto piangerò figlia mia, quanto piangerò!<sup>567</sup>*

*Sono molto stanca, ieri ho dovuto lavorare sei ore nello stabilimento perché i film di interno sono una fatica cane bisogna lavorare alla luce elettrica sotto una tettoia di vetro bianco. Un caldo!<sup>568</sup>*

*C'è un sacco di difetti ma l'impronta è bella. C'è una cosa che facciamo che è piuttosto originale, da noi, perché io non so se il grande Griffith l'ha già fatta perché gli americani sono molto avanti come film. Ecco, io non parlo mai per tutto il film. A bocca chiusa, sì o no con la testa e ci sono dei no piuttosto tristi. Tutto il personale della casa Ambrosio e le povere ragazze che lavorano lì e gli impiegati hanno chiesto di vedere il film della "Padrona", quindi le donne sono entrate nella saletta di proiezione ed ecco, le mamme hanno compreso. Ebbene dunque, speriamo che sia un successo d'arte e di cuore. Ho già iniziato il secondo film La donna del mare, Dio mio è difficile, ma insomma se Dio vorrà<sup>569</sup>.*

*Malinconia della domenica figlia mia, gli altri giorni si lavora, si dà un calcio all'anima e al corpo e si tira avanti, ma questa tranquillità della domenica ora è riempita di lacrime. Quanti cuori nel mondo guardano case, bambini, focolari distrutti, che orrore! Dovrò rispondere ai soldati, ho tanti soldatini che mi scrivono, ma sono tanto stanca. Un soldatino di fanteria, un mio cugino lontano col nome Duse mi ha scritto: "Lei non sarà la sola ad aver reso illustre questo nome, vedrà quello che farò io al fronte". È un soldato di fanteria ma da due mesi non ricevo più lettere. Sua moglie è qui a Torino, ha dato alla*

---

<sup>567</sup> Lettera di Eleonora datata 17 luglio 1916, Palace Hotel - Torino.

<sup>568</sup> Lettera di Eleonora datata 21 agosto 1916, Hotel d'Europe - Torino.

<sup>569</sup> Lettera di Eleonora, datata 2 settembre 1916 - Torino.

*luce un bambino che ho battezzato Libero. L'atrocità della guerra. È domenica e siccome non lavoro oggi, farnetico. La mia camera è vuota e anche se la mia bambola, eh, ho comprato una bambola per farmi compagnia, anche se la mia bambola mi tende le braccia, così carina con la sua cuffietta da notte, non va bene niente oggi. Il mio film è bello, triste. Per essere triste è triste, ma è bello, un'acquaforte, qualcosa fra buio e luce. L'altro film sarà tutt'altra cosa, grande spazio, non gioia ma volontà, slancio, resistenza, volontà di vivere. Chissà se riuscirà, chissà. Ma il cuore mi fa male oggi. Sempre la copia della vita, mai la realtà<sup>570</sup>.*

*Caterina era venuta a prendermi alla fine del lavoro a Torino perché non avevo la forza di fare le scale e dalla mia partenza da Roma ho fatto a meno della cameriera, perfino durante il film, perché il lavoro mi consolava di tutto, ma ritornare da Maria a Ostia, a Tivoli, quest'inverno mi fa paura, come se dovessi perdere il solo bene che mi resta, la mia forza di lavoro. Da Maria sarebbe la noia, quindi per non perdere tutto andrò a fare questi sopralluoghi per il film ad Alassio. È anche vero che se non lavoro sono ancora più stanca, quindi scelgo il minore dei mali<sup>571</sup>.*

*Eravamo d'accordo con Ambrosio, come da contratto, che mi dava un anticipo di 40.000 alla consegna del film, più 15.000 d'anticipo per il secondo film. Arrivo a Viareggio, niente assegno, arrivo a Firenze, niente assegno. Finalmente mi arriva un assegno di 20.000, dicendomi che gli affari vanno male, che la guerra impedisce la circolazione immediata del mio film. Non potrò riscattare le mie perle. Ambrosio ora mi ha telegrafato che mi manderà le scenografie da aggiungere alle scene della natura stessa. Spero di aver trovato ciò che occorre per filmare bene ma non ne sono certa, dicono che sui laghi Bellagio, La donna del mare verrà meglio, ma come saperlo. Ognuno vede la natura e l'arte in maniera diversa<sup>572</sup>.*

*Più lontano, in alto, sui monti. La guerra, la guerra. Ho dimenticato a Firenze un telegramma che ho ricevuto dall'ospedale di Moncalieri, dalla Duchessa d'Aosta. Il film è stato dato all'ospedale dei soldati<sup>573</sup>.*

*Pupa, ti scrivo con le perle della duchessa al collo, le ho riprese ieri, eccole son tornate un po' pallidette per tanta assenza. Certe serate d'estate di luna hanno il mite calore di queste perle. Eccole, le serverò il più possibile, lavorerò per conservarle. Oh, avrei un sacco di cose da raccontarti. C'è nell'affare Ambrosio un tale cumulo di interessi, di personaggi. Insomma, dato che Ambrosio non può anticipare i soldi del nuovo film, mi tocca cercare un altro produttore. Ambrosio ha pagato le 20.000 lire ma non avendo un lavoro in vista immediato, non posso rimborsarti subito. Guarda le spese, per le perle, 22 era il prestito, ho pagato 23.700.*

---

<sup>570</sup> Lettera di Eleonora, datata 10 settembre 1916 – Torino.

<sup>571</sup> Lettera di Eleonora, datata ottobre 1916, Firenze.

<sup>572</sup> Lettera di Eleonora, datata 15 ottobre 1916, Alassio.

<sup>573</sup> Lettera di Eleonora, datata 16 ottobre 1916, Alassio.

*Paul Claudel arriverà a Roma il 10, ho tutto un progetto per lui. L'anno scorso volevo dire qualcosa del suo teatro, adesso vorrei tacere in uno dei suoi drammi.*

*Domenica, non si muove foglia. Aspetto Maria per uscire alle 5 e andare a vedere Cristhus, un film all'Augusteo, ah. È tornato alla carica Ambrosio ma basta con lui ne ho abbastanza dei suoi mancamenti di parola. Ora sono in trattativa con Little di Torino, rivali d'Ambrosio, a Roma con la Cines. Buona offerta, il danaro è sicuro, ambiente così e così. Terza possibilità all'Opera di Claudel, ma Claudel è partito per il Brasile.*

*Stanchezza questi giorni, tante cose fra cui il mio film Cenere. L'hanno dato qui, per una settimana fino a ieri. Davanti alla folla regge, la gente piange. Ma c'è veramente un filo nascosto in questo tentativo di film.*

*Da tre mesi sono in trattative con la Cines e finalmente hanno deciso di non firmare un contratto con me. Hanno calcolato che costerà 100.000 lire in quattro-sei mesi di lavoro, hanno detto che un film d'arte non ha possibilità in questo momento e che la folla non è preparata. Insomma, non possono spendere 100.000 lire senza essere sicuri di comprarsi delle ville, delle automobili e allora il film d'arte non si fa. Avrei dovuto capire, non ci si poteva intendere e c'è una cosa fondamentale: non si può vivere due volte la propria vita. Nella mia vita, la mia sorte è stata di lavorare e l'ho fatto. Dio sa con che pena, ora qua, ora là, alla ricerca del luogo di lavoro. Ma evidentemente non si può ricominciare una seconda volta e riconosco giusto di non trovare, e se non trovo è giusto. Bisogna mettere da parte la falsa vanità, il falso amore proprio, ma ci avevo creduto nella Cines, hanno fatto un film Christus, per una metà niente male.*

*Ho visto Claudel, gli ho parlato. Detesta e disprezza il cinema. Ho riparlato con Claudel, vorrebbe che facessi la Jean. Impossibile, vent'anni fa magari. Avevo pensato a Theodor, rifatto, ma non ne parliamo più.*

*No, abbandonare adesso, figlia mia, significherebbe perdere un anno intero di lavoro. Bisogna riconoscere che l'Italia oggi fa dei films tre volte più belli che in Francia. Dovrei scrivere pagine e pagine per dirti i pro e i contro che questo tentativo di Cenere ha creato intorno. Io ero, io ero pronta, ero preparata a fare una bella cosa, ma aspettare per un artista vuol dire soffocare lo slancio. Ho raccontato il film a Mademoiselle Mallermé, è rimasta entusiasmata, davvero. Sono sicura che se potessi realizzare la visione, la cosa non sarebbe né cupa né disperante come Cenere. Ma questo povero Cenere ormai esiste come prova già superata, eh? Che la mia anima ha dovuto superare prima di arrivare a una visione d'arte pura, senza troppo dolore.*

*Qui nel secondo film avrei fatto una cosa di luce, altrettanto fondata sull'arte come è Cenere, perché piaccia o no, Cenere non è una cosa volgare, solamente sì, la testimonianza di uno stato d'animo, rispecchia la mia anima durante questi anni di guerra. E che dovevo fare, diavolo? Non potevo io dare un'operetta come Madame Angot! e fare una buffonata del mio lavoro, che diavolo. Oh, la verità è figlia, che bisogna che io lotti ancora<sup>574</sup>.*

---

<sup>574</sup> Lettera di Eleonora datata 15 maggio 1917, Viareggio.

*Ieri ho dimenticato di dirti che a Griffith avevo già pensato e già scritto quasi un anno fa quando ho visto che Ambrosio non andava più tanto bene. Mi hanno risposto dopo quattro-cinque mesi che Griffith non poteva venire a Londra durante la guerra. Ora se Griffith è in Europa, non so, bisognerà armarsi di pazienza e non perdere il filo del lavoro per resistere alla vita, alla guerra, alla separazione. Bisogna lavorare<sup>575</sup>.*

*La tua seconda lettera parla ancora di Griffith, tu dici che verrà in Inghilterra. Se verrà, ci verrò anch'io. Per il momento io cerco lavoro qui, a portata di mano. A Roma avrei uno che gira, quello che gira la macchinetta, perché è uno degli operai più importanti. Da Ambrosio ne ho passati sette, dico sette, perché nel momento che lavoravo da Ambrosio, chiamavano i giovani alla guerra e si lavorava con chi capitava, ma uno buono a girare è il vecchio Ambrosio, lui stesso, perché il suo cuore batte lavorando e segue, soffre diciamo, coi personaggi che filma. E ne ho trovato un altro a Roma, un grassone che a causa della sua obesità non ha potuto andare soldato e che è giovane e che seguiva il mio film con una certa, come dire, a tempo. Ecco, come un maestro di musica che dirige bene un'orchestra, ora piano, ora forte, eccetera, eccetera. Ma per avere le macchine occorre danaro, per ingaggiare il grassone occorre danaro, per andare in Umbra e Assisi e Orvieto e Foligno e Terni e tutte le piccole città di Romagna e Umbria occorre danaro, danaro, danaro, maledetto danaro. Oh, per una settimana o una decina di giorni aspetto la risposta dalla Francia di Madame Berthelot<sup>576</sup>.*

*Ah, tu insisti con Griffith e se non trovo Griffith sulla mia strada? E come introdurre con Griffith il mio paesaggio italiano? Ho bisogno di Foligno e Spoleto, di tutta l'Umbria per un lavoro che sarebbe sul Duecento. Dove lo farei in America? Claudel stesso quest'inverno a Roma quando è partito per Rio de Janeiro approvava la mia scelta e diceva che un paesaggio italiano non si trova dove si vuole. Poi la mia amica Olga Ossani sta cercando un'altra casa di produzione, allora meglio battere il ferro finché è caldo perché lo sa Dio, figlia mia, se dopo avrò ancora la forza di lavorare. Oh, sì lo so, non posso negarlo, sono rimasta male. Tante trattative con quei mostri della Cines e tanti progetti e tante volte m'hanno fatta andare da loro a un'ora da Roma. Ogni volta un'ora a andare, un'ora a tornare e un'ora o due a discutere solamente per la loro ignoranza. Avevo un altro film da fare che si chiamava Il danaro di Giuda. Eh, volevo ironizzare sul valore del denaro, punto e con un denaro più o meno mal guadagnato. Poi aspetto notizie da Parigi, vediamo se la Gaumont o la Pathé potranno dare uno schiaffo a questa gente e chissà magari se lo fanno per conto loro, fanno senza di me quel che ho chiesto loro di fare con loro stabilimento, che il diavolo se li porti, quello sarebbe veramente Il danaro di Giuda. Potrei avere una casa di produzione, quante forze potremmo radunare intorno a noi<sup>577</sup>.*

---

<sup>575</sup> Lettera di Eleonora datata 16 maggio 1917, Viareggio.

<sup>576</sup> Lettera di Eleonora datata 17 maggio 1917, Viareggio.

<sup>577</sup> Lettera di Eleonora datata 19 maggio 1917, Viareggio.

*Tu che vivi in un ambiente di cultura, non credere che tua madre si sia data alla chiesa. Si gira nel medioevo perché si è scelta una cosa del Duecento. È molto moderna al contrario, perché tutto si ripete, guerre, malattie, fedi, bellezze e bruttezze, grandezza e stupidità del mondo. Insomma, il mio film avrebbe avuto come base il poema di Claudel, dunque quei mostri della Cines non è che non lo volevano fare un contratto con me, ma indovina per far cosa? Mi hanno proposto George Sand. Io pettinata con i capelli a bandeaux, lisciata stile 1840 tra Alfred de Musset e Chopin! tu pensa che cretini! Ho telegrafato a Renato Simoni a Milano per proporre il film alla Società degli autori. Ah, questo colpo alla Cines m'ha tolto la forza. Tutta la casa Ambrosio ha creduto di guadagnare il milione al quale fanno la caccia tutta la loro vita e guadagnare meno me li ha messi contro. In ogni caso, presso Ambrosio è stato sì, anche il mio "stupido film", come lo chiamavano, che me li ha messi contro, ma anche Febo Mari che ha recitato il personaggio del figlio<sup>578</sup>.*

*Ah, venerdì Renato Simoni finirà il copione, questa cosa che si chiama copione e che Simoni ha preso tutto dalla mia bocca. Ti immagini, vivere, vedere un film e dire ogni cosa, ogni inquadratura, ogni cambiamento. Ma, ha capito il mio pensiero. Il consiglio di amministrazione della Società degli Autori vuole il copione per vedere se è maschio o femmina e così questi signori vedranno anche le spese. Credo che lo faranno con della ferraglia usata e vedranno se questo potrà produrre del danaro per loro e si deciderà<sup>579</sup>.*

*Sono qui da una settimana, aspetto una decisione della Società degli Autori. Mi distraggono più a inventare film, ormai ne ho un cassetto pieno ma guardando il giardiniere che lavora coi fiori, le trattative con la Società degli autori di Milano procedono sconclusionatamente. Tutto incerto con questa gente che chiacchiera<sup>580</sup>.*

*Dal 9 giugno ho navigato con questa gente su una nave che non osa più andare avanti né indietro. Firmare un contratto, hanno paura. Lasciarmi libera, hanno paura di perdere. Basta, vado una settimana Udine. Simoni mi ha invitata alle rappresentazioni del Teatro del soldato che lui dirige. Sulle prime non ci volevo andare perché questo teatro al fronte mi sembra idiota, poi adesso se ne ricordano. In Francia è stato fondato nell'ora dell'angoscia più grave con i Boches alle calcagna. Ma che ci vuoi fare? Io ho detto molto chiaramente che ci vado come cittadina italiana e assolutamente non come artista. Io sono fra gli invalidi e ci resto. Come cittadina farò il mio dovere fino all'ultimo. Dunque, vado nella speranza di essere un po' utile. Gli attori e le attrici reciteranno le loro commedie. Io farò da mascherina alla stazione, all'entrata della trincea, fra loro e i soldati...*

*...Papini mi scrive di mandare al diavolo il cinema e scrivere, ma che cosa?<sup>581</sup>*

---

<sup>578</sup> Lettera di Eleonora datata 29 maggio 1917, Viareggio.

<sup>579</sup> Lettera di Eleonora datata 12 giugno 1917, Milano.

<sup>580</sup> Lettera di Eleonora datata 16 luglio 1917, Ponte S. Pietro.

<sup>581</sup> Lettera datata 2 agosto 1917, Hotel Cavour – Milano.

## VI Sala

### *La tournée americana*

«Fine della guerra. Duse sceglie Asolo come residenza: vi si vede il Monte Grappa»<sup>582</sup>

«1919: Duse va in Inghilterra a vedere la figlia, dopo cinque anni, e i nipotini: tra cui l'attuale Sister Mary Mark»<sup>583</sup>

«1921: ritorna al teatro con La donna del mare, conflitto tra libertà e accettazione. Ermete Zacconi è Wangel, Memo Benassi è lo Straniero»<sup>584</sup>

«Una generazione di giovani che non l'aveva mai vista scopre la sua grandezza. Silvio D'Amico e Luigi Pirandello le propongono una grande compagnia nazionale con Ruggeri, Borelli, Talli. Duse sogna il "piccolo" Vieux Colombier di Jacques Copeau»<sup>585</sup>

«1922: Così sia al Costanzi di Roma, un fiasco. Come disastrosa è la Tournée italiana. 1923: Così sia a Londra, un trionfo»<sup>586</sup>

«Tournée americana: prima al Metropolitan di New York, il più grande incasso della storia. Al Syria Mosque di Pittsburgh l'ultima recita della Porta chiusa. 21 aprile 1924: Duse muore»<sup>587</sup>

---

<sup>582</sup> Questa didascalia è stata rinvenuta nell'Archivio Guerrieri, faldone 49, cart.1/10.

<sup>583</sup> Ibidem.

<sup>584</sup> Ibidem.

<sup>585</sup> Ibidem.

<sup>586</sup> Ibidem.

<sup>587</sup> Ibidem.

SALA VI		10
a) ASOLO	un carousel dedicata a Asolo e alla sua casa	COL SONORA
b ) RITORNO AL TEATRO	un carousel	applausi
fra due date	quelli che erano alaa prima	la giovane generazione l'acclama
Torino 1921	Gobetti	commenti:
Donna del Mare:	Visconti ecc.	Gobetti
Trionfo		Simoni
autunno 1921 Roma Costanzi	i protagonisti:	D'Amico
Così Sia	Zacconi ecc.	Prezzolini ecc.
(fiasco clamoroso)	la D negli Spettri	fischi di Rôma
c) da allora è costretta a tornare raminga, di città in città	il repertorio	lettere
vari tentativi di aiutarla, di darle un teatro	caricature	
tomnee italiana	4 di Sacchetti	
disastrosa		
comincia quel che è stato chiamato il suo "martirio"		

Fig. 10. Carousel della sesta sala, prime due postazioni

CAROUSEL		11
		SONORO
d) all'estero	la sua compagnia	
a Londra	Benassi Fantoni ecc.	
trionfo		
in America 1923-24		
trionfo	al Metropolitan	commenti
poi comincia una lunga	nel suo pubblico	di Chaplin a Los Angeles
tournee snervante	Mary Pickford	della stampa
	Douglas Fairbanks	influenza sulle nuove genera
	Chaplin	zioni
	Lee Strasberg	ultime lettere
	incontra Stauslavski che le	
	fa un discorso di elogi	
	.....	
	Pittsburgh	
<p>NOTA Qui ci vorrebbe un itinerario che ci facesse seguire il faticoso e travagliato cammino dell'ultima tournée, da New York alla California, alla Louisiana, alla California, a Cuba, ai paesi gelidi del centro (Indianapolis ecc.), con sbalzi enormi di temperatura, attraverso deserti di polvere, fino a Pittsburgh, sotto la pioggia, davanti alla "Porta Chiusa" della Syrian Mosque.</p> <p>Avevo pensato a un video, ma non so.</p>		

Fig. 101 Carousel della sesta sala, ultime due postazioni

L'ultima sala della mostra è suddivisa in quattro momenti: *Asolo*, *Ritorno al teatro*, *Tournée italiana* e *Tournée americana*.

Nella prima parte, la più piccola, Guerrieri espone le immagini della casa di Asolo, definita il suo "rifugio" e acquistata su indicazione del medico che le prescrive la montagna per alleviare i suoi problemi polmonari. Nell'estate del 1920, il dott. Ravà consiglia all'attrice una settimana di riposo al lago di Dobbiaco, per curare sia la bronchite asmatica che la forte depressione. Il medico si convince che l'unica medicina che possa guarirla sia il ritorno sulle scene:

«Come affrontare di nuovo le scene? È esaurimento di nervi questo! Essa diceva. Forse non v'è rimedio. È la vecchiaia! La turpe vecchiaia che Ella aveva sempre temuto. Eppure io ero convinto che l'unica salvezza per Lei fosse il ritorno alle scene. Spesso la trovavo sofferente e in preda ad angoscia e ad asma, ma se il discorso correva su un argomento che la interessava, il suo animo mutava per incanto. Era necessario ridarle la fede in se stessa e ricordarle come l'unico sollievo alla vita Le era sempre stato il lavoro. Aveva bisogno di convincersi che molte sue sofferenze erano funzionali, dipendevano da impressioni psichiche e potevano quindi sparire<sup>588</sup>».

La seconda postazione è dedicata al suo ritorno sulle scene nel 1921: a Torino porta in scena *La donna del mare*, ed è un trionfo. Guerrieri riporta come Piero Gobetti, dopo aver assistito a tre repliche dell'opera ibseniana, sia rimasto colpito dalle diverse interpretazioni dello stesso dramma e abbia scritto:

«Nella prima sera, parlando con ansia, con incertezza sottile, ella ha realizzato la sintesi con commozione diretta e immediata. Nella seconda recita invece è curioso notare un tono sicuro di concreta chiarezza esplicita: al mistero ella sostituiva l'ansia tragica del dolore. Tornò nella terza il mistero, non più nell'incertezza dei toni e dell'ansia indeterminata, ma in un efficacissimo contrasto tra l'indifferenza mascherata dei suoi rapporti più propriamente

---

<sup>588</sup> M. P. Pagani, *Dal teatro alla letteratura medica*, ivi p. 341.

drammatici, e l'abisso che si dischiude nella sua intimità, mentre non le viene pace della contemplazione esterna e dell'anelito operoso al mare.

Tra due opposti motivi: l'idillio del mare e il terrore per cui ella è sottoposta al "senza volontà" o alla volontà più forte di lei, s'è svolta in questa terza sera la tragedia. La Duse ha lasciato nell'ombra proprio quello che era stato altra volta il motivo centrale: il nascere della volontà in Ellida sino alla conquista della libertà. Il fatto è che ella recita prima che Ibsen se stessa ed a se stessa adegua tutti gli elementi tragici rinnovandoli a seconda dell'intensità del suo movimento sentimentale<sup>589</sup>».

Nell'autunno dello stesso anno, al Costanzi di Roma recita *Così sia* di Tommaso Gallarati Scotti, che, come lo definisce Guerrieri, è un «fiasco clamoroso<sup>590</sup>». Silvio d'Amico le suggerisce di mettere in scena la commedia *La vita che ti diedi*, scritta da Pirandello. Alle insistenze dell'autore siciliano, Eleonora Duse risponde che è colpita dall'influenza spagnola, e che da due mesi è costretta a letto. Le trattative si trascinano fino al 1923, quando ad agosto i giornali riportano che l'attrice, con rincrescimento, è costretta a rifiutare l'interpretazione della commedia pirandelliana. Secondo Guerrieri, rinuncia a *La vita che ti diedi* perché non le è possibile scritturare anche altre due attrici madri<sup>591</sup>.

Tra tutti gli scrittori che le propongono le proprie opere, come anche Massimo Bontempelli, Corrado Govoni e Edouard Schneider, Duse sceglie *Così sia* di Tommaso Gallarati Scotti, il dramma di una madre che accetta con orgoglio il proprio destino: una vita di rinunce fino alla propria morte. È proprio come si sente lei dopo la guerra. Ma rimane sconvolta dai fischi ricevuti a fine spettacolo, e da questo momento «si crea la definitiva frattura con l'Italia, nasce il bisogno, la necessità di una tournée, che a questo punto significa un altro pubblico (e porterà, fedele e ansiosa come in altre occasioni – vedi *La città morta*,

---

<sup>589</sup> P. Gobetti, *Opere complete*, vol. III, a cura di G. Guazzotti, Einaudi, Torino 1974, p. 245.

<sup>590</sup> Archivio Guerrieri, Faldone 46, cc.1-3, f. 10.

<sup>591</sup> G. Guerrieri, *Eleonora Duse tra storia e leggenda*, ivi p. 42.

vedi *Francesca da Rimini* – il lavoro fischiato al successo, a Londra, New York)<sup>592</sup>».

L'apparato iconografico, come quello sonoro, è qui sdoppiato: allo spettacolo torinese sono associati i ritratti di coloro che assistono alla prima, Gobetti e Visconti, a cui corrisponde un sottofondo di applausi; allo spettacolo romano le immagini dei protagonisti, Duse e Zacconi, a cui sono associati i rumori dei fischi<sup>593</sup>.

La terza parte insiste sul «martirio<sup>594</sup>» di Eleonora: non le è stato affidato alcun teatro in Italia, nonostante le promesse di D'Annunzio e di Mussolini, né le è stato concesso di istituire quel Teatro dei Giovani con cui avrebbe voluto replicare l'esperienza parigina del Vieux Colombier. Inizia quindi a girare di città in città, cadendo nuovamente in depressione. Il suo medico la esorta comunque a continuare a lavorare, anche se cambiare spesso città, varcando hotel e teatri senza comfort le debilita corpo e mente. A causa di uno spaventoso deficit finanziario (200.000 lire) il suo amministratore si suicida, e per mettere a posto i conti decide di partire per Londra, portando in scena *Così sia*, che riscuote un notevole successo.

Guerrieri opta, nell'iconografia, per questo periodo le quattro caricature di Eleonora realizzate da Enrico Sacchetti.

L'ultima parte è dedicata alla sua ultima tournée, quella americana del biennio 1923-1924, effettuata dopo quella londinese. A questo periodo risale l'ultima fotografia che le è stata scattata, a Pittsburgh pochi giorni prima della sua morte:

---

<sup>592</sup> G. Guerrieri, *Lo spettatore critico*, Valerio Levi, Roma 1987, pp. 188-189.

<sup>593</sup> Archivio Guerrieri, Faldone 46, cc.1-r3, f. 10.

<sup>594</sup> La parola "martirio" è la stessa utilizzata in un titolo delle prime biografie dedicate all'attrice, di Camillo Antona Traversi, *Eleonora Duse, sua vita, sua gloria, suo martirio*, Successori Nistri-Lischi Editori, Pisa 1926.

qui è stata immortalata, come ogni diva che si rispetti, mentre con una mano e un collo di pelliccia cerca di sottrarsi agli scatti dei fotografi.

In America la tournée è «snervante [...]. Faticoso e travagliato il cammino dell'ultima tournée, da New York alla California, dalla Louisiana a Chicago, a Cuba, ai paesi gelidi del centro (Indianaopolis), con sbalzi enormi di temperatura, attraverso deserti di polvere, fino a Pittsburgh, sotto la pioggia, davanti alla porta chiusa della Syrian Mosque<sup>595</sup>» dove recita per l'ultima volta *La porta chiusa* di Marco Praga, il 5 aprile 1924:

Chiarificatore di quest'ultimo episodio è il diario tenuto dalla moglie di Alfred Robert<sup>596</sup>, Enif Angiolini, entrambi attori impegnati in quella tragica tournée:

«Tempo orribile. Vento, nevischio, anche un po' di grandine e un gran freddo. Siamo in teatro. Serpeggia di camerino in camerino la notizia sussurrata dell'incidente accaduto oggi. Pare che l'autista che ha portato a teatro la Signora e Mademoiselle Désirée insieme al segretario Galli abbia sbagliato la porta d'entrata e fermata ad un'entrata secondaria che era sbarrata. La Duse è scesa ed è rimasta ben cinque minuti alle sferzate della pioggia, mal riparata dalla grande pelliccia che la Désirée cercava tenerle aderente alla persona. Pare che il segretario si sia precipitato all'entrata principale e, accompagnato dal custode, abbia potuto aprire finalmente la maledettissima porta chiusa. Ma ormai la Duse era intirizzita e fradicia di pioggia. È entrata nel suo camerino surriscaldato, tremando, e pare si sia sentita assai male. La rappresentazione ha luogo ugualmente. [...]. Ma noi vediamo che la Duse è al limite delle sue forze e solo una volontà come la sua le permette di resistere [...]»<sup>597</sup>.

Avrebbe dovuto proseguire la tournée a Cleveland per poi terminarla a New York, ma pochi giorni dopo le viene diagnosticata una polmonite, ma il suo provato corpo questa volta non guarisce, e Eleonora Duse si spegne nella notte del 21 aprile 1924. Al suo arrivo all'Hotel Schentley di Chicago, il dott. Charles

---

<sup>595</sup> Archivio Guerrieri, Faldone 46, cc.1-3, f. 11.

<sup>596</sup> Nome d'arte di Giovanni Bertoncino, attore che recita con Eleonora Duse anche in *Così sia*.

<sup>597</sup> L. Ridenti, *La Duse minore*, ivi pp. 90-91.

Barone non può far altro che decretarne la morte per miocardite cronica aggravata da broncopolmonite<sup>598</sup>. Muore lontano dalla figlia Enrichetta, che ha sempre voluto tenere lontano dal teatro. Per lei infatti ha sempre sognato una vita borghese e piena di agi e non un'esistenza sacrificata ed errabonda come la sua.

Intraprende il suo ultimo viaggio la notte tra l'11 e il 12 maggio 1924, quando portano il suo feretro verso il cimitero di Sant'Anna di Asolo, dove è stata sepolta rivolta verso il Monte Grappa, lì dove si recava a sostenere i soldati in guerra.

Grazie all'intervento di D'Annunzio, le sono concessi i solenni funerali di Stato, a cui le persone accorrono in massa. Le immagini del funerale chiudono la mostra su Eleonora Duse.

A New York Eleonora Duse incontra tra il suo pubblico, Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Charlie Chaplin, Lee Strasberg e Stanislavskij (tutti presenti nell'apparato iconografico); quest'ultimo coglie l'occasione per elogiarla e Chaplin dichiara alla stampa l'importanza dell'influenza di Duse sulle nuove generazioni.

La colonna sonora è composta dai ricordi e dalle interviste rilasciate dai più grandi attori e registi dell'epoca che esprimono i loro giudizi sulla Divina.

### **Eleonora Duse in *Odette* di Sardou da un articolo di Iorick dell'Aprile 1883**

*Quel carattere di donna nervosa, stravagante, paradossale così squisitamente muliebre nei suoi dolori, nelle sue passioni, nei suoi sdegni, nelle sue ribellioni, nei suoi ardimenti e nelle sue debolezze. Quella natura proteiforme, eccessiva in tutto e per tutto, capace di ogni follia e di ogni abnegazione, nata per la virtù e spinta nell'errore da una fatalità superiore alle sue forze. Irrequieta, agitata, travagliata dai rimorsi e dai desideri. Quella moglie traviata e riottosa, quell'amante stanca e nauseata dalle conseguenze degli amori colpevoli, trovò nella signora Duse un'incarnazione così perfetta, così perfetta, così*

---

<sup>598</sup> M. P. Pagani, *Aprile 1924: Fiori di carta per Eleonora Duse*, in «Enthymema», XI, 2014, p. 342.

*traboccante di verità che il dramma parve nuovo. La signora Duse ha una recitazione così piena di originalità e di colore individuale che pare negletta ed è studiata, che pare faticosa ed è spontanea che non stupisce e non colpisce per l'uso e l'abuso dei grandi mezzi ma seduce, incanta, trascina per un certo profumo di verità, per un fascino sottile di naturalezza, per un fremito di passione che sgorga e irrompe e si propaga rapidamente nella massa degli spettatori. I più freddi si sentono correre a un tratto la vampa dell'odio e la fiamma dell'amore per tutte le vene. I più infingardi, i più restii, provano quell'inquietudine, quella smania, quell'agitazione che li strappa dalla loro apatia abituale e li travolge palpitanti e affannosi nelle peripezie dell'azione drammatica.*

### **La Duse in Cleopatra di Boito da Shakespeare, da una critica russa di Pietroburgo del 1891, anno in cui fu vista da Cechov e da Stanislavskij**

*Cleopatra attende il ritorno dell'amato, le ore si trascinano lente. Lei non sa come ingannare il tempo, nulla la distrae. Con una voce stanca e capricciosa chiede che le si suonino della musica ma subito vi rinuncia. Il ricordo dei bei giorni in cui riuscì a legare a sé Antonio è l'unica cosa che la conforti un momento ed illumini con un malizioso sorriso la sua espressione corrucciata. Un Messaggero entra: "Regina" esita. Cleopatra gli ordina di parlare, gli lancia dell'oro, gli tende la mano da baciare (si noti questo gesto da sovrana orientale) e il brusco tendere della mano dalle dita cariche di anelli e di pietre splendenti. Il Messaggero indugia, Cleopatra balza dal giaciglio, il suo viso si oscura. Si riversano sul Messaggero promesse grandi se la notizia è buona e terribili minacce se sarà cattiva. "Antonio sta bene è amico di Cesare ma" "Ma? Quale ma? Che cosa vuol dire ma?". Il Messaggero annunzia la fatale notizia: "Antonio si è sposato". Un suono brusco e rauco parte dal petto della regina, un furore folle l'assale, con un terribile colpo atterra lo schiavo smarrito, gli strappa i capelli col volto deformato dall'ira, gli graffia la faccia, lo colpisce col ginocchio. Tornata in sé gli grida di smentire l'atroce notizia. Lo schiavo ripete, tremando, il suo messaggio: "Antonio si è sposato". Cleopatra con la sua debole mano di donna tirò fuori dalla cinta un pugnale. Essa non sa colpire, solo nel suo impotente furore lancia il pugnale dietro lo schiavo che fugge. D'un tratto l'ira si placa, ma resta l'angoscia che invade tutto il suo essere. Il desiderio di sapere i dettagli che concernono la rivale. Ordina di far tornare il Messaggero ma le manca la forza di interrogarlo fino alla fine. Si sente male, si piega tra le braccia di un'ancella, ma attraverso il malessere ricorda l'accaduto. Protesta, si ricorda di Cesare, le sembra eccessivo l'amore che ha per Antonio. L'orgoglio la fa crudelmente soffrire. Fa ricondurre lo schiavo. Adesso è più padrona di sé. Copre di domande l'uomo che striscia ai suoi piedi: "È bella costei? Alta? Che voce ha?" "È brutta, piccola, ha una voce bassa e sorda". Un sorriso trionfante si stende sul viso di Cleopatra. "Non è più giovane, ha un viso tondo e la fronte bassa". No, Cleopatra non ha nulla da temere. Non è l'amore, non è una rivale. Un sospiro, un leggero movimento delle spalle, la testa rovesciata indietro, lo sguardo spento, le braccia deboli e abbandonate. Un movimento di sollievo, di acquietarsi dopo il tormento e tutto il teatro scoppia in grida di entusiasmo, in applausi*

*alla grande attrice impareggiabile interprete delle tempeste dell'animo umano. Ma ancora non è la fine, Cleopatra è tutta trepidante di vita. Un momento di calma subito seguita da una selvaggia gioia di creatura orientale. Essa geme, si muove di qua e di là con un sorriso voluttuoso, con gli sguardi che si aggirano attorno, palpando il volto del Messaggero come avrebbe accarezzato un cane steso ai suoi piedi, come non si accarezza nemmeno uno schiavo.*

### **La Duse in Magda di Sudermann e ne *La signora delle camelie* di Dumas vista dal principe Volkonskij che così ne parla nelle sue memorie**

*Nella Duse l'essere umano predomina talmente che io penso alle parti che interpreta quanto alla toilette che essa cambia piuttosto che questa o quella parte. Io rivedo il suo stato d'animo, il sentimento che essa esprimeva. Io non mi ricordo della sua "Magda" ma della sua indignazione sprezzante, non della sua "signora delle camelie" ma della sua angoscia. In queste due parti così differenti, perché Magda è la protesta e Margherita la rassegnazione, la Duse adopera lo stesso procedimento, quello della parola ripetuta. L'antico amante di Magda, quello che l'ha sedotta e abbandonata col bambino, viene da lei. In un lungo monologo le spiega perché non può ritornare da lei, perché deve rinunciare al bimbo. Queste spiegazioni sono frammiste a scuse e a giustificazioni odiose. Essa la ascolta e di tanto in tanto le sfugge la parola "Già" che in italiano corrisponde a "Sì, certo, comprendo" ma nel caso della Duse questo "Già" significa un'altra cosa: "È evidente, continua, che canaglia sei". Questi "già" risuonano come dei colpi di frusta, mentre lui vedendola così acquiescente si sente sempre più incoraggiato e più lui prende coraggio, più forte schiocca la frusta.*

*Nel terzo atto della Signora delle camelie essa entra in una sala da gioco. Per la prima volta dopo la loro rottura vi incontra l'uomo che ama e dal quale ha rinunciato sotto la pressione della famiglia di lui. Armando Duval lo ignora, egli crede che essa lo abbia tradito, che si sia venduta, davanti a tutti lui la copre di ingiurie, le getta in faccia il vile metallo. Esterrefatta essa lo ascolta, esterrefatta si lascia cadere sul divano e solo di quando in quando, una parola le sfugge "Armando" quante cose in questa parola. Ogni volta essa trattiene il respiro e la sua voce si abbassa sempre di più, sempre più profonda. Essa significa "Sei proprio tu, torna in te, pietà, sei pazzo, indimenticabile, indescrivibile, irriproducibile.*

### **Eleonora Duse malata deve rinunciare a interpretare *La figlia di Jorio*. Matilde Serao va a trovarla a Genova, febbraio 1904**

*Io ho assistito, non è molto, a uno spettacolo mirabile, quello che migliaia di persone innamorate della bellezza e della poesia hanno desiderato invano, poiché la sorte in sua legge prepara tale delusioni. Io sola ho ottenuto come un misterioso compenso spirituale. Io ho udito recitare da Eleonora Duse *La figlia di Jorio*. Fu così, in una rigida giornata*

*di febbraio a Genova in un pomeriggio tormentato dal vento che faceva piegare violentemente gli alberi del picciol parco dell'Eden Palace, e che lontano faceva biancheggiare di spuma il mare in una vasta stanza di albergo, tanto vasta che un paravento la divideva in due, e in un cantuccio dietro il paravento era il letto della malata. Intorno a Eleonora Duse malata, una messe di freschissime violette e carte e libri e oggetti cari al suo nobile fedel cuore, a questo suo grande cuore che è uno dei fascino quasi pari in seduzione a quello della sua intelligenza. A un tratto la sorte le toglieva il suo grande premio, quello che le veniva di diritto, quello che nessuno avrebbe potuto toglierle: il grande premio di poter fare de La figlia di Jorio una figura vera e fremente, per fare vivere Mila di Codra innanzi alla folla sorpresa di una vita sovraumana. Non aveva ella ragione, la sua malattia non era forse un'atroce ingiustizia della sorte. Ella aveva ragione e a un tratto le belle mani frugarono in una cartella di cuoio nero che un manoscritto le venne fuori e dalla prima parola all'ultima. Talvolta leggendo talaltre senza leggere. Eleonora Duse mi ripetette tutta la sua parte, tutto quello che è Mila di Codra ne La figlia di Jorio. Mirabile spettacolo. Come per magico tocco, appena i versi primissimi risuonarono nella stanza solinga, io vidi ogni velo di fatica dileguare dagli occhi fieri e dolci di Eleonora Duse e ardevi dentro la più cangiante espressione di vita e la fatale bellezza del suo volto ricomporsi dalla breve fronte, ove pare aver sede il genio, alla stupenda bocca che tutto esprime in sue linee e la sua voce ringagliardirsi e flettersi e ondeggiare, ora sonora, ora sorda, con quegli accenti toccanti che ella sa e ogni parola aver colore e fiamma e ogni gesto, anche misurato, aver efficacia e questa creatura ineffabile riempire di sua sorprendente vita il silenzio della cheta stanza e trasportare sulle ali del sogno se stessa e chi l'ascoltava. Sole eravamo e non vi era teatro e non vi erano altri attori e non vi era pubblico e io nulla sapevo di Mila e della sua storia d'amore e di dolore e sino all'istante di prima non eravamo che due anime malinconiche anime sorelle cariche di rimpianti lontano da quel sogno ed era bastato il contatto della poesia e della bellezza, era bastato il genio di una donna per trasformare in se, in me, nell'ambiente, tutto questo mirabile spettacolo. Come dirò io mai quello che fu allora singolare, in oblabile di rivelazione. Come dirò l'emozione mia di profonda sorpresa, di fremito che si rinnovella e non si evince di tremore, di ammirazione, di entusiasmo. Dava in vocazione per la santità del focolare alla preghiera della Madonna sulla montagna, alla denuncia di se stessa e innanzi al popolo. Io vidi, sì, vidi Mila Di Codra, Nelle sue vesti, nella casa di ... e prima nella grotta del pastore e più tardi presso il rogo che ella deve divorare, io vidi la figura, la vidi correre e balzare, difendersi. Io vidi Mila di Codra in tutta la sua personalità di passione in ogni sua umiltà e in ogni suo orgoglio, nella sua dedizione e nel suo sacrificio. Mila di Codra, essa viva come la volle il poeta e quando l'ultimo grido fu dato da Eleonora Duse e da Mila di Codra: "La fiamma è bella, la fiamma è bella", io lasciai scorrere quelle lacrime che la commozione aveva fatto salire a onde dal mio cuore ai miei occhi.*

*Ora, Eleonora Duse, a quella che tace, che guarisce lentamente, ogni giorno meglio, che si prepara in silenzio alle novelle espressioni di arte, in quel suo raccoglimento modesto e austero che fu l'onore di tutta la sua vita. Sarà ella Mila di Codra? La vita singolare di questo essere poetico, sarà da Eleonora Duse rivelata dal palcoscenico alle folle*

stupite? La sorte lo dirà. Con tenerezza fraterna, io lo auguro a Eleonora Duse ma lo auguro ancora di più a Mila di Codra.

### **Luigi Pirandello: la Duse paralizzata dal teatro d'annunziano**

*L'arte di D'Annunzio è del tutto esteriore. Esso riposa sul massimo formalismo, sulla straordinaria ricchezza del linguaggio. Ci troviamo di fronte a una vera arte fantastica il cui valore non sta tanto nelle cose che esprime, quanto nella genialità con cui vengono espresse. Un'arte tutta costruita su sensazioni che consistono soltanto nella fantasia, nell'immaginazione e questa fantasia deve diventare sempre più musicale, deve rivolgersi sempre di più ai sensi. È un'arte di processi interiorizzati, è fornita tuttavia di una forte dinamica esteriore, giacché ogni singolo stato d'animo, per quanto sottile, deve essere rappresentato in ogni suo successivo mutamento o sfumatura, cosicché invece di una linea, si ha una serie progressiva di mobili stati, ciascuno esaurito in tutto il suo particolare contenuto estetico, figurativamente, musicalmente o plasticamente secondo che è meglio. Ora, l'arte di Eleonora Duse, è il contrapposto assoluto di tutto ciò, in lei tutto è interiormente semplice, spoglio, quasi nudo, la sua arte è la quinta essenza di una verità pura e vissuta, un'arte che si muove dall'interno verso l'esterno, che brilla di genialità e provoca l'ammirazione di quanti cercano il bello. Per lei l'esperienza significa espressione non parata, espressione per la via più diretta, senza esagerazioni.*

*Ella ha una chiara dizione che è la prima necessità per la piena e compiuta ricreazione di un'immagine verbale e se ella la raggiunge soltanto a prezzo di un'altissima tensione, ciò non può essere che un vantaggio per la sua recitazione. La sua arte è sempre un'arte del movimento, un flusso tranquillo e continuo, che non ha né il tempo, né la possibilità di fermarsi e nemmeno nel cristallizzarsi su un comportamento preordinato, fosse anche per la gioia di arrestare un sol attimo di più, un suo atteggiamento sulla verità della propria espressione. È un'arte schiva e casta e fu una tragica tappa della sua carriera doverla porre al servizio del poeta meno schivo e meno casto che sia vissuto.*

*Credo di non aver mai sofferto tanto a teatro come alla prima de La Francesca da Rimini al teatro Costanzi di Roma.*

*L'arte della grande attrice pareva paralizzata, anzi addirittura frantumata dal personaggio disegnato a tratti pesanti dal poeta, allo stesso modo che l'azione della tragedia è ostacolata, compressa e frantumata dall'immenso fiume della retorica dannunziana.*

## **Nel 1906 Eleonora Duse decide di andare in Norvegia per rappresentare davanti a Ibsen *Hedda Gabler* <sup>599</sup>**

*Arrivata a Oslo, il poeta non la può ricevere, è malato. Secondo Lugné-Poe questo incontro mancato fu l'apogeo e la fine della Duse. Ecco come egli racconta la patetica storia di questo inutile viaggio:*

*“Ma il giorno dopo ci incamminammo, la Duse ed io verso mezzogiorno in direzione della casa di Ibsen. Lei si era comprata degli stivali norvegesi. Volle fare la strada a piedi. Ruotammo dalla parte del castello, a sinistra e ci trovammo di fronte alla finestra d'angolo da dove si poteva vedere ogni giorno, verso mezzogiorno, appunto, il dottor Ibsen in persona che aveva qualche volta accanto un segretario, un assistente. Nonostante il freddo, nonostante la luce accecante, Eleonora Duse attese. Chi non sarebbe profondamente turbato, anche trent'anni dopo, ricordandosi di aver assistito a un simile incontro muto e patetico. Sul marciapiede, di fronte alla casa di lui, Eleonora Duse spiava la figura del vecchio poeta dietro la grande vetrata. Il poeta certo non ne seppe niente, ma mentre tornavamo silenziosi verso l'albergo, Eleonora Duse non dischiuse le labbra. Io rispettavo troppo i suoi pensieri per interrompere questa meditazione dolorosa. La strada non era lunga eppure arrivato all'albergo, le gambe non mi reggevano più. Lei, Eleonora Duse, si irrigidì. Contrariamente alla sua abitudine, non prese nemmeno l'ascensore, salì immediatamente nel suo appartamento e io mi chiusi nella mia stanza.*

## **Da *Leggenda viennese*, Eleonora Duse a Vienna nel 1903<sup>600</sup>**

*Ella però non rimane uguale a sé stessa, ma c'è, tra le migliaia di spettatori che fissarono i loro occhi su di lei, qualcuno che non si sia ancora accorto come nessuno, meno di questa donna, rimanga uguale a sé stessa. Che ella vive, si sviluppa, che si è estraniata dal suo io antecedente e non può più capire come era prima. Che è maturata alla fiamma dei suoi dolori, i dolori che ella ha vissuto e rappresentato. Che oggi è più grande dei destini che recita, che può dissipare le nubi di questi destini con gli sguardi profondi e sapienti dei suoi occhi. È troppo sapiente per Giulietta e Cleopatra, troppo sapiente per la povera e cattiva Hedda Gabler. No, più sapiente di Edipo, più intelligente di Amleto, che ella si libra dove non si addensano più scure nubi, dove soltanto i fulmini più puri del destino, squarciando l'etere, colpiscono e uccidono. Che ella è al punto in cui si è maturi per recitare l'Antigone o si smette del tutto di recitare.*

---

<sup>599</sup> Lettera di Lugné-Poe conservata al Burcardo.

<sup>600</sup> Stralcio di un articolo di Loris, pseudonimo di Hugo von Hofmannsthal, pubblicato in *Gabriele D'Annunzio e Eleonora Duse*, Shakespeare & company, Brescia 1984.

## Una lettera di Rainer Maria Rilke, 13 Marzo 1914<sup>601</sup>

*Caro amico, in ricordo di quel pomeriggio sublime alle Zattere che gli altri sembrano aver dimenticato, tranne voi, m'ha lasciato tracce così profonde che da qualche tempo, sapendo che la signora Duse si è appena alzata da un inverno pieno di tristezza e di malattia, io provo una vera paura all'idea che forse un buon momento pari a quello di cui siamo stati testimoni, potrebbe forse, un giorno o l'altro, sorgere inatteso. Sarebbe atroce se dovesse passare, perdersi, ancora una volta, come l'altro, in questo tormento cominciato con molta discrezione, interessare alcune persone qua e là, all'idea di formare un comitato ristretto che terrebbe a disposizione, per così dire in qualche parte della Germania, un teatro pronto nel qual caso, diciamo inverosimile, che la signora Duse volesse improvvisamente ancora una volta montare sulla scena. È vero, io da sola non ho quasi nessun potere, ma spero su alcune persone, forse avrebbero le relazioni e i mezzi di arrivare a qualche realizzazione del mio progetto. La gente di teatro, da noi, non sono che uomini d'affari, non si dovrebbe fare affidamento su di loro, ma non si dovrebbe poter entusiasmare alcuni amici dell'arte, di quell'arte cui dobbiamo stagioni intere della nostra vita interiore? Non foss'altro come semplice dovere di preparare a questa incomparabile artista il luogo dove ella potrebbe esibire i fulgori, le grandezze del tramonto della sua anima. Lei che ebbe la sua aurora su un piccolo teatro, dovrebbe forse sparire nelle nuvole, nella bruma quotidiana lontana dai nostri occhi che ella aveva tanto dilatati che vi resta un vuoto se ella non viene a riempirlo col suo gesto supremo. Mi si dice che quel che io sogno sarebbe poco realizzabile, che ci vorrebbero tanti preparativi. Io rispondo che ce ne vogliono pochi, che il teatro potrebbe essere semplice, anche primitivo, improvvisato, il calvario e la croce non erano forse improvvisazioni frettolose.*

## Lettera di Eleonora Duse a Ermete Zacconi durante le prove de *La donna del mare*, Torino 1921

*Sono io dunque che la ringrazio e mentre questo le dico, io la prego come fa il soldato al soldato nell'ora della guerra. Le dico: non pensi a me, non stia in pena per me, nel momento che il dottor Wangel interroga la sua povera ... Ascolti, sia solo se stesso, la sua forza morale, la limpida forza che vive in lei, la saldezza della sua mente e la pietosa tenerezza del cuore di lei, Zacconi, che assomiglia tanto a quella di Wangel. Questa è la fusione indispensabile. Il nostro parlarci del secondo atto manca ancora di un non so ché, che solo la forza morale, intimo, segreta, personale, solo la calma, non già l'abilità dell'artista dona l'attore, ma l'intimo del suo essere. Io spero non costarle più ansietà, caro Zacconi, e allora, la forza predominante al principio del nostro colloquio deve essere*

---

<sup>601</sup> Il destinatario della presente lettera è Carlo Placci. Le lettere di Rainer Maria Rilke a Carlo Placci sono conservate presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze, l'archivio Guerrieri ne conserva una copia su un microfilm.

*tutta dalla parte sua ed esposta con luce, la luce verrà ai due dalla bell'anima di Wangel che conosce amore e perdono.*

**Piero Gobetti, 1921, Torino. La Duse in tre diverse recite del *La donna del mare***

*Confrontando l'opera della Duse nelle successive recite del dramma si vedrà come ella ricostruisca, ogni volta secondo rinnovate linee, con coerenza espressiva, il nucleo lirico del suo canto e la fisionomia del suo fantasma drammatico.*

*Nella prima recita, parlando con ansia, con incertezza sottile, ella ha realizzato questa sintesi con una commozione diretta e immediata. Nella seconda recita invece, era curioso notare un tono sicuro di concreta chiarezza esplicita. Al mistero ella sostituiva l'ansia tragica del dolore. Tornò nella terza il mistero, non più nell'incertezza dei toni e nell'ansia indeterminata, ma in efficacissimo contrasto fra l'indifferenza mascherata dei suoi rapporti più propriamente drammatici e l'abisso che si dischiude nella sua intimità, mentre non le viene pace dalla contemplazione esterna e dall'anelito operoso al mare.*

*Tra i due opposti motivi l'idillio del mare e il terrore per cui ella è sottoposta al senza volontà o alla volontà più forte di lei, si è svolta in questa terza sera la tragedia.*

*La Duse ha lasciato nell'ombra proprio quello che era stato altra volta il motivo centrale, il nascere della volontà e nell'ida sino alla conquista della libertà. Il fatto è che ella recita prima che Ibsen, se stessa e a se stessa adegua tutti gli elementi tragici, rinnovandoli a seconda dell'intensità del suo movimento sentimentale.*

*La maturata sensibilità di ogni istante decide della diversa impostazione del diverso sviluppo dell'opera. Ogni replica è un'opera nuova, pare che anche la sorpresa sia con dignità un elemento d'arte ed eccovi *La donna del mare* come dramma di lenta aspirazione mistica come progressiva affermazione della libera volontà o ancora come statica malinconia angosciosa che si viene a risolvere in pacata serenità.*

**Silvio D'Amico, allora giovane critico de «L'idea Nazionale» fu molto vicino alla Duse nel 1921. Si adoperò fra l'altro perché intorno a lei si creasse una grande compagnia nazionale e fu il primo a parlarle del *La vita che ti diedi*, il nuovo dramma che Luigi Pirandello intendeva scrivere per lei<sup>602</sup>**

*Signora, ho ricevuto stamane la sua lettera. Qui a Roma attendiamo lei e di lei discorrendo in questi giorni con Pirandello e con Praga, ho riudito per disteso dalla bocca di Luigi Pirandello il soggetto della commedia che egli ha pensato per lei. Mi pare che il suo prediletto motivo, la sola realtà è quella che il nostro spirito si crea, tutto il resto è vano, questa volta gli abbia ispirato un'opera d'arte così singolare che non so resistere al desiderio di accennargliela.*

---

<sup>602</sup> Lettera di Silvio d'Amico a Eleonora Duse, datata 16 settembre 1921. La missiva è conservata presso la Fondazione Cini.

*Un giovane figlio unico è morto improvvisamente. Egli non aveva al mondo altri parenti che sua madre, la quale frugando tra le carte di lui trova una lettera da lui incominciata e diretta a una donna maritata che egli amava. Ed ecco che la madre, sola di fronte a quella lettera incominciata, ha un'idea: suo figlio è morto ma per la donna che egli ama e che ignora la sua morte, è sempre vivo e sarà sempre vivo finché essa non saprà nulla dell'accidente avvenuto. Ebbene, perché non tenerlo in vita il suo figliolo ancora quanto è possibile almeno nella mente di una persona cara. La folla idea la seduce, ella si sostituisce al morto, termina lei la lettera incominciata e la spedisce. Succede quel che ella aveva previsto: la donna amata ignara, seguita a rispondere, credendo di parlare a lui e la madre mantenendo questa corrispondenza si accorge che a codesto modo il figlio non è più morto ma vive, vive ancora per lei mamma e per quella donna e vive anche lei di questa divina illusione. Senonché, un giorno la donna amata, per sottrarsi alla consuetudine col proprio marito che le è divenuta impossibile, profitta di un'assenza di costui e fugge e si presenta in casa del giovane e qui si trova a fronte della madre, la quale si sente morire ma si guarda bene dal dirle che il figliuolo non c'è più. Le dice soltanto che ora non può vederla, che è malato, che l'emozione di un tale incontro lo ucciderebbe. La persuade a pazientare. Ed ecco sopravvenire ansante anche la madre della fuggiasca, ha saputo la pazzia della figliuola, è corsa a riprendersela e a riportarla in casa sua prima che il marito assente possa tornare e sapere. Le due madri si vedono, si parlano, si dicono tutto. La madre della fuggiasca trae un respiro: "A dunque colui è morto, mia figlia tornerà al suo posto, le diremmo tutto". Ma la madre del morto si ribella a questo: "No" tanto lei, mamma come la povera donna amante vivono ormai di questa illusione, non è lecito distruggerla. Convinceranno insieme la creatura dolorosa a tornare nella casa maritale ma senza dirle l'atroce verità, anzi continuando a coltivarla con la corrispondenza fino a quando, non so se ho saputo, signora, dirle bene questo intreccio che a me pare superbamente bello, originale e drammatico. Io penso fremendo a quel che ella potrebbe trarne.*

*Vedo i tre atti: quello della madre sola allo scrittoio del figlio morto, quello della madre a fronte dell'amante ignara amata, quello dell'incontro fra le due madri e penso alla gioia con cui Pirandello lavorerebbe se la volesse darmi anche soltanto un minimo affidamento.*

**Da un articolo di Charlie Chaplin su «Los Angeles Daily Times» si riferisce a una delle ultime recite della Duse, *La porta chiusa* di Marco Praga<sup>603</sup>**

*Evidentemente è una donna molto vecchia e non lo nasconde affatto, ma c'è qualcosa in lei che fa pensare a un bambino desolato. Immagino che questo derivi dalla semplicità della sua arte. Nel caso della Duse, dietro il bambino c'è un grande cuore alimentato dall'esperienza eppure dietro tutto questo, hai sempre la sensazione mentre osservi la Duse, che è una grande psicologa. Certamente, l'artista perfetto è la somma di tutto questo, la semplice schietta anima del bambino, l'artigiano dalla grande esperienza*

---

<sup>603</sup> «Los Angeles Daily Times», 20 Febbraio 1924.

*tecnica, il cuore che ha imparato la lezione dell'umana compassione e l'acuto cervello analitico dello psicologo.*

*Sarah Bernhardt era sempre ricercata e più o meno ricercata. La Duse è immediata e di una potenza terribile.*

*Il punto culminante de La porta chiusa è il secondo atto, quando la madre improvvisamente viene a sapere che il figlio è a conoscenza del segreto della sua nascita illegittima.*

*Ebbene, un'attrice di meno talento avrebbe fatto a brandelli quest'emozione. La Duse si lascia cadere su una sedia, contorcendo il corpo come un bambino sofferente, non si vedeva il suo viso, nessun sussulto delle spalle, se ne stava in silenzio, quasi senza muoversi. Una volta sola si è visto serpeggiare per il suo corpo un brivido di dolore, come fosse un parossismo. Insieme all'improvviso raggrinzirsi del suo corpo davanti alla mano tesa del figlio, era il solo movimento visibile e tuttavia, immensa è la sua potenza drammatica, talmente grande la sua coscienza della tecnica drammatica che questa scena ti strazia il cuore.*

*Lo confesso, ho pianto. Alla fine, quando si volta con ambo le mani gettate in davanti, in un unico gesto di totale disperazione, di rassegnazione, di resa, ebbene è stata la cosa più bella che ho mai visto in teatro.*

## **Dalle memorie di Memo Benassi**

Esordimmo il 25 Novembre al Metropolitan con *La donna del mare* di Ibsen.

Il teatro era esaurito da vari giorni e l'incasso superò di 15000 dollari quello dell'addio di Caruso, con *I pagliacci* di Leoncavallo. Il successo fu immenso, è un successo americano, è cosa che sgomenta.

Ricordo che in camerino insieme con Gatti Casazza, col tenore Fleitas, Lucrezia Bori, venne a trovarmi Rodolfo Valentino accompagnato da John Barimon. Valentino aveva una pelliccia di marmotta stretta alla cintura da una catenella d'argento e al collo una sciarpa sfumata di rosso.

Quella sera la folla attese la Duse all'uscita ma dopo averla acclamata con grida che raggiungevano l'invocazione non si disperse ed Eleonora felice, certamente felice, esclamò "Aspettano il ragazzo, il ragazzo ero io e i lampi del magnesio mi abbacinarono. Da Hollywood mi giunsero offerte ma amavo troppo il teatro, l'atmosfera del palcoscenico. Il Muller Theater mi propose di recitare in inglese, dopo naturalmente un'accurata preparazione linguistica fatta a spese del teatro stesso. Ma accadde qualcosa di tremendo che mi stordì, mi fece troncare ogni trattativa e anzi, mi distaccò per molto tempo da ogni interesse circa l'avvenire".

La morte di Eleonora. L'ultimo ricordo che ho di lei è un saluto appena accennato dalle sue bellissime mani al di là di una quinta, un saluto, direi, aereo.

Poi la rividi disfatta nel letto dell'albergo di Pittsburgh mentre invocava "*Acqua, acqua*" e il suo corpo venne calato sulla strada con l'ascensore dei bagagli.

## 2.2.4. La ricezione della mostra

Guerrieri ha conservato tra le sue carte<sup>604</sup> anche tanti articoli di giornale, a testimonianza del riscontro ricevuto dalla critica per la sua mostra *Eleonora Duse e il suo mito*.

Tra queste compare anche il discorso tenuto a fine maggio 1985 da Guerrieri in occasione della conferenza stampa di presentazione della mostra, tenutasi presso la sede romana di Fendi. Si riporta di seguito la trascrizione del suddetto discorso:

«Giorni fa parlavo con un giornalista americano di Eleonora Duse, immediatamente mi dice: “Ah, quella che è morta a Pittsburgh”, la morte più famosa della storia del teatro, e credo che su questo nasce il teatro italiano moderno, e suscitò un caso di rimorso nazionale perché la si era mandata a morire laggiù, perché non le si era dato un teatro, che altro voleva se non un teatro anzi un “piccolo teatro” nel 1921 (lei che aveva visto Copeau al Vieux Colombier) voleva anzi una cantina, era la Due off. “Voglio avere un mio teatro. Avrò un teatro mio, vi rappresenterò delle opere che mi sembreranno le più degne nella produzione dei giovani di tutti i paesi. E non mi perderò nei vani dettagli della messa in scena. Reciterò in una piccola sala, colle pareti imbiancate colla calce e una scena semplicissima. Se sarà necessario mi installerò in una cantina, in un sotterraneo, come i primi cristiani”. Questo disse dopo il suo trionfale ritorno, nella *Donna del mare*. Quando si esamina tutto quel che accade dopo questa dichiarazione si ha l'impressione di una grande confusione mentale e di un disastro fatale. Di quella morte tutti furono accusati, si iniziò allora un processo Duse, tutti furono implicati dall'onorevole Mussolini che andò a trovarla nel novembre del '22 all'Hotel Royal e promise non si sa che, ma si risolse in nulla, all'ex capo della repubblica fiumana D'Annunzio che ritiratosi al Vittoriale le mandò trentamila lire (“buone per pagare la mia compagnia un mese” disse lei) – stava costruendo il suo teatro a Gardone – e le promise di scritturarla per un anno nel suo nuovo teatro di Gardone a recitare tutto il suo repertorio, sarebbe stata la sua grande vittoria, a Niccodemi che le scrisse di rivolgersi al re, al giovane Silvio d'Amico che dedicò

---

<sup>604</sup> Archivio Guerrieri, Faldone 50, c.1, c.2, c.3.

incessanti fatiche (meritevoli di miglior risultato) al tentativo di creare intorno a lei una “grande compagnia nazionale”, il mito della compagnia nazionale con i migliori attori del momento Ruggero Ruggeri, Lyda Borelli, Virgilio Talli “e voi ne sarete la sovrana”, infatti Niccodemi le scrisse una lettera aperta dicendole “scriva direttamente al Re, fra voi sovrani vi potete parlare”, al conte Gallarate Scotti di Mimercate, autore del *Così sia* che finì in un fiasco al Costanzi, e caso strano lo stesso dramma divenne un trionfo a Londra e a New York e si ha l’impressione che tutto quello che esiste oggi di teatro italiano, il piccolo teatro, il teatro di Roma, i teatri stabili, l’Accademia d’Arte Drammatica, i teatri non stabili, il teatro d’avanguardia, le cantine, la struttura del teatro stesso tutto sia stato costruito su quella morte a Pittsburgh. Su cui Strehler voleva fare un film, protagonista Greta Garbo. Questo per quanto riguarda la motivazione della mostra non c’è bisogno di un centenario, è sempre il centenario della Duse. Ci è parso che una mostra dedicata alla Duse sarebbe una mostra orribilmente dimezzata se non accompagnasse alle sue immagini la voce di lei (non la sua voce di cui non è rimasta traccia, si sa che Edison a Menlo Park la registrò ma fu distrutta, pare, nell’incendio di un magazzino – registrò La morte di Margherita nella *Signora delle Camelie*). La voce di lei rivive attraverso quella di una grande attrice, Valeria Moriconi che ha accettato devotamente di farlo, e la sta registrando in questo momento, per questo non è qui. La sua vita raccontata da lei, nelle lettere a Cafiero, a Boito, a D’Annunzio, a sua figlia Enrichetta, al conte Primoli, al marchese d’Arcais e tanti altri. La mostra si svolge in sei sale dell’Appartamento Barbo a Palazzo Venezia che l’architetto Costantino Dardi terrà in sapiente penombra: apparizioni, diafanie, voci. Il personaggio è ad anello, si apre dall’infanzia con le presenze formidabili di Tommaso Salvini e Adelaide Ristori, e Eleonora con l’ombrellino che entra nel suo albergo Cannon d’Oro a Vigevano, piccola come Alice nel mondo delle meraviglie, si svolge ad anello per arrivare alla morte di Pittsburgh e poi riprende di nuovo, risorgendo, come il suo mito. Esistono poi i racconti da lei fatti a D’Annunzio, a Boito, a Primoli, abbiamo al Museo di Asolo e alla Fondazione Cini preziose immagini, cimeli di Eleonora bambina, fiera, con la madre, ma sarebbero prive di risonanza e di echi senza le storie della sua infanzia e adolescenza che D’Annunzio sembra aver registrato al magnetofono, restituite nel Fuoco alla pagina da una prosa smagliante, conservano un’autenticità senza pari, ci restituiscono l’emozione con cui furono raccontate e ascoltate. Quel che D’Annunzio adorna senza deformare, Primoli raccoglie e registra dalla viva voce sforzandosi di esserne il fotografo impassibile, nulla di più emozionante delle confidenze della Duse

raccolte senza nessun adornamento sulla sua infanzia, sul suo amore per Cafiero, sembrano pagine uscite dal diario dei Goncourt, che il conte romano francese ammirava. Nella sala dedicata al cinema il tema è la sua iniziazione al cinema, del quale gli arrivò da Hollywood un'offerta nel 1915, non sappiamo per quale opera ma Griffith stava preparando il suo grande film *Intolerance* che apparve infatti nel 1916 e che alcune storie del cinema proclamano il più grande film della storia del cinema. La Duse era nel periodo più buio della sua vita, e non aveva la forza, scrisse alla figlia, di fare la valigia (si può anche pensare che Griffith volesse offrirle il ruolo della Madonna in *Christ* uno dei quattro episodi del film). Se l'avesse fatta il suo contributo nella storia del cinema non si sarebbe limitato al film *Cenere*. Da quando le arrivò quell'offerta, non fece altro che sognare cinema. Vide improvvisamente nel cinema la salvezza, la possibilità di uscire dalla paralisi, l'impossibilità di recitare datale dall'aggravarsi della malattia ai polmoni. La tosse non ti fa recitare? Fa *Cenere*: l'arte del silenzio. Cominciò a frequentare i cinema (anche se protestando contro l'abitudine del pubblico di fumare), a studiare il linguaggio cinematografico non solo come attrice ma come regista. *Cenere* fu solo un primo esperimento e per due anni, ancora, tentò e avviò progetti di cui un grande film da girare nelle campagne umbre tratto dall'*Annonce faite à Marie* di Claudel sul tempo delle crociate, una grande allegoria sulla guerra, un film a suo modo, sul mondo in guerra. In quei tempi le dive Bertini, Menichelli, Leda Guys, la Borelli interpretavano sullo schermo gli stessi personaggi femminili che lei stessa aveva portato al successo nella sua giovinezza: Fedora, la Signora delle Camelia, Odette ecc. Le sue lettere alla figlia Enrichetta descrivono le sue ansie, i progetti, le trattative, il giorno in cui fonda con Ambrosio una casa di produzione, le vicissitudini del primo film, *Cenere*, l'inizio del secondo, *La donna del mare*, ad Alassio, che poi non si fece per mancanza di fondi, le trattative durante più di un anno per altri film con la Cines, la società degli autori di Milano per un grande film sull'epoca delle Crociate da girare in esterni nelle campagne umbre – alla fine di quella esperienza aveva un cassetto pieno di soggetti. Poi la guerra – poi il ritorno al teatro nel 1921. Un'altra sala è dedicata specificamente al suo mito. Cos'aveva questa donna da suscitare dovunque andava, dovunque appariva, qualcosa di profondo e sublime, che trascendeva i personaggi che interpretava? Invano lo cercheremo nelle immagini. Ce lo restituiscono le pagine ispirate di testimoni di tutto il mondo, testimonianze da cui rivive non soltanto lei, o le sue interpretazioni, ma lo straordinario stupore, meraviglia e riverenza che essa creava. LE VOCI: la voce della Duse – Valeria Moriconi ha dato la sua voce, abbiamo pensato a lei come attrice colta –

la voce a D'Annunzio è stata data da Enzo Siciliano, debbo dire incomparabile, nessun attore avrebbe saputo leggere come lui, pronunziare lo stile insieme prezioso e straordinario commosso e vero del *Fuoco* – Roberto Herlitzka è Boito, Mario Prosperi che è anche coregista, narratore, animatore e drammaturgo darà voce a personaggi vari: Cafiero, Primoli, il narratore – e così lo scrittore Ugo Leonzio, Luciano Lucignani, e poi c'è una sala dei testimoni (Hofmannsthal, Rilke, Charlie Chaplin ecc.) prestano la loro voce scrittori. Ci saranno i costumi della Fondazione Cini, il Museo di Asolo, il Museo Fortuny. Sister Mary Mark sarà presente alla mostra, verrà dalla sua scuola di Stone al centro dell'Inghilterra e ha riservato alla mostra una primizia. Ha donato, come si sa, alla Fondazione Primoli tesori dell'arte e i costumi di scena della Duse con le lettere, mobili, cimeli, ma aveva conservato per sé gli abiti, le vestaglie, quelle che la Duse chiamava "le mie palandrane", quello che la nonna indossava per casa, le houses dresses, ampie, comode, splendide dal taglio perfetto, ornate di arabeschi orientali, ma spesso di un unico colore, bianco, turchese – gli scialli – queste cose le presta alla Mostra<sup>605</sup>».

Negli stessi giorni in cui si inaugurava la mostra presso Palazzo Fendi, Beatrice Bertuccioli, su «Reporter» ha intervistato Guerrieri, il quale anticipa gli elementi della mostra:

«Le sale dell'esposizione saranno immerse in una penombra rotta a tratti da diafanie, apparizioni, voci. Su grandi pannelli scorreranno centinaia di diapositive accompagnate in sottofondo dalle parole della Duse. Si ascolteranno stralci del suo ricco carteggio, brani delle tante lettere scritte alla figlia Enrichetta, a Boito, al conte-fotografo Giuseppe Primoli, a Papini. Annotazioni, pensieri, resoconti che tutti insieme costituiscono quella autobiografia che la Duse non volle mai scrivere<sup>606</sup>».

---

<sup>605</sup> Faldone 47, c.2/2. Il documento non risulta presente nel motore di ricerca dell'Archivio Guerrieri. La frase: "è sempre il centenario della Duse", è la stessa riportata nelle interviste di Guerrieri sulla mostra, come risulta anche dall'articolo pubblicato su «La Stampa» del 28 maggio 1985. Inoltre compare un refuso: Sister Mary ha donato i cimeli della nonna alla Fondazione Cini, non alla Fondazione Primoli.

<sup>606</sup> «Reporter», 30 maggio 1985, Faldone 50, c. 3/2.

«L'Unità» ha scritto che la vita di una delle più grandi dive del teatro italiano è ancora cosparsa di misteri. Il giornale ha notato che non esistono moltissime «testimonianze materiali<sup>607</sup>» dell'attrice, e già nel 1985 nessuno, ormai, può dire di averla vista recitare. Nell'articolo si riconosce la difficile impresa compiuta da Guerrieri, in quanto «dedicare una mostra ad un'attrice è sempre un compito piuttosto arduo, perché l'atmosfera profondamente effimera che accompagna il teatro, sera dopo sera, nel corso di ogni singolo spettacolo, mal si concilia con la solida presenza materiale di una esposizione "storica"<sup>608</sup>».

«La Stampa» ha riportato invece un'intervista alla nipote di Eleonora Duse, Sister Mary Mark, in cui ricorda di aver visto la nonna poche volte durante l'infanzia durante le sue visite in Inghilterra, né le era mai stato permesso di assistere ad uno spettacolo della nonna e che «a quell'epoca essere figli o nipoti di una diva, sia pure una diva teatrale, non era un vanto<sup>609</sup>».

Il «Giornale d'Italia», dopo aver definito la mostra «uno spettacolo "autobiografico" che si promette di essere fra gli avvenimenti culturali più interessanti dell'anno e che si articolerà in forme visive e audiovisive<sup>610</sup>», pone l'attenzione sulla moda e lo stile della grande attrice. Per l'occasione le sorelle Anna e Federica Fendi avevano commissionato a Karl Lagerfeld una rivisitazione di un indumento molto amato dall'attrice, una pelliccia di talpa color pulce decorata con un motivo di petali di rosa sulle maniche e sui lati, denominata «Una rosa per Eleonora», uguale a quella che Eleonora indossò nel 1904 a Parigi, quando incontrò lo scultore Auguste Rodin. Le sorelle Fendi hanno reinterpretato così il modo di vestire di Eleonora Duse e il suo amore per le rose e le fantasie floreali, e la stessa pelliccia è stata esposta durante la mostra.

---

<sup>607</sup> «L'Unità», 6 giugno 1985, Faldone 50, c. 1/4.

<sup>608</sup> Ibidem.

<sup>609</sup> «La Stampa», 7 giugno 1985, Faldone 50, c. 1/5.

<sup>610</sup> «Giornale d'Italia», 4 giugno 1985, Faldone 50, c. 2/1.

L' «Europeo», per presentare la mostra, riporta le orgogliose parole della moglie Anne, ritornata dagli Stati Uniti per prendere i contatti per la trasferta di *Eleonora Duse e il suo mito*:

«Ho scoperto che Lee Strasberg la considerava addirittura una anticipatrice del suo “metodo”, che poco prima di morire aveva organizzato una serata commemorativa, con la partecipazione di Dustin Hoffman e di Al Pacino<sup>611</sup>».

L'autore dell'articolo, Michele Dzeduszycki, ha riportato una riflessione di Guerrieri sulla capacità dell'attrice «di poter arrossire a volontà. Anche per questo lei non si metteva il cerone. Ma proprio perché non era truccata non amava farsi fotografare in scena<sup>612</sup>». Il giornalista ha notato anche che nelle sale della mostra si susseguono gli uomini della sua vita: Martino Cafiero, Tebaldo Checchi, Arrigo Boito e Gabriele D'Annunzio.

«La Repubblica» ha definito la mostra «un viaggio all'interno di una leggenda. Alla riscoperta di una delle più grandi primedonne di tutti i tempi<sup>613</sup>».

Tutti i giornalisti e i critici concordano sul grande valore delle testimonianze scritte – le lettere erano all'epoca quasi tutte inedite – e apprezzano la scelta di far recitare questi brani a grandi interpreti come Valeria Moriconi, Enzo Siciliano, Roberto Herlitzka e Mario Proserpi.

Guerrieri infine lancia un *j'accuse* sulle pagine de «La nazione»:

«dalla morte della Duse a Pittsburgh nasce il teatro italiano moderno. Quella morte fu un caso di rimorso nazionale. Perché la si è fatta morire da sola e in quel Paese lontano? Perché non le è stato dato un teatro, anche un piccolo teatro da lei tanto desiderato? E il “processo Duse” coinvolse tutti, da Mussolini a D'Annunzio a Silvio D'Amico. Quella morte, su cui Strehler avrebbe voluto fare un film con Greta

---

<sup>611</sup> «Europeo», 8 giugno 1985, pp. 132-133, Faldone 50, c. 2/5.

<sup>612</sup> Ibidem, p. 133.

<sup>613</sup> «La Repubblica», 6 giugno 1985. Faldone 50, c. 1/3.

Garbo, film mai realizzato, costrinse tutti ad un esame di coscienza. Da quelle riflessioni e macerazioni ha avuto origine il rinnovamento della nostra scena. I teatri stabili, l'Accademia di arte drammatica, le grandi compagnie e le cantine teatrali sono tutti sorti da lì, dalla fine mesta di Eleonora Duse nella lontana e caliginosa Pittsburgh<sup>614</sup>».

---

<sup>614</sup> «Nazione», 28 maggio 1985. Faldone 50, c. 3/5.

## 2.2.5. Il prototipo della mostra virtuale

La disponibilità a basso costo di hardware e di software e la diffusione del Web hanno comportato negli ultimi anni numerosi progetti di digitalizzazione, soprattutto nell'ambito dei beni culturali. Questi progetti sono volti a migliorare l'accessibilità di patrimoni culturali rari e preziosi, spesso anche fragili, preservando così gli oggetti fisici originali.

Gli oggetti digitalizzati possono inoltre essere riutilizzati in più applicativi e in diversi *repository*, e la loro combinazione può dar vita ad altre mostre o a vari progetti di eLearning.

Archivi, biblioteche e musei hanno promosso progetti di digitalizzazione acquisendo le immagini in 2D, mentre sono disponibili sul mercato software in grado sia di restituire gli stessi oggetti in 3D che di utilizzare il proprio database come *repository* da cui recuperare le risorse digitali per usarle, eventualmente, in altre applicazioni e in altri progetti. Il requisito principale per il riutilizzo delle risorse è quello dell'interoperabilità, ovvero la capacità di un applicativo di esportare oggetti multimediali, con i relativi metadati, in un altro.

Come molte mostre già proposte in ambito virtuale, anche il prototipo progettato e realizzato per questa ricerca intende presentare e far conoscere un allestimento del passato, nella fattispecie quello ideato da Gerardo Guerrieri nella mostra *Eleonora Duse e il suo mito*, oggetto del precedente capitolo. Il fine è quello di ri-proporre parte delle tre delle sei sale allestite a Palazzo Venezia, a Roma, nel 1985: una denominata *Anni Ottanta*, la quale ripercorre gli avvenimenti privati e professionali dell'attrice; l'altra *Il poeta e l'attrice*, riferita agli anni con D'Annunzio, e la terza, *L'arte del silenzio*, incentrata sull'unico film girato da Eleonora Duse<sup>615</sup>.

---

<sup>615</sup> Le denominazioni delle sale si trovano negli appunti di Guerrieri e nel relativo catalogo.

L'obiettivo di questa ricostruzione virtuale è quello di valorizzare tutte le tipologie documentarie rinvenute nell'archivio Guerrieri, da quelle iconografiche, come le fotografie e i vetrini, a quelle rinvenute in altri archivi, come i due brevi *frame* estrapolati dalla colonna sonora originale delle due prime sale qui proposte<sup>616</sup>, e un estratto di *Cenere*; in tal modo non solo si restituisce un frammento dell'allestimento, così come fu ideato da Guerrieri, ma si sperimentano le modalità di valorizzazione per ciascuna tipologia documentaria. È doveroso specificare in questa sede che il percorso tematico proposto non ha la pretesa di essere esaustivo, ma funge da *exempla* di un *case study* di ricostruzione di una mostra realmente allestita in passato e riproposta attraverso i suoi materiali d'archivio.

Gli oggetti digitali selezionati per la mostra virtuale oggetto di questo progetto sono quindi le fotografie – prese in esame nel secondo capitolo – i vetrini, reperiti nel Laboratorio di Digital Curation di DigiLab, due registrazioni sonore e un video.

La mostra virtuale *Eleonora Duse e il suo mito*, si configura come una raccolta ipermediale composta da oggetti digitali e fruibile sul web, ed è stata realizzata rispettando le fasi e i parametri stabiliti dalle Linee guida *Mostre virtuali online*<sup>617</sup> – oggetto della prima parte della tesi – riassunti schematicamente di seguito:

- Digitalizzazione delle fotografie, dei vetrini e delle diapositive; recupero dei documenti sonori e della registrazione di *Cenere*;
- Individuazione dei soggetti e conseguente metadattazione;
- Selezione delle risorse digitalizzate;

---

<sup>616</sup> Le registrazioni sono state trascritte interamente nel precedente capitolo.

<sup>617</sup> Ivi

[www.iccu.sbn.it/export/sites/iccu/documenti/2011/LineeGuida\\_MostreVirtuali\\_09\\_1\\_aprile\\_2011x1x.pdf](http://www.iccu.sbn.it/export/sites/iccu/documenti/2011/LineeGuida_MostreVirtuali_09_1_aprile_2011x1x.pdf)

- Valutazione dei criteri su cui impostare l'architettura della mostra virtuale;
- Scelta del software;
- Popolamento della mostra virtuale utilizzando la documentazione proveniente dall'archivio Guerrieri: scalette delle sale, fotografie e relative didascalie.

Nella prima parte della tesi si sono affrontati i temi della metadattazione e dei diritti di proprietà intellettuale, i quali possono impedire il riuso delle opere. La connettività infatti rappresenta:

«l'altro e principale "salto" evolutivo [...] qualcosa che i mass media tradizionali come la produzione post-Hollywood, la televisione e la pubblicità non consentono, se non offrendo materiali da riutilizzare nella rete. Quello che accade di assolutamente inedito nel mondo digitale è infatti una gigantesca rielaborazione e ri/mediazione dei materiali<sup>618</sup>».

Una volta selezionate le risorse da valorizzare e da esporre, si è proceduto alla progettazione dell'architettura della mostra virtuale, fruibile all'indirizzo [www.eleonoraduse.it](http://www.eleonoraduse.it)<sup>619</sup>.

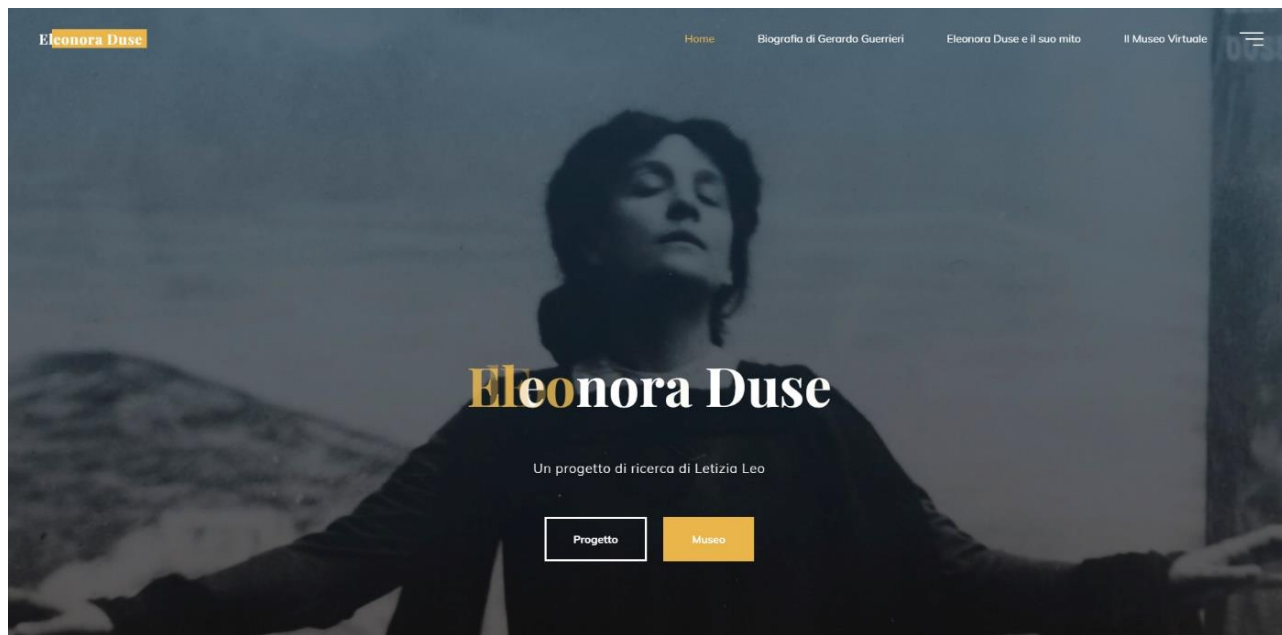
Così come si evince dalla figura seguente, l'homepage del sito è costituita da una copertina, raffigurante Eleonora Duse sulla scena de *La città morta*, e all'interno del menu di navigazione si trovano:

---

<sup>618</sup> Ivi p. 70.

<sup>619</sup> È stato acquistato anche il dominio [www.eleonoraduse.com](http://www.eleonoraduse.com), il quale è stato indirizzato all'altro link.

- una breve biografia di Gerardo Guerrieri;
- la ricostruzione delle sezioni della mostra curata da Guerrieri (*Eleonora Duse e il suo mito*);
- la mostra virtuale, scopo del progetto.



Screenshot dell'Home page



Ritratto di Gerardo Guerrieri

**N**ome pressoché sconosciuto per i non specialisti del settore, Gerardo Guerrieri è stato uno degli intellettuali più influenti nei decenni che vanno dagli anni Quaranta agli Ottanta del Novecento. Sono pochi coloro che ne hanno all'epoca apprezzato il valore.

Critico e operatore culturale, regista, DRAMATURGO, traduttore, saggista, giornalista, ebbe una «carriera ombra», mentre secondo Melidolosi avrebbe avuto una fulgida carriera se si fosse concentrato su un'unica professione, invece di cercare di sconfiggere l'ansia che lo affliggeva in una miriade di interessi e lavori, fino a divenire precursore dei tempi anche per questa modalità di gestirla.

Nato a Matera il 4 febbraio 1920 da Michele Guerrieri e Margherita Cristalli, si trasferisce pochi anni dopo a Oreno di Vimercate, in provincia di Milano, dove il padre trova lavoro come medico condotto. Dopo aver frequentato il ginnasio al Berchet di Milano, trasloca con la famiglia nel 1932 a Roma, dove frequenta il liceo Umberto I e si iscrive nel 1937 alla facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Roma, ma i suoi interessi virano subito verso l'attività e la critica teatrale. Nel 1939 è tra i cofondatori, nell'ambito del GUF (Gruppi universitari fascisti) dell'Urbe, del Teatro Universitario, uno dei primi in Italia.

Il 1940 è l'anno in cui l'Italia entra in guerra, ed essendo universitario è esonerato dalle armi e può entrare nella compagnia teatrale diretta da Anton Giulio Bragaglia, al Teatro delle Arti, come regista e assistente. Qui Guerrieri "scopre l'America" e inizia a studiare la cultura e le opere teatrali, ma i suoi interessi spaziano a 360 gradi ed inizia nello stesso periodo a studiare i maestri russi, iniziando da Čechov. Neanche il secondo conflitto mondiale sembra arrestarlo, e riesce ad allestire nel biennio 1941-1942 presso il Teatro dell'Università di Roma *Tempesta e passione* (*Sturm und Drang*) di Friedrich Maximilian Klingler, *Frana allo Scalo Nord* di Ugo Betti e *La donna di nessuno* di Cesare Vico. Nel 1943 porta in scena *I due fratelli rivali* di Giovanni Battista Della Porta; *La scuola di campagna* di Takeda Izumo; *Il quartiere dei piaceri* di Cikamatsu Munakemon; *Il prato* di Diego Fabbrì; *Una moglie a Pag* di Francesco Gaudioso.

Nel 1942 è chiamato a prestare servizio militare come ufficiale di fanteria a Roma, e il 25 luglio del 1943, poco prima della caduta di Mussolini avvenuta l'otto agosto, firma insieme a Orazio Costa, Diego Fabbrì, Vito Pandolfi e Tullio Pinelli, il *Manifesto per un teatro del popolo* affinché il teatro «assolva in pieno il suo compito morale e sociale, e rappresenti nelle forme più diverse e più libere l'attualità dei sentimenti del nostro popolo» ed inizia a collaborare con le prestigiose riviste teatrali «Scenario» e «Il Dramma» e di cinema «Cinema Nuovo». In seguito all'armistizio si rifiuta di rispondere alle chiamate dei tedeschi e si nasconde a casa, anche grazie ad un amico che procura la tessera da guardia del Vaticano.

Decide di studiare russo, convinto che quella lingua lo avrebbe aiutato «nel nuovo mondo che si sarebbe profilato», e nel 1944 pubblicò un fondamentale studio sull'attore e regista Yevgeny Meyerhold (Mejerchol'd), *Mejerchol'd e il teatro russo*. Si succedono quindi le collaborazioni con le riviste specializzate e le pubblicazioni delle opere teatrali americane, da lui tradotte.

Negli anni in cui Guerrieri era l'anima del teatro dei GUF conosce Anna Proclemer, la quale interpreta l'opera *Frana allo scalo Nord*, da lui scritta. I due intraprendono una relazione sentimentale, che segue l'evolversi del GUF: quando col crollo del regime si sciogliono tutte le organizzazioni fasciste, Anna lascia Gerardo per Vitaliano Brancati, già affamatosi come scrittore, e i due si sposeranno nel 1947. Questo avvenimento segna profondamente l'animo di Guerrieri, che cade nello sconforto e nella depressione: tenta di spararsi un colpo di pistola alla tempia, ma la mano trema e il proiettile colpisce di striscio la spalla.

Un anno cruciale per la sua carriera è il 1946, quando contribuisce alla sceneggiatura del film *Sciacchi* con Vittorio De Sica e Cesare Zavattini, ma questo suo lavoro incredibilmente non compare nei crediti.

In seguito collabora come DRAMATURGO, traduttore e consulente per Luchino Visconti, il quale lo nomina vicedirettore e regista della neonata Compagnia Italiana di Prosa. A soli ventisei anni quindi entra nella compagnia di Visconti al Teatro Eliseo, dove Guerrieri è considerato un enfant prodige del teatro, considerazione dovuta alla sua conoscenza del teatro americano, alle sue regie e ai suoi articoli militanti pubblicati su «L'Unità».

In questo periodo conosce anche Carlo Levi, Ernesto De Martino e soprattutto Rocco Scotellaro. Con loro condividerà un'indagine antropologica della propria terra, la Lucania.



Locandina di *Ladri di biciclette*, 1948

Nel 1950 porta sulla scena de *Il turco in Italia*, di Gioachino Rossini, un'esordiente Maria Callas ed inizia la collaborazione con la RAI per la realizzazione di programmi radiofonici ed è tra i primi a collaborare al *Tercio Programma*, trasmissione dedicata alla promozione culturale.

Tra i meriti oggi riconosciuti a Guerrieri vi è anche quello di aver diffuso in Italia, e senza la mediazione di una traduzione americana, le ricerche di Konstantin Stanislavskij attraverso la pubblicazione de *Il lavoro dell'attore*, curato da lui e tradotto da Elena Pevoleda.

A Guerrieri e alla moglie si deve nel 1957 la fondazione del Teatro Club di Roma, un'associazione attiva fino al 1984 che ambisce a porsi come centro internazionale di cultura teatrale, tra i soci fondatori dell'associazione ci sono i più grandi artisti dell'epoca: Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Elio Flaiano, Vittorio Gassman, Carlo Levi e Cesare Zavattini. Gerardo e Anne non sono interessati unicamente a creare un centro internazionale di cultura italiana, ma soprattutto intendono far incontrare i professionisti del settore che all'epoca sono agli inizi della carriera, come Luchino Visconti e Giorgio Strehler, e far dialogare letteratura, teatro e cinema, arti che in quei tempi si escludevano l'un l'altra. Ancora oggi non è riconosciuta la straordinaria valenza di questa iniziativa, ma grazie all'operato del Teatro Club si presentano in Italia i migliori spettacoli stranieri, sia classici che d'avanguardia, col fine di spovincializzare il pubblico nostrano: per tale fine invita per la prima volta in Italia, nel 1961, il Living Theatre al Teatro Parioli di Roma.

Il Living Theatre rappresenta una novità assoluta non soltanto per gli amatori del teatro, ma attira i consensi del grande pubblico anche per l'impegno pacifista e le iniziative di disobbedienza civile che gli procurano l'avversione del governo statunitense.

Il 1958 potrebbe rappresentare uno spartiacque della carriera e dei suoi studi, in quanto allestisce al Teatro Quirino di Roma lo spettacolo *Innagini* e tempi di Eleonora Duse, in occasione del centenario di nascita dell'attrice: Da questo momento in poi Guerrieri è associato alla figura di Eleonora Duse, essendo diventato all'epoca il suo più grande studioso.

Fino al 1986 la sua attività sembra convulsa: traduzioni, allestimenti, saggi, conferenze testimoniano gli svariati interessi di Guerrieri, ma che non gli risparmiano una forte depressione, che lo spinge il 24 aprile a buttarsi nel Tevere per togliersi la vita. L'otto maggio viene ritrovato, sotto ponte Marconi, l'automobile con dentro il suo corpo.

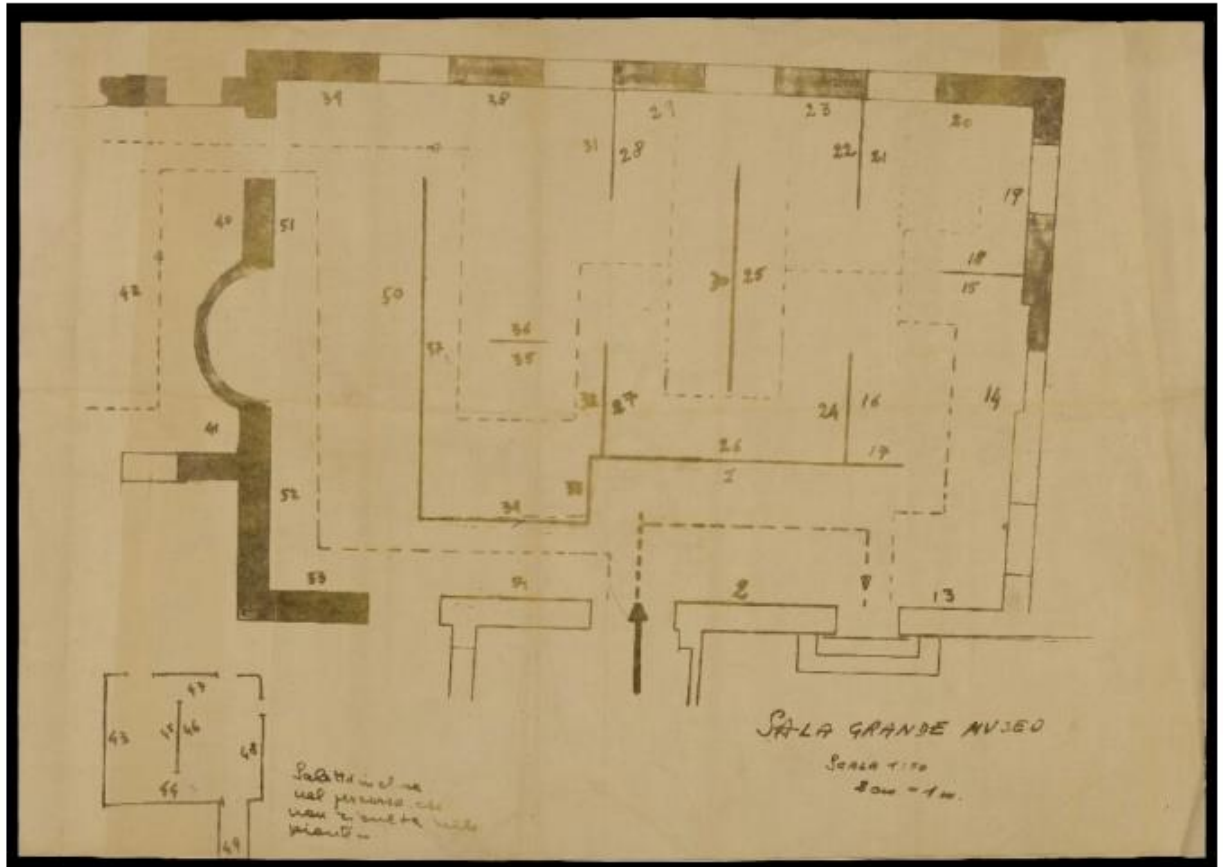
Digitata / per scegliere un blocco



Screenshot della pagina "Biografia di Gerardo Guerrieri"

Le sale di Palazzo Venezia, appartamento Barbo, destinate alla mostra del 1985 erano sei:

Digita / per scegliere un blocco



Planimetria delle sede espositiva

[I Sala. Ricordi familiari](#)

[II Sala. La Compagnia Città di Torino](#)

[III Sala. Arrigo e Lenor](#)

[IV Sala. Il poeta e l'attrice](#)

[V Sala. Il dopo D'annunzio. L'arte del silenzio, la Diva del muto e la Grande Guerra](#)

[VI Sala. La tournée americana](#)

Screenshot della pagina *Eleonora Duse e il suo mito*

Nella parte dedicata all'allestimento realizzato da Guerrieri, sono indicate le sei sale espositive della mostra *Eleonora Duse e il suo mito*, i cui link rimandano alle varie sezioni, dove sono stati inseriti i rispettivi documenti.

## III Sala. Arrigo e Lenor

La terza sala è suddivisa in due postazioni. *Storia di un amore* è dedicata alla storia d'amore tra Eleonora e Arrigo Boito, *La Duse nel mondo* alle tournée internazionali. Indispensabile strumento per la conoscenza del rapporto tra Duse e Boito è il loro epistolario. La loro relazione inizia nel 1887, e stando all'interruzione del carteggio, si interrompe tra l'ottobre 1891 e il gennaio 1894. La seconda, e ultima interruzione è definitiva, e avviene nell'ottobre del 1897, mettendo così fine alla relazione che tra alti e bassi si trascinava da un decennio; la ragione questa volta ha un nome: Gabriele D'Annunzio. Il carteggio inizia nel maggio 1884 con poche lettere formali, si intensifica all'inizio della loro relazione e si interromperà soltanto nel 1918, anno della morte di Boito. In una lettera datata 20 febbraio 1888, Boito fornisce l'indicazione sull'inizio della loro relazione, scrivendo: «un anno vissuto nel sogno, non un giorno di più non un giorno di meno».

Eleonora Duse nel ruolo di Santuzza nella *Cavalleria Rusticana* di Giovanni Verga. Fotografia di Bary (1884)



Screenshot della pagina *III sala*, quella dedicata all'amore tra Arrigo Boito e Eleonora Duse

Ogni mostra virtuale deve poggiare su un'architettura che rappresenta la struttura organizzativa logica e semantica delle informazioni, dei contenuti e delle funzionalità del progetto. Tale struttura deve essere poi relazionata con il sito web all'interno della quale è collocata.

L'architettura delle informazioni rappresenta il cuore del progetto perché include l'analisi, la scelta e la progettazione degli strumenti tecnici e culturali per l'organizzazione, la catalogazione, la ricerca, la navigazione e la presentazione di contenuti e dati. Inoltre l'integrazione delle informazioni con i processi definiscono il livello di fruibilità e di usabilità da parte dell'utente. Quando si progetta l'architettura della mostra virtuale si deve tener conto che

L'utente dev'essere libero di scegliere in autonomia il proprio percorso e se limitarsi ad un livello generale o approfondire gli argomenti proposti. È fondamentale inoltre distribuire le informazioni in unità informative autonome in grado di esprimere contenuti sintetici ma esaustivi, presentando concetti articolati in unità informative diverse sfruttando le potenzialità offerte dall'ipertesto.

In generale, la struttura di una mostra virtuale è composta da tre macroaree, le quali sono indipendenti dalle soluzioni tecnologiche adottate: l'area dei contenuti, l'area delle informazioni e l'area dei servizi.



L'area dei contenuti è quella che sviluppa il tema dell'allestimento ed è il *core* della mostra virtuale, in cui si presentano brevi testi di approfondimento, parte dell'iconografia esposta nelle due sezioni dell'allestimento di Guerrieri, la colonna sonora e il film *Cenere*, tutto corredato dai relativi metadati<sup>620</sup>. Questa sezione è collegata alla pagina introduttiva che illustra scopo e caratteristiche della mostra. L'area dei contenuti coincide con la creazione dello storytelling

---

<sup>620</sup> Nell'Appendice della presente tesi sono riportate, per ciascuna sala, exempla di fotografie con i relativi metadati.

della mostra, come previsto anche dai seguenti criteri individuati dai GLAMs (*Gallery Library Archive Museum*):

- Immersione dello spettatore in un ambiente interattivo e cognitivo;
- Costruzione di storyboard concepite con i *tool* e le *app* più idonee ed efficaci;
- Particolare attenzione alla metadattazione e al riuso delle informazioni;
- Strategie di narrazione transmediali su più piattaforme (desktop, mobile) per creare un ambiente di apprendimento collettivo<sup>621</sup>.

L'area delle informazioni fornisce notizie sulla mostra virtuale e su quella realmente realizzata nel 1985, divenendo di fatto un archivio digitale di quest'ultima. Le informazioni concernenti la mostra reale riportano il luogo e il periodo dell'esposizione e i crediti, quali gli ideatori e i contributori, i soggetti culturali che a vario titolo hanno collaborato e gli sponsor.

Le informazioni sulla mostra virtuale includono le condizioni d'uso che disciplinano l'accesso alla mostra virtuale e all'utilizzo/riutilizzo dei contenuti. L'area dei servizi, generalmente utilizzata dai musei reali per la bigliettazione online o per offrire diverse tipologie di servizi, è costituita, in questo caso, dalla bibliografia di riferimento.

Una volta selezionate le risorse, si è scelta la soluzione tecnologica più idonea per la realizzazione della mostra virtuale, un'applicazione software ampiamente utilizzata per la realizzazione di mostre virtuali, *Pano2VR* (*Virtual Reality*).

Questo software si avvale della tecnologia "fotografia immersiva", detta anche panografia, e rappresenta una valida sintesi tra la tradizionale fotografia statica e il videoclip. *Pano2VR* permette di osservare l'ambiente virtuale a 360°, sia

---

<sup>621</sup> D. Capaldi, *Lo storytelling dei beni e luoghi della cultura: teoria e pratica*, in *Transluoghi...* ivi p. 110.

sull'asse verticale che su quello orizzontale, senza subire passivamente il punto di vista del fotografo o del regista.

In questo modo l'utente ha l'impressione, attraverso i movimenti del mouse, di esplorare fisicamente l'ambiente, ricostruito virtualmente in 3D, «in tal modo si viene a ottenere una panoramica completa della realtà nella sua forma più nota e "rassicurante": l'equivalente dell'occhio umano<sup>622</sup>».

Le sale della mostra virtuale sono state modellate tridimensionalmente con un software specifico, *Maya* (Autodesk). All'interno di ciascun ambiente 3D ricostruito è stata posizionata una camera virtuale a 360 gradi per ottenere, attraverso il processo di *rendering*<sup>623</sup>, il panorama da implementare all'interno di *Pano2VR*.

Tutte le fotografie selezionate sono state trattate per la mostra virtuale con un lavoro di post-produzione, per adattare la risoluzione delle immagine al dispositivo progettato.

Gli oggetti digitali sono stati posizionati nelle tre sale espositive virtuali (i panorami renderizzati in Maya), ognuna delle quali costituisce un "nodo" del percorso di visita, il quale, collegandosi agli altri "nodi" forma un "tour interattivo" che riproduce quello che avrebbe intrapreso fisicamente il visitatore della mostra, rispettando così i concetti espositivi stabiliti dal curatore. Questo corrispondente della visita alla mostra reale rappresenta un primo livello, a cui se ne possono aggiungere altri, anche di diversa tipologia, per consentire un approfondimento delle tematiche proposte. Sono stati quindi inseriti degli *hotspot*, ovvero punti di attivazione al panorama, utilizzati per definire un punto di interattività. Questi *hotspot* sono visibili su un particolare punto, il quale apre una finestra di informazioni minime, e indirizzano ad una pagina web riportante tutti i relativi metadati dell'oggetto digitale.

---

<sup>622</sup> MINERVA, *Mostre Virtuali on line - linee guida per la realizzazione*, ivi, p. 98.

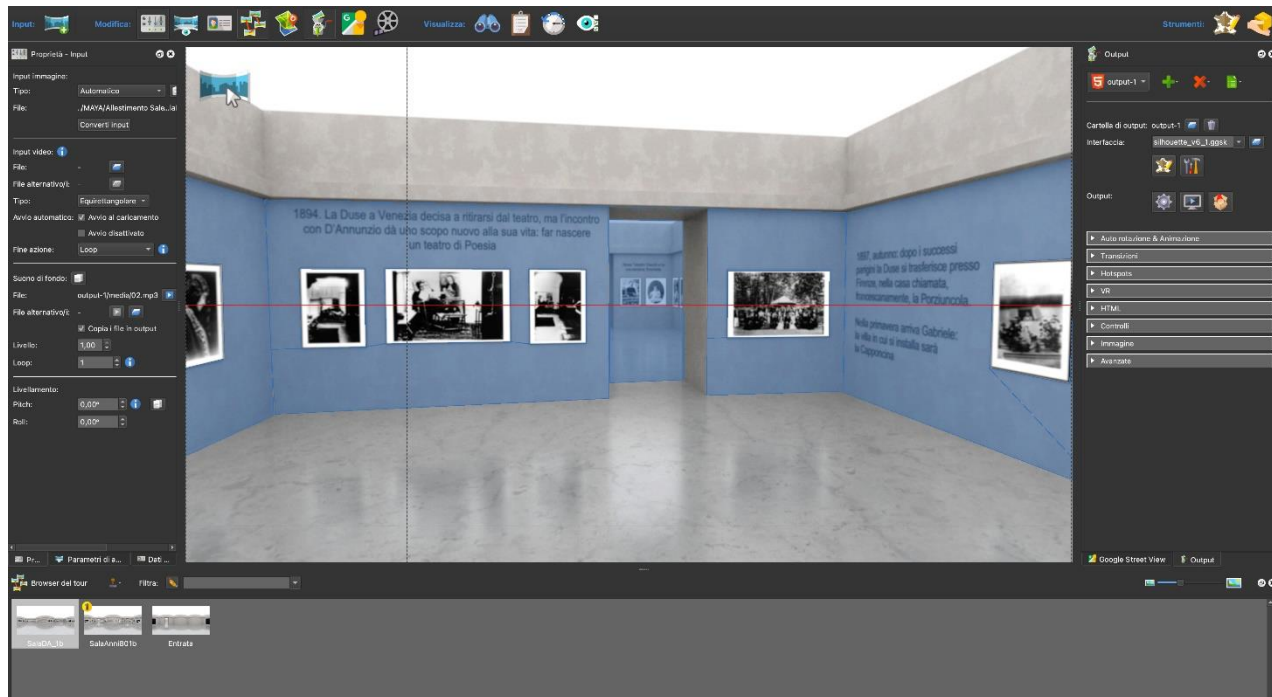
<sup>623</sup> Si tratta di una conversione, mediante apposito software, del profilo di un'immagine bidimensionale in un'immagine percepibile come tridimensionale.

*Pano2VR* prevede una *mappa del tour* da utilizzare per posizionare e visualizzare i nodi, e per collegarli gli uni agli altri eventualmente utilizzando mappe e planimetrie architettoniche nel caso di spazi più articolati e complessi. Una funzionalità interessante del software, utilizzabile in un contesto di riproposizione virtuale di uno spazio fisico esistente, come un museo ad esempio, è quella denominata *geotagging*, che consente di georeferenziare le immagini a 360 gradi, cioè di posizionare i panorami sulla mappa del mondo applicando ai nodi creati i dati GPS. I tour o i singoli panorami realizzati possono essere così caricati su *Google Street View* permettendo al visitatore di esplorare un ambiente interattivo contestualizzato precisamente all'interno di un'area geografica.

Gli *hotspot* consentono al visitatore di visualizzare una finestra di informazioni minime che i relativi metadati dell'oggetto digitale. Attraverso gli *hotspot*, inoltre, è possibile aprire altri panorami che, nel caso specifico, sono rappresentati dalle altre sale espositive virtuali che costituiscono il percorso di visita. Una caratteristica interessante legata a questa funzionalità è rappresentata dai cosiddetti *hotspot poligono* che consentono di disegnare una forma personalizzata all'interno dell'immagine-panorama utilizzando tutti i punti/maniglie necessarie. In questo caso sono state disegnate delle aree interattive esattamente coincidenti con la forma delle pareti delle sale espositive per creare una zona interattiva corrispondente a un gruppo di opere specifico. Questo ambiente virtuale permette un'assoluta autonomia dell'utente, che ha la possibilità di esplorare la mostra spostandosi rapidamente tra le sale espositive e di interagire con le opere ingrandendo un'immagine attraverso lo zoom per poter visionare dettagli e particolari altrimenti non percepibili o consultando le informazioni di contesto.

Attraverso lo *skin editor* di *Pano2VR* è stata realizzata un'interfaccia di navigazione sovrapposta al panorama che include elementi grafici *controller* per controllare il panorama della mostra.

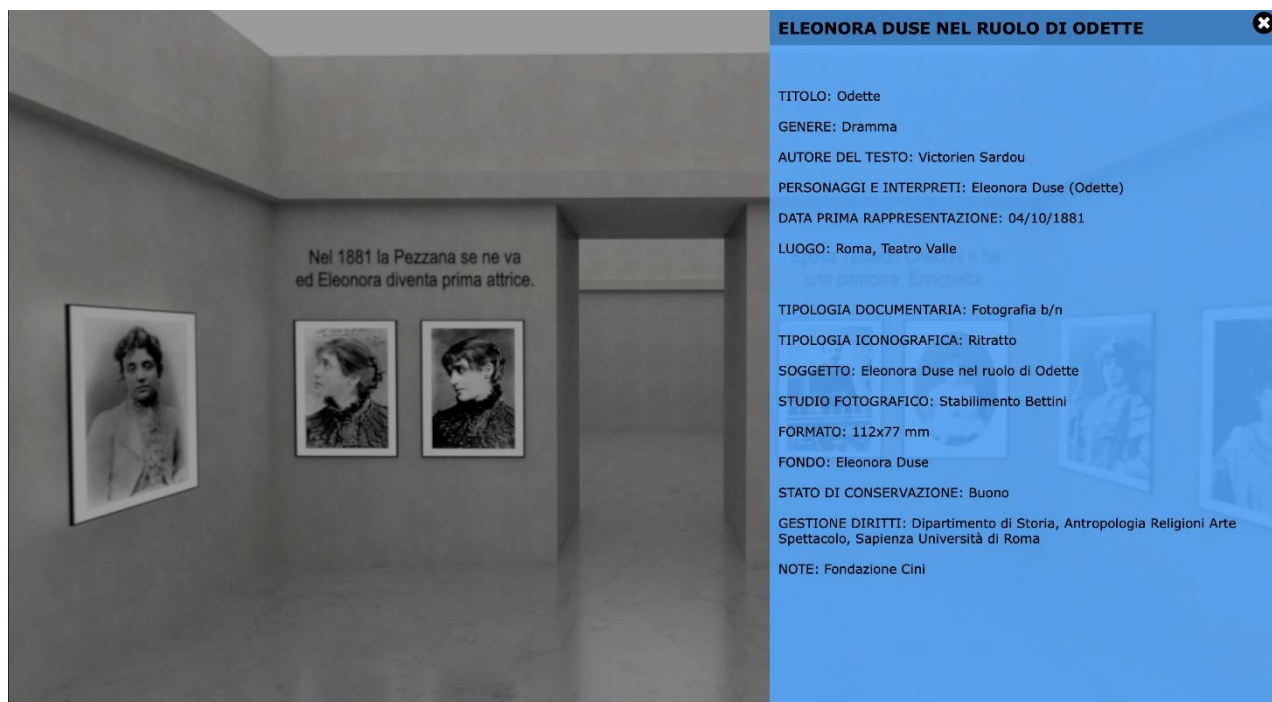
Per un'integrazione rapida del tour all'interno del sito web, dopo l'esportazione del sistema in un output HTML5, compatibile con qualsiasi browser, si è utilizzato un *plugin* del *Content Management System* (CMS) *WordPress*, utilizzato per la costruzione del sito, attivabile direttamente dal *back end* del sito stesso.



Come si evince dalla seguente immagine, ogni fotografia è corredata dai relativi metadati descrittivi, e in ogni sala sono riproposte le didascalie originali scritte da Guerrieri per ciascuna serie fotografica.



Gli *hotspot* inseriti su ciascuna immagine permettono, come si vede, la visualizzazione del titolo della fotografia esposta, scorrendo col mouse sull'icona, o di aprire la scheda completa dei metadati e l'immagine in modalità *full screen*.



I contenuti sono stati aggregati secondo le seguenti relazioni tematiche individuate dalle Linee guida *Mostre virtuali online*:

- *Aggregazione spaziale*: gli oggetti sono legati tra loro da nessi spaziali reali, ovvero dalla loro presenza nella II, IV e V sala di Palazzo Venezia, a Roma, nell'allestimento di Gerardo Guerrieri;

- *Aggregazione temporale*: gli oggetti, presentati in ordine cronologico nelle rispettive sale, sono legati tra loro da nessi cronologici, come ad esempio il periodo storico: gli anni Ottanta o gli anni con D'annunzio;
- *Aggregazione tipologica*: gli oggetti proposti sono stati aggregati, e organizzati nel software, secondo la loro tipologia (fotografie, audio, videoclip).

Come nei musei tradizionali, anche in quelli virtuali è cruciale, ai fini comunicativi, decidere l'organizzazione degli spazi, determinanti per l'interazione con il pubblico: gli oggetti esposti spesso provengono da istituzioni e contesti differenti, e narrano storie diverse, le quali necessitano di essere ricollocate e spiegate. Pertanto la fruizione dei visitatori dovrà essere mediata da segni extra-testuali che accompagnino le opere, come suggerisce Maria Giuseppina Di Monte: «le scelte di collocazione, la giustapposizione di più oggetti simili tra loro (per storia o tipologia), il posizionamento di cartellini e pannelli esplicativi e quant'altro possa risultare utile a stabilire relazioni di senso comprensibili da tutti<sup>624</sup>». Per tale ragione nelle tre sale della mostra virtuale sono state inserite le relative didascalie originali rinvenute nell'archivio Guerrieri (trascritte nel capitolo precedente).

Non essendo possibile in questa sede riproporre nella sua interezza l'intera esposizione di Guerrieri, sono stati selezionati solo alcuni documenti in grado di ricostruire i momenti salienti della biografia dusiana.

La prima sala, *Gli anni Ottanta*, è composta da sedici fotografie disposte in ordine cronologico. La mostra inizia con un ritratto, risalente al 1880, di Sarah Bernhardt, rivale di Eleonora sul palcoscenico, nei panni di Adrienne Lecouvreur. In seguito sono esposti ritratti e fotografie di scena di Eleonora Duse nei ruoli che l'hanno consacrata come attrice: Frou-Frou, Odette, Scrollina, Margherita Gautier e Santuzza. I primi anni Ottanta però non sono importanti

---

<sup>624</sup> M. G. Di Monte, *Museo in azione: Idee, riflessioni, proposte*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2012, pp. 86-87.

per l'attrice solo da un punto di vista professionale, ma anche da quello privato. Compiono qui infatti il ritratto di Tebaldo Marchetti (in arte Checchi), sposato nel 1882, e della figlia Enrichetta Marchetti Bullough, nata nel 1884. Le ultime immagini selezionate per questa sala raffigurano Sarah Bernhardt nei panni di Teodora e di Eleonora nel ruolo di Scrollina, a dimostrazione della continua rivalità tra le due più grandi attrici dell'epoca.



La seconda sala, denominata *Il poeta e l'attrice*, è interamente dedicata agli anni della storia d'amore con Gabriele D'Annunzio, ed è composta da ventotto oggetti digitali. I primi quattro scatti qui proposti sono quelli realizzati da Primoli nel 1894 presso il Palazzo Barbaro-Wolkoff a Venezia, lo stesso anno in cui Eleonora tronca la relazione con Boito e conosce D'Annunzio, lo scrittore italiano allora più noto in Europa. La popolarità internazionale di Duse, dopo le tournée di Mosca, Pietroburgo, Vienna, Berlino e Londra, è testimoniata dalla fotografia in cui è ritratta insieme agli attori della Comédie Française nel 1897, a cui segue un ritratto dell'anno successivo di Eleonora nel ruolo di Hedda Gabler. Sono successivamente proposte sette immagini raffiguranti Gabriele D'Annunzio ed Eleonora, fotografatisi a vicenda nel giardino della Capponcina

tra il 1898 e il 1900. Il loro non è stato solo un sodalizio sentimentale, ma anche professionale, in quanto Duse «vide in Gabriele D'Annunzio il nome nuovo da mettere accanto a Shakespeare, e Gabriele D'Annunzio vide in Eleonora Duse l'attrice che avrebbe recitato il suo futuro teatro<sup>625</sup>».

Le nove fotografie successivamente proposte raffigurano quindi l'attrice nei panni di Anna ne *La città morta*, ruolo interpretato solo nel 1901, dopo che D'Annunzio cedette l'opera a Sarah Bernhardt (tradotta da Georges Hérelle col titolo *La ville morte*), la quale la presentò nel 1898 come opera originale francese, ma ebbe uno scarso successo. A queste immagini ne seguono cinque che ritraggono l'attrice veneta nella *Francesca da Rimini*, anche queste scattate nel 1901.

---

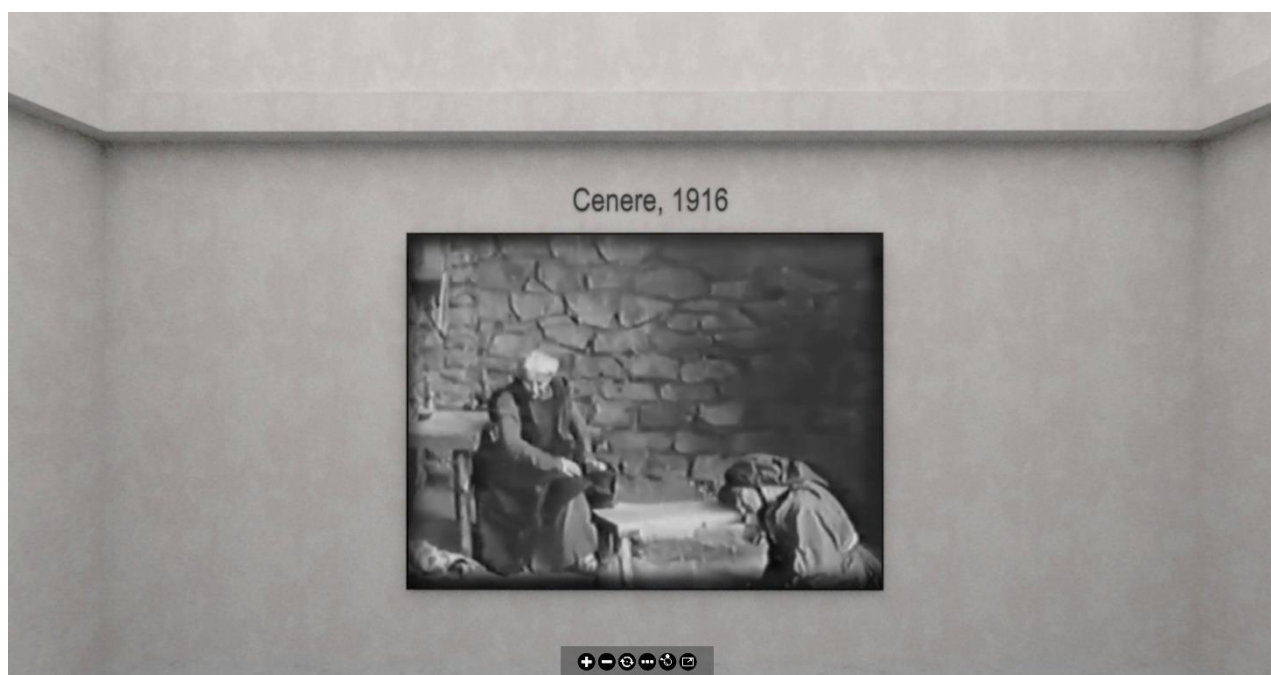
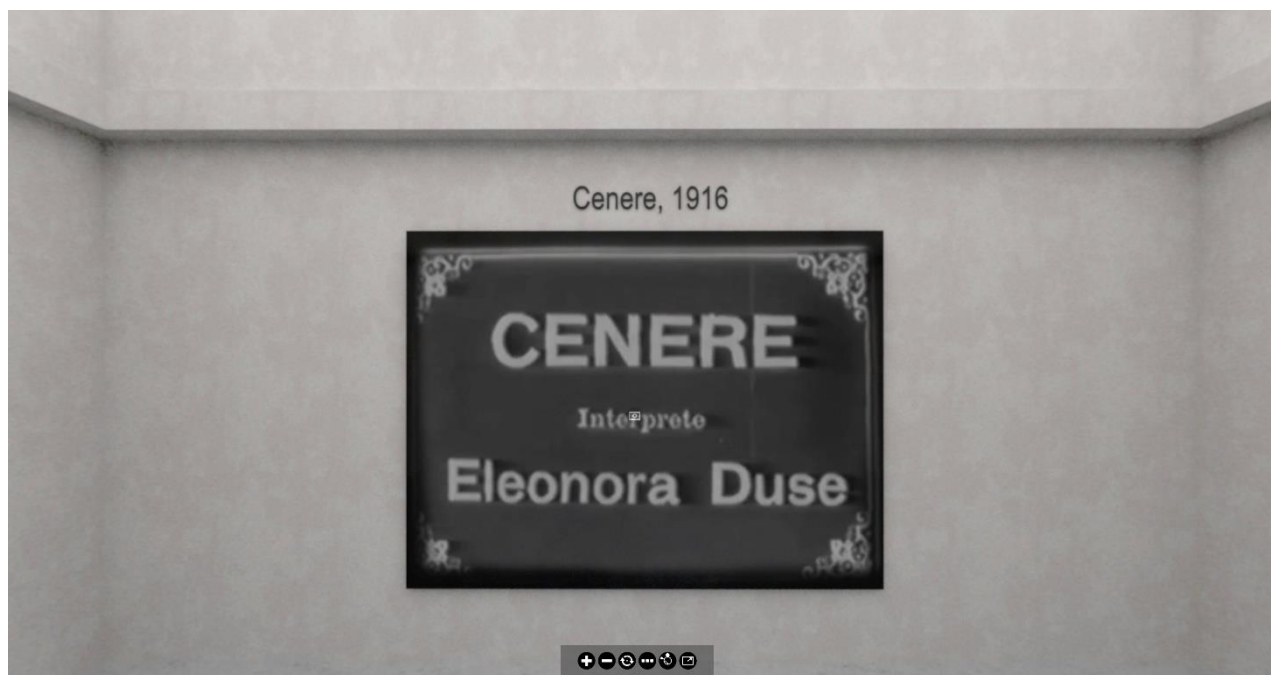
<sup>625</sup> G. D'Annunzio, *La città morta*, introduzione di Emilio Mariano, Mondadori, Milano 1975, p. 9.



Infine nella terza sala, *L'arte del silenzio*, è stato proposto un estratto del film *Cenere*, con la regia di Febo Mari, unico film da lei mai realizzato nel 1916, e pertanto non vincolato dal diritto d'autore. Questo è un documento di straordinaria importanza in quanto è l'unico che ci restituisce "l'immagine in movimento" della grande attrice, che qui appare cinquantottenne con lunghi capelli bianchi. Questo è il periodo del suo allontanamento dal teatro: non calca

un palcoscenico da sette anni, e vi tornerà solo nel 1921 con *La donna del mare* di Ibsen.

*Cenere* è un documento preziosissimo non solo perché permette agli studiosi di indagare il rapporto tra il cinema delle origini e il teatro ma perché permette di evincere come la grande attrice riesca a suscitare delle emozioni e ad essere efficace pur non usando le parole, ma solamente gesti ed espressioni.



Le mostre virtuali ideate con questi tipi di applicativi sono in grado di offrire un'enorme quantità di documenti, impensabile per una mostra reale, e consentono di far visionare opere e documenti altrimenti non fruibili per motivi di tutela e di conservazione. I software utilizzati per la realizzazione di mostre virtuali consentono inoltre di visualizzare parti e dettagli di opere non percepibili osservando l'originale e offrono la possibilità di creare un archivio online attraverso l'integrazione di oggetti digitali e relative schede descrittive. Inoltre tali software fungono da catalogo digitale di tutte le informazioni relative alla mostra, garantendo così una conservazione a lungo termine<sup>626</sup>.

Anche se, come in questo caso, una mostra virtuale può nascere dalla volontà di riproporre un evento realizzato in passato, questa genera un prodotto che ha un linguaggio autonomo e proprio. Queste mostre ben si prestano all'ambiente virtuale, e possono essere realizzate da soggetti culturali che possiedono scarse risorse economiche o che sono privi di spazi espositivi, e per valorizzare e far conoscere il proprio patrimonio o per realizzare "mostre impossibili", dove in un unico spazio virtuale vi sono opere raccolte provenienti da diverse istituzioni e che non potrebbero mai essere raccolte fisicamente in un unico luogo<sup>627</sup>.

---

<sup>626</sup> Non è questa la sede per approfondire un tema così vasto, complesso e oggetto di innumerevoli progetti scientifici. Per un approfondimento cfr. Guercio M., *Conservare il digitale. Principi, metodi e procedure per la conservazione a lungo termine di documenti digitali*, Laterza, Roma 2013; Guercio M., *Certezza documentaria e memoria digitale: una riflessione sul futuro della funzione archivistica*, in «Archivi e computer», 2006, 1, pp. 7-25; Guercio M., *Archivistica informatica*, Carocci, Roma 2002, capitolo 3; Guercio M., *La conservazione delle memorie digitali*, in *Biblioteconomia. Principi e questioni*, a cura di Giovanni Solimine e Paul Weston, Carocci editore, Roma 2007, pp. 395-412; Pigliapoco S., *Conservare il digitale*, EUM, Macerata 2010; Interpares, *Rapporto dell'Authenticity task force*, traduzione a cura di Monica Grossi, in «Archivi & Computer», 2002, 3; Interpares, *Rapporto dell'Appraisal task force*, traduzione a cura di Maria Guercio, in «Archivi & Computer», 2003, 1-2; Interpares, *Rapporto della Preservation task force*, traduzione a cura di Maria Guercio, in «Archivi & Computer», 2003, 1-2.

<sup>627</sup> Ivi p. 12. Un esempio di "mostra impossibile" può essere quella proposta dal British Museum, dove nella tomba di Nebamun, nobile funzionario e scriba egizio, compaiono gli affreschi acquistati dal museo inglese insieme a quello di Luxor (D. Capaldi, *Un «generale convivio»*. *Strategie e migliori pratiche del Digital Heritage*, in *I cantieri della memoria*, a cura di G. Ragone, ivi p. 79).

Tali mostre inoltre non sono limitate alla durata dell'evento reale e rimangono perciò fruibili nel tempo, e sono dinamiche, in quanto il contenuto può essere modificato dopo la realizzazione proponendo in momenti successivi nuovi percorsi e temi.

Dal punto di vista economico vi è un vantaggio non trascurabile, sia per chi realizza la mostra virtuale sia per chi ne usufruisce. Lo sviluppo di queste mostre infatti richiede budget limitati e sicuramente più economici rispetto ad un allestimento reale, e gli utenti possono effettuare visite quasi sempre gratuite, collegandosi da ogni parte del mondo senza dover recarsi fisicamente in un luogo reale. Tutto ciò che occorre alla realizzazione di una mostra virtuale si limita alla possibilità di digitalizzare degli oggetti e alla competenza archivistica, tecnologica e comunicativa.

L'evoluzione tecnologica ha influito sia sulle modalità di allestimento che sui rapporti tra il pubblico e gli archivi e i musei dello spettacolo, i quali, grazie all'ausilio delle tecnologie multimediali possono ricreare quello che nel corso di tutta la storia dello spettacolo è sempre esistito come concetto basilare ed imprescindibile: l'«impermanenza<sup>628</sup>».

Uno degli aspetti più interessanti delle nuove tecnologie informatiche è connesso all'interattività, tramite cui

«l'utente può scegliere gli elementi da visualizzare o i percorsi da seguire, generando così un output personalizzato [...]. Il media interattivo è perfettamente in linea con la tendenza a riprodurre e oggettivare i processi mentali. Lo stesso principio dell'iperlinking, alla base dei media interattivi, rende oggettivo il processo di associazione, spesso fondamentale per il pensiero umano. I processi mentali della riflessione, della risoluzione di problemi, del riconoscimento e dell'associazione vengono riprodotti, indotti a seguire un link, a

---

<sup>628</sup> P. Bertolone, *In assenza. Musei e mostre del performer*, in P. Bertolone, M. I. Biggi, D. Gavrilovich, *Mostrare lo Spettacolo...*ivi p. 77.

passare ad un'altra pagina, a scegliere una nuova immagine o una nuova scena<sup>629</sup>».

Il successo di un progetto di mostra virtuale prevede la commistione tra ipertesto<sup>630</sup>, multimedialità<sup>631</sup> e interattività<sup>632</sup>. In questo modo «la formazione di un ambiente virtuale vivibile in prima persona e connesso a comunità telematiche ha fatto saltare la divisione, del tutto astratta, tra “virtuale” e “reale”<sup>633</sup>».

Le mostre virtuali intensificano l'immersione nello spazio e cambiano le modalità di apprendimento e di rielaborazione dell'immaginario. Le nuove tecnologie infatti sono in grado di creare avatar di oggetti e personaggi del passato, offrendo all'utente l'impressione di immergersi in luoghi realistici e in epoche diverse. Questi applicativi 3D hanno due caratteristiche, la prima è che permettono di “maneggiare” gli oggetti esposti nei musei o nelle mostre, generando un percorso museale o una narrazione; la seconda riguarda l'interattività tra il corpo dei visitatori, siano essi reali o virtuali, in possesso di dispositivi elettronici o meno, e l'ambiente ricreato.

Nel 2009 l'UNESCO, nelle nuove linee guida per le statistiche mondiali sulla produzione tecnologica e artistica e i consumi culturali, ha individuato la seguente circolarità di produzione e consumo:

---

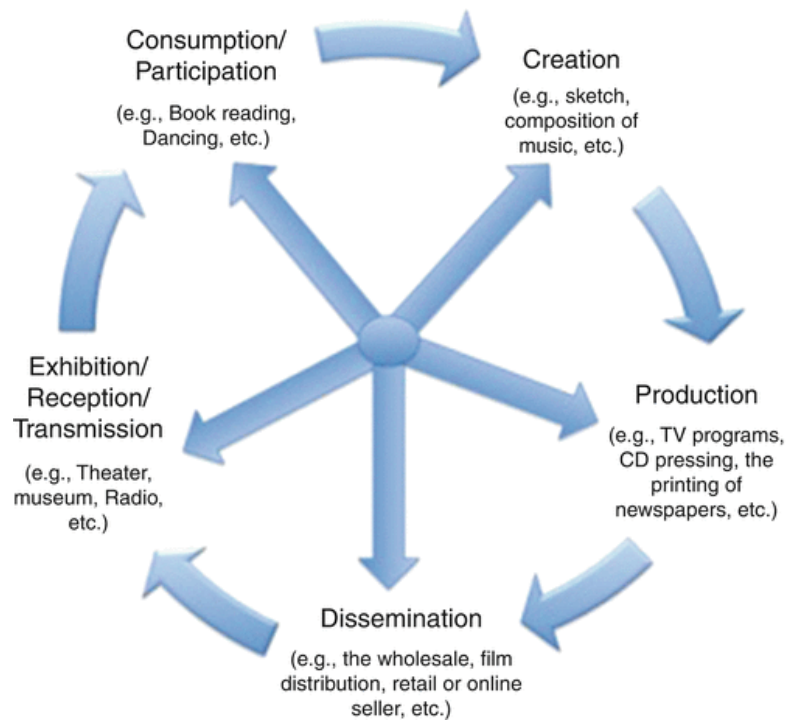
<sup>629</sup> L. Manovich, *Il linguaggio dei nuovi media*, Edizioni Olivares, Milano 2003, p. 79-86

<sup>630</sup> Con “ipertesto” si definisce il documento elettronico contenente un insieme di informazioni di natura per lo più testuale e grafica, ma anche integrabili con inserti musicali e filmati ottenuti con altre apparecchiature collegate, come CD-ROM e videoregistratori (Vocabolario Treccani)

<sup>631</sup> Con “multimedialità” si definisce «il sistema di visualizzazione di oggetti digitali per i diversi canali di ricezione (visivo, sonoro, testuale) tramite un unico supporto di registrazione e diffusione dell'informazione organizzata mediante strutture ipertestuali e/o ipermediali, allo scopo di ottenere una rappresentazione delle informazioni accattivante ed efficace» (in *Concetti e definizioni, Linee guida mostre virtuali*, ivi p. 19).

<sup>632</sup> Con “interattività” si definisce l'insieme delle componenti che permettono di usare uno strumento e quindi di avere un'interazione con esso» (in *Concetti e definizioni, Linee guida mostre virtuali*, ivi p. 19).

<sup>633</sup> D. Capaldi, *Un «generale convivio». Strategie e migliori pratiche del Digital Heritage*, in in D. Capaldi, E. Ilardi, G. Ragone, *I cantieri della memoria...* ivi p. 80.



Fonte: *The 2009 UNESCO Framework for Cultural Statics*

Secondo questo grafico il ciclo della cultura prevede vari stadi: la creazione, produzione, disseminazione, esibizione-ricezione-trasmissione e consumo-partecipazione, secondo le classiche categorie economiche. Nel Web questi fenomeni possono succedersi non rispettando il senso lineare e orario, ma in una modalità reticolare che collega tra loro tutti gli eventi, anche in senso antiorario. Nonostante l'UNESCO abbia previsto la sezione "media e interattività", le "attività culturali" sono limitate alla fruizione di contenuti e la partecipazione degli utenti è circoscritta alle funzioni di forum, chat e blog, più di rado prevedono attività quali il *download* e l'*upload*.

Già la Convenzione di Faro nel 2005 sanciva l'importanza della partecipazione sociale alla vita culturale e al godimento del patrimonio culturale, e il digitale è lo strumento più idoneo a porsi come vettore di conoscenza in quanto ogni utente è protagonista di un processo di apprendimento inclusivo e partecipativo finalizzato a superare i divari culturali, sociali, anagrafici, fisici e territoriali. Il

web e le piattaforme digitali offrono un alto livello di accessibilità e ambienti culturali innovativi che possono permettere agli utenti di partecipare e interpretare il patrimonio culturale, che diviene così anche un bene condiviso e comunicativo.

Gli archivi, le biblioteche e i musei, utilizzando queste tecnologie, potrebbero in tal modo moltiplicare le possibilità di diffusione e fruizione del proprio patrimonio, diventando così «sistemi-reti di stimoli, di cultura e di immaginario, del tutto imprescindibili per riconoscere nel flusso delle informazioni una linea comune di appartenenza storica e artistica<sup>634</sup>».

Le nuove tecnologie permettono di «ingigantire, moltiplicare, frammentare o scomporre l'azione dal vivo<sup>635</sup>» e gli istituti culturali possono moltiplicare le possibilità di diffusione e fruizione dei propri patrimoni, i quali diventano «serbatoi di immagini e storie, da riutilizzare anche come un formidabile potenziale di apprendimento<sup>636</sup>». Ma per fare questo, come osserva Mariella Guercio, occorrono risorse:

«È del resto nota la difficoltà di trovare risorse per settori di nicchia, soprattutto quello archivistico che ha enormemente sofferto in questi anni per la mancanza di mezzi e di personale, per l'assenza di ricambio e di interventi formativi di aggiornamento. Un processo di impoverimento devastante che ha segnato gravemente le amministrazioni più deboli, da un lato il Ministero dei beni culturali e, al suo interno, gli archivi e le biblioteche, dall'altro gli enti locali la cui azione è stata nell'ultimo decennio ancora più insufficiente nella gestione dei loro patrimoni documentari<sup>637</sup>».

---

<sup>634</sup> D. Capaldi, *Un «generale convivio». Strategie e migliori pratiche del Digital Heritage*, in D. Capaldi, E. Ilardi, G. Ragone, *I cantieri della memoria...* ivi p. 82

<sup>635</sup> R. Guardenti, *In forma di quadro...* ivi p. 48.

<sup>636</sup> D. Capaldi, *Un «generale convivio». Strategie e migliori pratiche del Digital Heritage*, in D. Capaldi, E. Ilardi, G. Ragone, *I cantieri della memoria...* ivi.

<sup>637</sup> M. Guercio, *Oltre le mostre per promuovere i patrimoni documentari*, in *Oltre le mostre. Proposte per una diversa valorizzazione del patrimonio archivistico e librario*, Atti del seminario a cura di Mauro Brunello, Valentina De Martino e Maria Speranza Storace, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2020, p. 107.

Dovrebbero infatti essere messe a sistema le migliori esperienze e soluzioni, investendo nelle buone pratiche realizzate negli ultimi anni.

Gli archivi rivestono un ruolo fondamentale per la creazione di una società libera e democratica, in cui tutti i cittadini, e non solo gli studiosi, si sentano parte della stessa comunità civile. Per garantire questo è necessario investire nella tutela del nostro patrimonio culturale, nell'assunzione dei professionisti e nella valorizzazione dei nostri beni culturali.

La transizione al digitale ha comportato anche una rivoluzione democratica, inclusiva e partecipativa, che permette:

«l'accesso alle conoscenze e alle risorse pubblicamente finanziate e prodotte. Il libero accesso al patrimonio dei contenuti digitali è la condizione essenziale per l'estensione democratica del diritto di accesso al sapere e per sfruttare le ampie possibilità di connubio tra la ricerca umanistica e la strumentazione informatica e digitale. I vantaggi sono molteplici e riguardano l'accesso ai risultati della ricerca non più limitato alla sola comunità scientifica, la rapidità della comunicazione scientifica e la capillarità della diffusione dei prodotti, il maggiore controllo sui risultati delle ricerche, la maggiore efficienza degli investimenti nella ricerca<sup>638</sup>».

Le istituzioni e gli enti che intendono quindi valorizzare e diffondere la conoscenza del proprio patrimonio culturale, possono ricorrere all'utilizzo di siti e applicazioni web in grado di rappresentare la loro identità e le loro attività anche attraverso il recupero retrospettivo di esposizioni riproposte in versione virtuale. Le esposizioni virtuali organizzate da un istituto culturale fungono da ulteriore strumento per l'accesso al patrimonio, e hanno anche l'obiettivo di mettere in mostra il lavoro effettuato sui beni esposti, come la digitalizzazione, la catalogazione o il restauro.

---

<sup>638</sup> Ministero dell'Università e della Ricerca, *Programma Nazionale per la Ricerca 2021-2027 Grande ambito di ricerca e innovazione cultura umanistica, creatività, trasformazioni sociali, società dell'inclusione*, Roma 2020, p. 40, disponibile all'indirizzo: [www.mur.gov.it/sites/default/files/2021-08/2.AllegatoEsteso\\_Cultura.pdf](http://www.mur.gov.it/sites/default/files/2021-08/2.AllegatoEsteso_Cultura.pdf)

Valorizzare i beni culturali significa anche facilitarne la fruizione e dotarli di un adeguato apparato informativo in grado di sensibilizzare gli utenti ai delicati temi della tutela e della conservazione dei beni culturali, in quanto ogni documento archivistico è una testimonianza della nostra civiltà e della nostra storia.

# APPENDICE

## II SALA. Gli anni Ottanta



### **METADATI SULLO SPETTACOLO**

**Titolo:** Odette

**Genere:** Dramma

**Responsabilità autoriali:**

Sardou, Victorien (autore del testo)

**Interprete:** Duse, Eleonora (Odette)

**Data:** 04/10/1881 (prima rappresentazione dello spettacolo)

**Luogo:** Teatro Valle, Roma

### **METADATI SULLA FOTOGRAFIA**

**Tipologia documentaria:** fotografia b/n

**Tipologia iconografica:** Ritratto

**Soggetto:** Eleonora Duse nel ruolo di Odette

**Studio fotografico:** Stabilimento Bettini

**Formato:** 112x77 mm

**Collocazione:** Archivio Guerrieri, Fondo Eleonora Duse,  
Faldone Fotografie,

Fascicolo Eleonora Duse

**Segnatura:** F 285

**Stato di conservazione:** buono

**ID:** 285

**Nomenclatura:** GG\_1881\_Eleonora Duse nella parte di Odette\_285

**Fonte:** Fondazione Cini



#### **METADATI SULLO SPETTACOLO**

**Titolo:** Frou-Frou

**Genere:** Commedia in cinque atti

**Responsabilità autoriali:**

Meilhac, Henri (autore del testo)

Halévy, Ludovic (autore del testo)

**Interprete:** Duse, Eleonora (Gilberta)

**Data:** 03/07/1882 (prima rappresentazione dello spettacolo)

**Luogo:** Arena nazionale, Firenze

#### **METADATI SULLA FOTOGRAFIA**

**Tipologia documentaria:** fotografia b/n

**Tipologia iconografica:** Ritratto

**Soggetto:** Eleonora Duse nel ruolo di Gilberta

**Studio fotografico:** Stabilimento Bettini

**Formato:** 177x120 mm

**Collocazione:** Archivio Guerrieri, Fondo Eleonora Duse, Faldone  
Fotografie, Fascicolo Eleonora Duse

**Segnatura:** F 126

**Stato di conservazione:** buono

**ID:** 126

**Nomenclatura:** GG\_1882\_Eleonora Duse nel ruolo di Gilberta\_126

**Fonte:** Fondazione Cini



#### **METADATI SULLO SPETTACOLO**

**Titolo:** Cavalleria Rusticana

**Genere:** dramma

**Responsabilità autoriali:**

Verga, Giovanni (autore del testo)

**Interpreti:**

Duse, Eleonora (Gilberta)

Marchetti, Teobaldo Checchi (Alfio)

Andò, Flavio (Turiddu)

**Data:** 14/01/1884 (prima rappresentazione dello spettacolo)

**Luogo:** Teatro Carignano, Torino

#### **METADATI SULLA FOTOGRAFIA**

**Tipologia documentaria:** fotografia b/n

**Tipologia iconografica:** Ritratto

**Soggetto:** Eleonora Duse nel ruolo di Santuzza

**Studio fotografico:** Bary

**Formato:** 120x117 mm

**Collocazione:** Archivio Guerrieri, Fondo Eleonora Duse, Faldone Fotografie, Fascicolo Eleonora Duse

**Segnatura:** F 64

**Stato di conservazione:** buono

**ID:** 64

**Nomenclatura:** GG\_1884\_Eleonora Duse nella parte di Santuzza\_064

**Fonte:** Fondazione Cini



#### **METADATI SULLO SPETTACOLO**

**Titolo:** La dame aux camélias (La signora delle camelie)

**Genere:** Dramma in cinque atti

**Responsabilità autoriali:** Dumas, Alexandre figlio (autore del testo)

**Interpreti:** Duse, Eleonora (Margherita Gautier)

**Data:** 1882 (prima rappresentazione dello spettacolo)

**Luogo:** Arena nazionale, Firenze

**Note allo spettacolo:** Il dramma rappresenta uno dei cavalli di battaglia non solo di Eleonora ma anche di altre attrici contemporanei, come la grande rivale Sarah Bernhardt. Duse rappresenta il dramma dal 1882 al 1909, indossando cinque costumi di diverse gradazioni di bianco e Armando è spesso interpretato dall'attore che lei prediligeva in questa parte, Flavio Andò. Lo stesso Verdi venne ispirato per scrivere *La traviata*. Duse con la sua interpretazione conquista l'Europa, gli Stati Uniti e la Russia.

#### **METADATI SULLA FOTOGRAFIA**

**Tipologia documentaria:** fotografia b/n

**Tipologia iconografica:** Foto di scena

**Soggetto:** Eleonora Duse nel ruolo di Margherita Gautier

**Studio fotografico:** Audouard, Paul

**Formato:** 113x159 mm

**Collocazione:** Archivio Guerrieri, Fondo Eleonora Duse, Faldone Fotografie, Fascicolo Eleonora Duse

**Segnatura:** F 89

**Stato di conservazione:** buono

**ID:** 89

**Nomenclatura:** GG\_1882\_Eleonora Duse nel ruolo di Margherita Gautier\_089

**Fonte:** Fondazione Cini



#### **METADATI SULLA FOTOGRAFIA**

**Titolo:** Enrichetta Marchetti Bullough

**Tipologia documentaria:** fotografia b/n

**Tipologia iconografica:** ritratto

**Soggetto:** Marchetti, Enrichetta da bambina

**Studio fotografico:** Ambrosetti, Giuseppe

**Data:** 1884

**Formato:** 177x120 mm

**Collocazione:** Archivio Guerrieri, Fondo Eleonora Duse, Faldone Fotografie, Fascicolo Familiari e amici di Eleonora

**Segnatura:** F 46

**Stato di conservazione:** mediocre

**ID:** 46

**Nomenclatura:** GG\_1884\_Enrichetta Marchetti Bullough\_046

**Fonte:** Fondazione Cini

IV SALA  
Il poeta e l'attrice



**METADATI SULLA FOTOGRAFIA**

**Titolo:** Eleonora Duse nel Palazzo Barbaro-Wolkoff a Venezia

**Tipologia documentaria:** fotografia b/n

**Tipologia iconografica:** Ritratto

**Soggetto:** Eleonora Duse a Venezia

**Fotografo:** Primoli, Giuseppe Napoleone

**Data:** 1894

**Note alla data:** L'indicazione cronologica fa riferimento al periodo in cui l'attrice soggiornò a Venezia nel Palazzo Barbaro-Wolkoff

**Luogo:** Venezia

**Formato:** 119x177 mm

**Collocazione:** Archivio Guerrieri, Fondo Eleonora Duse, Faldone Fotografie, Fascicolo Eleonora Duse

**Segnatura:** F 187

**Stato di conservazione:** buono

**Nomenclatura:** GG\_1894\_Eleonora Duse nel Palazzo Barbaro-Wolkoff a Venezia\_187

**Fonte:** Fondazione Cini



#### **METADATI SULLO SPETTACOLO**

**Titolo:** Francesca da Rimini

**Genere:** Tragedia in cinque atti

**Responsabilità autoriali:** D'Annunzio, Gabriele (autore del testo)  
Scontrino, Antonio (autore della musica)

**Altre responsabilità:** De Carolis, Adolfo (scenografo); Baccetti, Andrea (scenografo); Rovescalli, Odoardo Antonio (scenografo); Sapelli, Luigi -Caramba (costumista); Rasi, Luigi (coreografo); Worth, Jean Philip (costumista della Duse)

**Interpreti:** Duse, Eleonora (Francesca da Rimini); Galvani, Ciro (Ostasio); Magazzari, Guglielmina (schiava); Pagano, Angelina (samaritana); Rosaspina, Carlo (Gianciotto); Salvini, Gustavo (Paolo); Varini, Emilia (Malatestino)

**Data:** 9/12/1901 (prima rappresentazione dello spettacolo)

**Luogo:** Teatro Costanzi, Roma

**Note allo spettacolo:** La prima fu un insuccesso, nelle repliche seguenti venne snellito il testo, eliminata la musica di Scontrino sia negli intermezzi di danza sia nelle scene di battaglia. Questo allestimento rappresenta uno dei primi esperimenti registici italiani. I due mesi dello spettacolo costarono molto alla capocomico Duse, soprattutto per il puntiglio di D'Annunzio nel voler ricostruire fedelmente l'ambiente storico, i costumi, le suppellettili e la scenografia

#### **METADATI SULLA FOTOGRAFIA**

**Tipologia documentaria:** fotografia b/n

**Tipologia iconografica:** Foto di scena

**Soggetto:** Eleonora Duse nel ruolo di Francesca da Rimini

**Studio fotografico:** Sciutto, Giovanni Battista

**Formato:** 117x82 mm

**Collocazione:** Archivio Guerrieri, Fondo Eleonora Duse, Faldone Fotografie, Fascicolo Eleonora Duse

**Segnatura:** F 290

**Stato di conservazione:** buono

**Nomenclatura:** GG\_1901\_Eleonora Duse nel ruolo di Francesca da Rimini\_290

**Fonte:** Fondazione Cini



#### **METADATI SULLO SPETTACOLO**

**Titolo:** La città morta

**Genere:** Tragedia in cinque atti

**Responsabilità autoriali:** D'Annunzio, Gabriele (autore del testo)

**Interpreti:** Duse, Eleonora (Anna)

Cristina Zacconi, Ines (Bianca Maria)

Zacconi, Ermete (Leonardo)

**Data:** 21/03/1901 (prima rappresentazione dello spettacolo)

**Luogo:** Teatro Lirico, Milano

#### **METADATI SULLA FOTOGRAFIA**

**Tipologia documentaria:** fotografia b/n

**Tipologia iconografica:** Foto di scena

**Soggetto:** Eleonora Duse e Ines Cristina nei ruoli di Anna e Bianca Maria

**Studio fotografico:** Sciutto, Giovanni Battista

**Formato:** 120x177 mm

**Collocazione:** Archivio Guerrieri, Fondo Eleonora Duse, Faldone Fotografie, Fascicolo Eleonora Duse

**Segnatura:** F 2

**Stato di conservazione:** buono

**Nomenclatura:** GG\_1901\_Eleonora Duse nel ruolo di Anna\_002

**Fonte:** Fondazione Cini



#### **METADATI SULLA FOTOGRAFIA**

**Titolo:** Eleonora Duse a Villa Capponcina

**Tipologia documentaria:** fotografia b/n

**Tipologia iconografica:** Ritratto

**Soggetto:** Duse, Eleonora

**Fotografo:** D'Annunzio, Gabriele

**Data:** 1900 circa

**Luogo:** Settignano (FI)

**Formato:** 120x89 mm

**Collocazione:** Archivio Guerrieri, Fondo Eleonora Duse, Faldone Fotografie, Fascicolo Eleonora Duse

**Segnatura:** F 1

**Stato di conservazione:** buono

**Nomenclatura:** GG\_1900\_Eleonora Duse a Villa Capponcina\_001

**Fonte:** Fondazione Cini



#### **METADATI SULLA FOTOGRAFIA**

**Titolo:** Gabriele D'Annunzio a Villa Capponcina

**Tipologia documentaria:** fotografia b/n

**Tipologia iconografica:** Ritratto

**Soggetto:** D'Annunzio, Gabriele

**Fotografo:** Duse, Eleonora

**Data:** 1900 circa

**Luogo:** Settignano (FI)

**Formato:** 89x120 mm

**Collocazione:** Archivio Guerrieri, Fondo Eleonora Duse, Faldone  
Fotografie, Fascicolo Eleonora Duse

**Segnatura:** F 3

**Stato di conservazione:** buono

**Nomenclatura:** GG\_1900\_Gabriele D'Annunzio a Villa  
Capponcina\_003

**Fonte:** Fondazione Cini

## BIBLIOGRAFIA

### BIBLIOGRAFIA DI GERARDO GUERRIERI

GUERRIERI Gerardo, POVOLEDO Elena, *Il secolo dell'invenzione teatrale mostra di scenografie e costumi del Seicento italiano*, Arti grafiche Sorteni, Venezia 1951.

GUERRIERI Gerardo, *Eleonora Duse e il suo tempo*, Canova, Treviso 1974.

GUERRIERI Gerardo, *Eleonora Duse tra, storia e leggenda*, Tipografia asolana, Asolo 1985.

GUERRIERI Gerardo, *Lo spettatore critico*, Levi, Roma 1987.

GUERRIERI GERARDO, *Lettere sulla «Collezione di teatro» Einaudi*, (a cura di S. Geraci), in «Teatro e Storia», a. VII, n. 1, aprile 1992, p. 16.

GUERRIERI Gerardo, *Eleonora Duse. Nove saggi*, (a cura di Lina Vito), Bulzoni, Roma, 1993.

GUERRIERI Gerardo, *Il teatro in contropiede. Cronache e scritti teatrali 1974-1981*, (a cura di Stefania Chinzari, Bulzoni, Roma 1993.

GUERRIERI Gerardo, *Amleto*, (a cura di di Stefano Geraci), Stampa Alternativa, Roma 1993.

GUERRIERI Gerardo, *Presagi per un teatro nuovo: le cronache per «L'Unità» 1945-1950*, (a cura di Rocco Brancati), Irsina, Barile editore 2016.

### BIBLIOGRAFIA SU GERARDO GUERRIERI

BERTOLONE Paola, LOCATELLI Stefano (a cura di), *Obiettivo Guerrieri Parte prima*, Bulzoni, Roma nn. 121-122, gennaio-giugno 2017.

BERTOLONE Paola, LOCATELLI Stefano (a cura di), *Obiettivo Guerrieri Parte seconda*, Bulzoni, Roma nn. 123-124, luglio-dicembre 2017.

D'ARBELOFF Anne (a cura di), *Gerardo Guerrieri*, Atti del Convegno E.T.I., Roma 11-13 novembre 1993, Graf, Roma 1995.

GERACI Stefano, *G. Guerrieri, Pagine di teatro*, in «Teatro e Storia», anno V, n.1, aprile 1990, p. 13.

GERACI Stefano (a cura di), *Lettere sulla collezione Einaudi*, in «Teatro e Storia», n. 12, aprile 1992.

GUERRIERI Selene (a cura di), *Gerardo Guerrieri: un palcoscenico pieno di sogni*, Edizioni Magister, Matera 2016.

MELDOLESI Claudio, *Critico e operatore culturale, storico e regista, traduttore e dramaturg*, Atti del Convegno ETI, 11-13 novembre 1993, Roma, ETI, «Documenti di Teatro», n. 25, 1995, p. 34.

#### BIBLIOGRAFIA SU ELEONORA DUSE E STORIA DELLO SPETTACOLO

ALLARDYCE Nicoll, *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale*, Bulzoni, Roma 1971.

ALONGE Roberto, TESSARI Roberto, *Immagini del teatro contemporaneo*, Guida Editori, Napoli 1977.

ANDERSON Joel, *theatre & photography*, Red Globe Press, Londra 2015.

ANDREOLI Annamaria, *Più che l'amore*, Marsilio, Venezia 2017.

ANTONA TRAVERSI Camillo, *Eleonora Duse, sua vita, sua gloria, suo martirio*, Successori Nistri-Lischi Editori, Pisa 1926.

AUSLANDER Philip, *Reactivations. Essays on Performance and its Documentation*, University of Michigan Press, Michigan 2018.

BALDACCI Cristina, *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, Johan&Levi editore, Monza 2016.

BALME Christopher, ERENSTEIN Robert, MOLINARI Cesare (a cura di), *European Theatre Iconography*, Bulzoni, Roma 2002.

BANDINI Fernando, BERTOLONE Paola (a cura di), *Divina Eleonora. Eleonora Duse nella vita e nell'arte*, Marsilio, Venezia 2001.

BARBA Eugenio, *Efermaele: That Which Will Be Said Afterwards*, «The Drama Review», XXXVI, No. 2 (1992).

BENTOGLIO Alberto, *Un'attrice italiana nel mondo: le tournées internazionali di Eleonora Duse*, Italiano LinguaDue, n. 2, 2016, disponibile all'indirizzo: [www.doi.org/10.13130/2037-3597/8171](http://www.doi.org/10.13130/2037-3597/8171)

BERLANGIERI Maria Grazia, *Il Teatro dell'Università di Roma, 1935-1958. Crocevia di teoresi e pratiche teatrali*, Bulzoni, Roma 2016.

BERTELLINI Federica, *Il teatro e la vita di Eleonora Duse nelle mostre italiane dal 1958 ad oggi*, Sinestesiaonline, N. 21 - Anno 6 - Ottobre 2017.

BERTINETTO Alessandro, *Estetica dell'improvvisazione*, Il Mulino, Bologna 2021.

BERTOLONE Paola, *I copioni di Eleonora Duse. Adriana Lecouvreur, Francesca da Rimini, Monna Vanna, Spettri*, Giardini, Pisa 2000.

BERTOLONE Paola, in *Verità indicibili. Le passioni in scena dall'età romantica al primo Novecento*, Bulzoni, Roma 2010.

BERTOLONE Paola, *Il teatro e i suoi allestimenti in mostre, archivi e musei. Andata e ritorno*, in «Biblioteca teatrale», nn. 99-100, luglio-dicembre 2011.

BERTOLONE Paola, BIGGI Maria Ida, GAVRILOVICH Donatella, *Mostrare lo spettacolo. Musei e Mostre delle Performing Arts*, UniversItalia, Roma, 2013.

BERTOLONE Paola, *Sarò bella e vincente. Le lettere di Eleonora Duse al conte Giuseppe Primoli*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2018.

BERTOLONE Paola, *Tommaso Le Pera. Un archivio fotografico per il teatro*, Artemide, Roma 2021.

BIGGI Maria Ida, SCAPARRO Maurizio, NICOSIA Alessandro (a cura di), *Eleonora Duse. Viaggio intorno al mondo*, Skira, Milano, 2010.

BIGGI Maria Ida, *Ma Pupa, Henriette. Le lettere di Eleonora Duse alla figlia*, Marsilio, Venezia 2010.

BRUNETTI Simona, *Il palcoscenico del secondo Ottocento italiano: La signora dalle camelie*, Esedra, Padova 2004.

CASSARÀ Mauro, (a cura di), *Al di là di un concetto visibile. Teatro e teatralità: musica, poesia, recitazione*, Plumelia Edizioni, Bagheria-Palermo 2017.

CRIVELLARO Pietro, *Ultime notizie su Cenere. Con cinquantadue documenti inediti dall'archivio di Febo Mari*, «Notiziario dell'Associazione Museo Nazionale del Cinema», n. 64, 2000.

CRUCIANI Fabrizio, FALLETTI Clelia (a cura di), *Civiltà teatrale nel XX secolo*, Società editrice il Mulino, Bologna 2012.

D'ANNUNZIO Gabriele, DUSE Eleonora (a cura di Minnucci Franca), *Come il mare io ti parlo. Lettere 1894-1923*, Bompiani, Milano 2014.

DE MARINIS Marco, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Ponte alle grazie, Milano 1994.

FELICE Angela, (a cura di), *L'Attrice Marchesa. Verso nuove visioni di Adelaide Ristori*, Marsilio, Venezia 2006.

GUARDENTI Renzo, *In forma di quadro. Note di iconografia teatrale*, Cue Press, Bologna 2020.

GUIDOTTI Angela, *Forme del tragico nel teatro italiano del Novecento. Modelli della tradizione e riscritture originali*, ETS, Pisa 2016.

MANGINI Nicola, *Eleonora Duse nella storia del teatro europeo*, in «Archivio veneto» serie 5, v. 121 (1983).

MARIANI Anna Laura, *Sibilla Aleramo. Il significato di tre incontri col teatro: il personaggio di Nora, Giacinta Pezzana, Eleonora Duse*, in «Teatro e Storia: orientamenti per una rifondazione degli studi teatrali», Bologna, Il mulino, a. 2, n. 1-2, aprile 1987.

MEI Silvia, *Tu sei l'arte e a te si può ben dire. L'incontro confronto tra Eleonora Duse e Yvette Guilbert*, in «Biblioteca teatrale», n. 121/122, 1, Bulzoni, Roma 2017.

MOLINARI Cesare, *L'attrice divina: Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Bulzoni, Roma 1985.

MOLINARI Cesare, *Sull'iconografia come fonte della storia del teatro*, in «Biblioteca teatrale», Bulzoni, Roma 1996.

NARDI Piero, *Lettere d'amore Eleonora Duse, Arrigo Boito*, Il Saggiatore, Milano 1979.

ORECCHIA Donatella, *La prima Duse. Nascita di un'attrice moderna*, Artemide, Roma 2007.

PAGANI Maria Pia, *Pamela: una donna goldoniana in Russia con Eleonora Duse*, Ricerche di S/Confine, vol. III, n. 1 (2012) disponibile all'indirizzo: [www.repository.unipr.it/bitstream/1889/1853/1/PAGANI-pamela.pdf](http://www.repository.unipr.it/bitstream/1889/1853/1/PAGANI-pamela.pdf)

PAGANI Maria Pia, *Dalla scena alla pagina: le "trasfigurazioni" di Eleonora Duse*, «Enthymena» IX 2013.

PAGANI Maria Pia, *Eleonora Duse interpreta Gor'kij (Parigi-Milano, ottobre 1905)*, Enthymema, VIII 2013.

PAGANI Maria Pia, *Aprile 1924: Fiori di carta per Eleonora Duse*, in «Enthymema», XI, 2014.

PAGANI Maria Pia, *Un gioco di specchi per la Fornarina. Foto di Eleonora Duse al Vittoriale*, in «Ricerche di S/Confine», V (2014), n.1.

PAGANI Maria Pia, *Dal teatro alla letteratura medica. Eleonora Duse paziente illustre*, in «Enthymema» XII, 2015.

PAVIS Patrice, *Questions sur un questionnaire pour une analyse de spectacles*, in *Voix et images de la scène. Pur une sémiologie de la réception*, Presses universitaires de Lille, Lille 1985.

PAVIS Patrice, *Dizionario del teatro*, (traduzione a cura di Paolo Bosisio), Zanichelli, Bologna 1998.

PAVIS Patrice, *L'analisi degli spettacoli. Teatro, mimo, danza, teatro danza, cinema*, (Traduzione di Dario Buzzolan, Roberta Cortese) Lindau, Torino 2004.

PETRINI Armando, *Attori e scena nel teatro italiano di fine Ottocento. Studio critico su Giovanni Emanuel e Giacinta Pezzana*, Accademia University Press, 2012.

PHELAN Peggy, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, Londra-New York 1993.

PIZZO Antonio, *Neodrammatico digitale. Scena multimediale e racconto interattivo*, Accademia University Press, Torino 2013.

RADICE Raul, *Lettere d'amore/Eleonora Duse, Arrigo Boito*, Il Saggiatore, Milano, 1979

RASI Luigi, *La Duse*, R. Bemporad & figlio, Librai-editori, Firenze 1901.

RIDENTI Lucio, *La Duse minore*, Gherardo Casini Editore, Roma 1966.

SCHECHNER, *Saremo noi il (Nuovo) Terzo Mondo?*, a cura di A. Jovićević, Bulzoni editore, Roma 2017.

SCHINO Mirella, *Racconti del grande attore. Tra la Rachel e la Duse*, Edimond, Città di Castello 2004.

SCHINO Mirella, *Il teatro di Eleonora Duse. Nuova edizione riveduta e ampliata*, Bulzoni Editore, Roma 2008.

SHEEHY Helen, *Eleonora Duse. La donna, le passioni, la leggenda*, Mondadori, Milano 2005.

SIMONCINI Francesca, *Rosmersholm di Ibsen per Eleonora Duse*, ETS, Pisa 2005.

SIMONCINI Francesca, *Eleonora Duse capocomica*, Le Lettere, Firenze 2011.

SIGNORELLI Olga, *Eleonora Duse*, Gherardo Casini editore, Roma 1955.

SIGNORELLI Olga, *L'epistolario di Cenere*, in «Bianco e Nero», a. XIX, n. 12, 1958.

SIGNORELLI Olga, *Vita di Eleonora Duse*, Cappelli, Bologna 1962.

SIMONCINI Francesca, *Rosmersholm di Ibsen per Eleonora Duse*, ETS, Pisa 2005.

TAYLOR Diane, *Performance, politica e memoria culturale*, (a cura di F. Deriu), Artemide, Roma 2019.

TEI Francesco, *Tommaso Le Pera, mezzo secolo di scatti dalle cantine romane al teatro "ufficiale"*, in «Hystrio», anno XXXIII, n. 1, 2020.

TINTERRI Alessandro (a cura di), *Il teatro italiano dal naturalismo a Pirandello*, Il Mulino, Bologna 1990.

TRAVERSI Camillo Antona, *Eleonora Duse, sua vita, sua gloria, suo martirio*, Nistri Lischi, Pisa 1926.

TREZZINI Lamberto, *Il patrimonio teatrale come bene culturale. Convegno di studi di Parma, 24-25 aprile 1990*, (a cura di), Bulzoni, Roma 1991.

VALENTINI Valentina, *Teatro in Immagine I*, Bulzoni Editore, Roma 1987.

VALENTINI Valentina, *Truth is Concrete: la fotografia per rifondare la pratica teatrale*, in *Brecht e la fotografia* (a cura di V. Valentini e F. Fiorentino), Bulzoni, Roma 2015, pp. 29-61.

VAZZOLER Laura, *Eleonora Duse e Arrigo Boito: lo spettacolo sull' "Antonio e Cleopatra" di Shakespeare*, in «Biblioteca Teatrale», 6-7, Bulzoni, Roma 1973, pp. 65-119.

ZANNONI Marianna, *Il teatro in fotografia. L'immagine della prima attrice italiana fra Otto e Novecento*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2018.

## BIBLIOGRAFIA SU ARCHIVISTICA E MOSTRE

AIELLO Azzurra, NEMORE Francesca, PROCINO Maria, (a cura di), *Uomini e donne del Novecento fra cronaca e memoria*, Universitas Studiorum, Roma 2015.

ALLEGREZZA Stefano, *Analisi del formato FITS per la conservazione a lungo termine dei manoscritti. Il caso significativo del progetto della Biblioteca Apostolica Vaticana*, «DigItalia», Vol. 2 (2011), disponibile all'indirizzo: [www.digitalia.sbn.it/article/view/476](http://www.digitalia.sbn.it/article/view/476)

ARCHIVIO STORICO DELLE ARTI CONTEMPORANEE, *Archivi e Mostre*. Atti del convegno, La Biennale, Venezia 2014.

BALDIN Luca (a cura di), *Progettare il museo. Atti della V Conferenza Regionale dei Musei del Veneto, Padova, 24-25 settembre 2001*, Canova, Treviso 2002.

BERTOLONE Paola, BIGGI Maria Ida, GAVRILOVICH Donatella, *Mostrare lo spettacolo. Musei e mostre delle performing arts*, Universitalia, 2013.

BONSANTI Alessandro, *Criteri generali di ordinamento e iter del documento e del libro presso l'Archivio contemporaneo del Gabinetto G.P. Vieusseux*, Mori, Firenze 1980.

BRUNELLO Mauro, DE MARTINO Valentina, STORACE Maria Speranza, *Oltre le mostre. Proposte per una diversa valorizzazione del patrimonio archivistico e librario*, Atti del seminario, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2020.

CAPALDI Donatella, GRIGOLETTO Federica, RAGONE Giovanni, *VISM. Il Museo virtuale immersivo, partecipativo (e flessibile): un work in progress*, «DigItalia», 2016, disponibile all'indirizzo:  
[www.digitalia.sbn.it/article/view/1636/1150](http://www.digitalia.sbn.it/article/view/1636/1150)

CAPALDI Donatella, *Il museo elettronico. Un seminario con Marshall McLuhan*, Meltemi, Milano 2018.

CARUCCI Paola, GUERCIO Maria, *Manuale di archivistica*, Carocci editore, Roma 2018.

CARUSO Fulvia (a cura di), *Visioni e oltre. Multisensorialità, accessibilità e nuove tecnologie al museo*, Ed. Effigi, Arcidosso, Grosseto, 2001.

DI MONTE Maria Giuseppina, *Museo in azione: Idee, riflessioni, proposte*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2012.

GHERSETTI Francesca, MARTORANO Annantonia, ZONCA Elisabetta (a cura di), *Storie d'autore, storie di persone. Fondi speciali tra conservazione e valorizzazione*, AIB, Roma 2020.

GHERSETTI Francesca, PARO Loretta, *Archivi di persona del Novecento*, Benetton-Antiga Edizioni, Treviso 2012.

GUERCIO Maria, *Archivistica informatica*, Carocci, Roma 2002.

GUERCIO Maria, *Certezza documentaria e memoria digitale: una riflessione sul futuro della funzione archivistica*, in «Archivi e computer», 2006, 1.

GUERCIO Maria, *Conservare il digitale. Principi, metodi e procedure per la conservazione a lungo termine di documenti digitali*, Laterza, Roma 2013.

GUERCIO Maria, GIUVA Linda (a cura di), *Archivistica. Teorie, metodi, pratiche*, Carocci, Roma 2014.

GUERCIO Maria, *Archivistica informatica. I documenti in ambiente digitale*, Carocci, Roma 2019.

LEO Letizia, *La digitalizzazione dell'Archivio storico fotografico "Adolfo Venturi"*, in «DigItalia», vol. 1 2018, pp. 135-148, consultabile all'indirizzo: [www.digitalia.sbn.it/article/view/2044/1418](http://www.digitalia.sbn.it/article/view/2044/1418)

LEO Letizia, *On the Developments of the Iconographic File Authority: New Research Perspectives*, disponibile all'indirizzo: [www.researchgate.net/publication/356257576 On the Developments of the Iconographic File Authority New Research Perspectives](http://www.researchgate.net/publication/356257576_On_the_Developments_of_the_Iconographic_File_Authority_New_Research_Perspectives)

LEONARDI Claudio, *Specchi di carta. Gli archivi storici di persone fisiche: problemi di tutela e ipotesi di ricerca*, in «Studi Medievali», serie III, XXXIII, (1992), II.

MESSINA Maurizio, ZAGRA Giuliana (a cura di), *Conservare il Novecento. Convegno nazionale, Ferrara Salone internazionale dell'arte del restauro e della conservazione dei beni culturali e ambientali, 25-26 marzo 2000*, Associazione italiana biblioteche, Roma 2001.

MONTANARI Tomaso, TRIONE Vincenzo, *Contro le mostre*, Einaudi, Torino 2017.

PAVONE Claudio, *Ma è poi tanto pacifico che l'archivio rispecchi l'istituto?* in «Rassegna degli Archivi di Stato», XXX (1970), pp. 145-149.

PETRUCCI Armando, *Considerazioni impolitiche sul "mostrismo"*, in «Quaderni storici» 17, n. 51, 1982.

PETRUCCI Armando, *Scritti civili*, (a cura di A. Bartoli, Langeli, A. Ciaralli e M. Palma), Viella, Roma 2020,

PIGLIAPOCO Stefano, ALLEGREZZA Stefano, *Produzione e conservazione del documento digitale. Requisiti e standard per i formati elettronici. Volume I*, Edizioni EUM, Macerata, 2008.

PIGLIAPOCO Stefano, *Conservare il digitale*, EUM, Macerata 2010.

PIGLIAPOCO Stefano, *Progetto archivio digitale. Metodologia sistemi professionalità*, Civita editoriale 2016.

PROGETTO MINERVA, *Mostre virtuali online. Linee guida per la realizzazione*, disponibile all'indirizzo: [www.otebac.it/index.php?it/320/mostre-virtuali-online-linee-guida-per-la-realizzazione](http://www.otebac.it/index.php?it/320/mostre-virtuali-online-linee-guida-per-la-realizzazione)

RAFFAELI Marina, "Specchi di carta"? *Rapporto di medio termine sugli archivi di persona*, in «Nuovi Annali della Scuola Speciale per Archivistici e Bibliotecari», a. XXV, (2011), p. 171-188.

TASCINI Irma Paola (a cura di), *Il futuro della memoria. Atti del convegno internazionale di studi sugli archivi di famiglie e di persone*, Capri, 9-13 settembre 1991, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 1997, tomi 2, (Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Saggi, 45).

VENINATA Chiara, *Dal Catalogo generale dei beni culturali al knowledge graph del patrimonio culturale italiano: il progetto ArCo*, in «DigItalia» 2-2020, p. 44, disponibile all'indirizzo: [www.digitalia.sbn.it/article/view/2627/1835](http://www.digitalia.sbn.it/article/view/2627/1835)

VITALI Stefano, *Il dibattito internazionale sulla normalizzazione della descrizione: aspetti teorici e prospettive in Italia*, in «Archivi e computer», IV (1994), pp. 317-323.

VITALI Stefano, *Passato digitale: le fonti dello storico nell'era del computer*, Mondadori, Milano 2004.

## BIBLIOGRAFIA SULLA FOTOGRAFIA

AA.VV. *Fotografia italiana dell'Ottocento*, Electa editrice, Firenze 1979.

AGUS Massimo, CHIARELLI Cosimo, *Considerazioni su fotografia e teatralità*, in *Fotografia e teatralità*, Titivillus, Corazzano (PI) 2007.

BENASSATI Giuseppina (a cura di), *La Fotografia. Manuale di Catalogazione*, Graphis edizioni, Bologna 1990.

BROGI Carlo, *In proposito della protezione legale sulle fotografie*, Fratelli Bencini Firenze 1885.

CAMPANER Alessandro, SILLER Notburga, *Digitalizzare ed elaborare le fotografie. Manuale delle linee guida 4*, Team Argento vivo, Bolzano 2019,

disponibile all'indirizzo: [www.provinz.bz.it/kunst-kultur/film-medien/downloads/4\\_Digitalizzare\\_ed\\_elaborare\\_fotografie.pdf](http://www.provinz.bz.it/kunst-kultur/film-medien/downloads/4_Digitalizzare_ed_elaborare_fotografie.pdf)

MAFFIOLI *Aspirazioni fin de siècle: l'Esposizione fotografica di Firenze del 1899*, in «Rivista Di Studi Di Fotografia. Journal of Studies in Photography», 3(6), 8-27, disponibile all'indirizzo: [www.doi.org/10.14601/RSF-22520](http://www.doi.org/10.14601/RSF-22520)

MANONI Paola, *L'adozione del IIF nell'ecosistema digitale della Biblioteca Apostolica Vaticana*, in «DigItalia» n. 2 – 2020, disponibile all'indirizzo: [www.digitalia.sbn.it/article/view/2632/1840](http://www.digitalia.sbn.it/article/view/2632/1840)

VALERI Stefano (a cura di), *Adolfo Venturi e l'insegnamento di Storia dell'Arte. Atti del convegno, Roma, 14-15 dicembre 1992*, Lithos, Roma 1996.

SALARELLI Alberto, *International Image Interoperability Framework (IIF): una panoramica*, JLIS.it 8,1 (January 2017), disponibile all'indirizzo: [www.orcid.org/0000-0001-7352-1702](http://www.orcid.org/0000-0001-7352-1702)

SCHIAFFINI Ilaria, *La Fototeca di Adolfo Venturi alla Sapienza*, Campisano Editore, Roma 2018.

ZANNIER Italo, *Storia della fotografia italiana dalle origini agli anni '50*, 2a ed. Castelmaggiore, Quinlan 2012.

## BIBLIOGRAFIA SU DIRITTO D'AUTORE E BENI CULTURALI

CHIARANTE Giuseppe, D'ANGELO Umberto, in *Beni culturali e paesaggio: la nuova versione del codice*, (a cura di), «Quaderni associazione Bianchi Bandelli», Roma, 2009.

CHIMENTI Laura, *Lineamenti del nuovo diritto d'autore*, Giuffrè, Milano 2006. Milano 2006;

COFRANCESCO Giovanni, *I beni culturali, profili di diritto comparato ed internazionale*, I.P.Z.S., 1999.

MARIOTTI Luciana, *La Convenzione sul patrimonio intangibile e i suoi criteri tra valorizzazione, tutela e protezione*, in «Voci. Annuale di Scienze Umane», X, 2013.

MIRRI Maria Beatrice, *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, Sette Città, Viterbo 2011.

MIRRI Maria Beatrice, *Per una storia della tutela del patrimonio culturale*, Sette Città, Viterbo 2007.

MORO Laura, *La riproduzione delle opere d'arte nel Codice dei Beni Culturali*, relazione presentata alla Giornata di studio *Diritto d'autore in mostra. Gestione del diritto d'autore nell'organizzazione delle mostre d'arte*, tenutasi a Roma il 4 dicembre 2014, disponibile all'indirizzo:

[www.iccd.beniculturali.it/getFile.php?id=3673%27arte%20nel%20Codice%20d%20ei%20Beni%20Culturali](http://www.iccd.beniculturali.it/getFile.php?id=3673%27arte%20nel%20Codice%20d%20ei%20Beni%20Culturali)

SPEDICATO Giorgio, *Il diritto d'autore in ambito universitario*, Simplicissimus Book Farm, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, 2011.

TAMIOZZO Raffaele, *La legislazione dei beni culturali e paesaggistici. Guida Ragionata*, Giuffrè, Milano 2009.

TUCCI Roberta, *Le voci, le opere e le cose. La catalogazione dei beni culturali demoetnoantropologici*, Roma, Istituto centrale per il catalogo e la documentazione – Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, 2018.

## BIBLIOGRAFIA GENERALE

ALERAMO Sibilla, *Il mio primo amore*, Ed. «Terza pagina», Roma 1924.

ALERAMO Sibilla, *Poesie*, Mondadori, Milano 1929.

ALERAMO Sibilla, *Orsa minore: note di taccuino*, Mondadori, Milano 1938.

ALERAMO Sibilla, *Gioie d'occasione e altre ancora*, Mondadori, Milano 1954.

AMMENTI Luciano, *Progetto di conservazione digitale a lungo termine dei manoscritti della Biblioteca Apostolica Vaticana. Digitalizzare per conservare e divulgare*, consultabile all'indirizzo:

[www.memoriafidei.va/content/dam/memoriafidei/documenti/22%20Ammenti%20-%20Conservare%20per%20divulgare02.pdf](http://www.memoriafidei.va/content/dam/memoriafidei/documenti/22%20Ammenti%20-%20Conservare%20per%20divulgare02.pdf)

ARIÈS Philippe, DUBY Georges, *La vita privata. L'Ottocento*, Laterza, Roma-Bari 1986.

BARBERI Francesco, *Librerie private in Biblioteche in Italia. Saggi e conversazioni*, La Nuova Italia, Firenze 1981.

BARTHES Roland, *La camera chiara*, Einaudi, Torino 1980.

BENJAMIN Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, traduzione italiana di E. Filippini, Einaudi, Torino 1998.

BIAGETTI Maria Teresa, *Un modello ontologico per l'integrazione delle informazioni del patrimonio culturale: CIDOC-CRM*, in «JLIS.it» VOL: 7, n. 3 (Settembre 2016).

BUONOMO Giampiero, *La richiesta di pubblicità dell'udienza sull'appartenenza dell'Atleta di Fano*, disponibile all'indirizzo: [www.academia.edu/16759322/LA\\_RICHIESTA\\_DI\\_PUBBLICITA\\_DELL\\_UDIENZA\\_SULL\\_APPARTENENZA\\_DELL\\_ATLETA\\_DI\\_FANO](http://www.academia.edu/16759322/LA_RICHIESTA_DI_PUBBLICITA_DELL_UDIENZA_SULL_APPARTENENZA_DELL_ATLETA_DI_FANO)

CAFFO Rossella, *Il Piano d'azione dinamico per il coordinamento europeo della digitalizzazione di contenuti culturali e scientifici* in «DigItalia», vol. 1, 2006 disponibile all'indirizzo: [www.digitalia.sbn.it/article/view/492/341#](http://www.digitalia.sbn.it/article/view/492/341#)

CALABRESE Stefano, RAGONE Giovanni, *Transluoghi. Storytelling, beni culturali, turismo esperienziale*, Liguori, Napoli 2016.

CAPALDI Donatella, ILARDI Emiliano, RAGONE Giovanni, *I cantieri della memoria. Digital Heritage e istituzioni culturali*, Liguori editore, Napoli 2011.

CAPRONI Attilio Mauro, *Le Biblioteche degli scrittori del Novecento: la palude delle parole*, in «Bibliotheca», n. 1 (2003), p. 29.

D'ANNUNZIO Gabriele, *Il fuoco*, Mondadori, Milano, 1979.

DUNCAN Isodora, *La mia vita. Autobiografia di una grande pioniera della danza moderna*, Audino, Roma 2003.

FEIJÓO Claudio, *More than twenty years of European policy for the development of the information society* in «Netcom» 21-1/2, 2007 disponibile all'indirizzo: [www.researchgate.net/publication/312047770\\_More\\_than\\_twenty\\_years\\_of\\_European\\_policy\\_for\\_the\\_development\\_of\\_the\\_information\\_society](http://www.researchgate.net/publication/312047770_More_than_twenty_years_of_European_policy_for_the_development_of_the_information_society)

GALLUZZI Paolo, VALENTINO Pietro Antonio (a cura di), *Galassia Web. La cultura nella rete*, Firenze, 2008.

GOBETTI Piero (a cura di G. Guazzotti), *Opere complete, vol. III*, Einaudi, Torino 1974.

GUERRINI Mauro, BUIZZA Pino, *Il controllo del punto di accesso alla registrazione per autore e titolo. Riflessioni sul comportamento delle principali agenzie bibliografiche nazionali a quarant'anni dai Principi di Parigi* relazione per le giornate di studio "Catalogazione e controllo di autorità", Roma 21-22 novembre 2002, disponibile all'indirizzo: [www.iccu.sbn.it/export/sites/iccu/documenti/BuizzaGuerrini.doc](http://www.iccu.sbn.it/export/sites/iccu/documenti/BuizzaGuerrini.doc)

GUERRINI Mauro, TILLET Barbara B. (a cura di), *Authority control: definizioni ed esperienze internazionali: atti del convegno internazionale*, Firenze, 10-12 febbraio 2003, Firenze University Press, 2013.

GUERRINI Mauro, MAIELLO Rosa, *Si fa presto a dire "Biblioteche digitali": un confronto tra Google Book Search ed Europeana*, in «La bibliofilia», vol. 92, n. 1, 2010.

ISTITUTO CENTRALE PER IL CATALOGO UNICO (ICCU), *Regole italiane di catalogazione (REICAT)*, ICCU, Roma 2009.

JACKSON Heather Joanna, *Marginalia: readers writing in books*, New Haven, Yale University press 2001.

LE GOFF Jacques, *Storia e memoria*, Einaudi, Torino 1982.

MANOVICH Lev, *Il linguaggio dei nuovi media*, Edizioni Olivares, Milano 2003.

MCLUHAN Marshall, *Gli strumenti del comunicare*, Garzanti, Milano 1986.

MINNUCCI Franca (a cura di), *La figlia di Jorio. «Era mia, era mia e me l'hanno presa!»*. *Lettere inedite di Eleonora Duse a Gabriele D'Annunzio*, Ianieri, 2004.

MONACI Sara, *Il futuro nel museo. Come i nuovi media cambiano l'esperienza del pubblico*, Guerini Studio, Milano 2005.

MONACI Sara, SCIFO Barbara (a cura di), *Sociologia 2.0*, ScriptaWeb, Napoli 2009.

OJETTI Ugo, *I capricci del conte Ottavio*, Treves, Milano 1909.

PANDOLFI Vito, V. Pandolfi, *Antologia del grande attore. Raccolte di memorie e di saggi dei grandi attori italiani dalla riforma goldoniana ad oggi, preceduti da scritti critici dei maggiori studiosi dell'epoca e da una introduzione storica*, Laterza, Bari 1954.

PETRONIO Giuseppe, *Pirandello e D'Annunzio*, Palumbo, Palermo 1989.

QUINTAVALLE Arturo Carlo (a cura di) *Immagini e testi*, Istituto di Storia dell'Arte, Parma 1973.

RAGONE Giovanni, *Radici delle sociologie dell'immaginario*, in «Mediascapes journal», 4/2015.

RONCAGLIA Gino, *Il mondo digitale*, Laterza, Roma 2000.

RONCAGLIA Gino, *I progetti internazionali di digitalizzazione bibliotecaria: un panorama in evoluzione*, in «Digitalia», n. 1, 2006, pp. 11-30, disponibile all'indirizzo: [www.digitalia.sbn.it/article/view/311](http://www.digitalia.sbn.it/article/view/311)

VENUDA Fabio, *Le raccolte di documenti personali: uno studio per la ricerca e la valorizzazione*, AIB studi, vol. 57 n. 1 (gennaio/aprile 2017), p. 73, disponibile all'indirizzo:

[www.academia.edu/35507483/Le\\_raccolte\\_di\\_documenti\\_personali\\_uno\\_studio\\_per\\_la\\_ricerca\\_e\\_la\\_valorizzazione](http://www.academia.edu/35507483/Le_raccolte_di_documenti_personali_uno_studio_per_la_ricerca_e_la_valorizzazione)

## SITOGRAFIA

[www.amati.unifi.it](http://www.amati.unifi.it)

[www.archivi.beniculturali.it/](http://www.archivi.beniculturali.it/)

[www.archivio.francarame.it/](http://www.archivio.francarame.it/)

[www.archivioluce.com/](http://www.archivioluce.com/)

[www.artsandculture.google.com/explore](http://www.artsandculture.google.com/explore)

[www.beni ecclesiastici.it/news/archivio/BAV-230310-digitalizzazione-manoscritti.pdf](http://www.beni ecclesiastici.it/news/archivio/BAV-230310-digitalizzazione-manoscritti.pdf)

[www.bibliotecateatralesiae.it/index\\_new.asp](http://www.bibliotecateatralesiae.it/index_new.asp)  
[www.britishmuseum.org/collection](http://www.britishmuseum.org/collection)  
[www.cini.it](http://www.cini.it)  
[www.cordis.europa.eu](http://www.cordis.europa.eu)  
[www.culturaitalia.it/opencms/export/sites/culturaitalia/attachments/thesaurus/4.3/thesaurus\\_4.3.0.skos.xml](http://www.culturaitalia.it/opencms/export/sites/culturaitalia/attachments/thesaurus/4.3/thesaurus_4.3.0.skos.xml)  
[www.digi.vatlib.it](http://www.digi.vatlib.it)  
[www.digital-strategy.ec.europa.eu/en/activities/digital-programme](http://www.digital-strategy.ec.europa.eu/en/activities/digital-programme)  
[www.doc.biblissima.fr/iiif](http://www.doc.biblissima.fr/iiif)  
[www.eur-lex.europa.eu/](http://www.eur-lex.europa.eu/)  
[www.europeana.eu/it/TEL](http://www.europeana.eu/it/TEL)  
[www.fits.gsfc.nasa.gov/birthday.news](http://www.fits.gsfc.nasa.gov/birthday.news)  
[www.fondazionezeri.unibo.it/](http://www.fondazionezeri.unibo.it/)  
[www.gallica.bnf.fr/](http://www.gallica.bnf.fr/)  
[www.getty.edu/research/publications/electronic\\_publications/cdwa/](http://www.getty.edu/research/publications/electronic_publications/cdwa/)  
[www.gimp.org/downloads/](http://www.gimp.org/downloads/)  
[www.icar.beniculturali.it/](http://www.icar.beniculturali.it/)  
[www.iccd.beniculturali.it](http://www.iccd.beniculturali.it)  
[www.iconclass.org/](http://www.iconclass.org/)  
[www.iiif.io/](http://www.iiif.io/)  
[www.labiennale.org](http://www.labiennale.org)  
[www.loc.gov/](http://www.loc.gov/)  
[www.louvre.fr/en/visites-en-ligne](http://www.louvre.fr/en/visites-en-ligne)  
[www.michael-culture.org/](http://www.michael-culture.org/)  
[www.minervaeurope.org](http://www.minervaeurope.org)  
[www.musei.beniculturali.it/wp-content/uploads/2020/07/SMN\\_Schede-informative-presentazione.pdf](http://www.musei.beniculturali.it/wp-content/uploads/2020/07/SMN_Schede-informative-presentazione.pdf)  
[www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/catalogo-online.html](http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/catalogo-online.html)  
[www.museoasolo.it/](http://www.museoasolo.it/)  
[www.museoattore.it/](http://www.museoattore.it/)  
[www.museodelprado.es/en/the-collection/art-works](http://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-works)  
[www.museoscala.org/](http://www.museoscala.org/)

[www.namuseum.gr/en/collections/](http://www.namuseum.gr/en/collections/)

[www.nga.gov/index.html](http://www.nga.gov/index.html)

[www.pinacotecabrera.org](http://www.pinacotecabrera.org)

[www.projectmirador.org/](http://www.projectmirador.org/)

[www.saras.uniroma1.it/stutture/mediateca/archivio-guerrieri/motore-di-ricerca](http://www.saras.uniroma1.it/stutture/mediateca/archivio-guerrieri/motore-di-ricerca)

[www.siusa.archivi.beniculturali.it/](http://www.siusa.archivi.beniculturali.it/)

[www.spacetelescope.org/products/logos/fits\\_liberator\\_colour/](http://www.spacetelescope.org/products/logos/fits_liberator_colour/)

[www.teche.rai.it](http://www.teche.rai.it)

[www.thes.bncf.firenze.sbn.it/](http://www.thes.bncf.firenze.sbn.it/)

[www.uffizi.it/mostre-virtuali](http://www.uffizi.it/mostre-virtuali)

[www.unesco.it](http://www.unesco.it)

[www.vaticanlibrary.va/](http://www.vaticanlibrary.va/)

[www.wdl.org](http://www.wdl.org)

Ultima consultazione marzo 2022