

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL' ATENEIO - ROMA
ANNO XIX - NUMERO 12 - DICEMBRE 1958

S o m m a r i o

Inaugurazione al C.S.C.	Pag.	I
Gli ammessi al nuovo Anno accademico	»	IV
Libertà in catene	»	IV
LETTERE	»	V
<i>Tyrone Power: ricordo di un'Hollywood perduta</i> , di Ernesto G. Laura	»	VII
<i>Filmografia</i> , a cura di E. G. Laura		

ELEONORA DUSE (1858 - 1924)

RICCARDO BACCHELLI: <i>Commemorazione di Eleonora Duse nel primo centenario della nascita</i>	»	1
OLGA SIGNORELLI: <i>L'epistolario di Cenere</i>	»	17
FAUSTO MONTESANTI (a cura di): <i>Pastrone e la Duse: un film mai realizzato</i>	»	29

DOCUMENTI

ROUBEN MAMOULIAN: <i>Bernhardt e Duse, due interpretazioni</i>	»	39
RICCARDO ARTUFFO: <i>Testimonianza di un collaboratore</i>	»	49
EDWIN DENBY: <i>Guardando le fotografie della « divina »</i>	»	50
EUGENIO FERDINANDO PALMIERI: <i>La Duse protagonista di Cenere</i>	»	51

RUBRICHE

TEATRO: <i>Alla ricerca della Duse</i> , di Giulio Cesare Castello	»	56
--	---	----

NOTE

GIULIO CESARE CASTELLO: <i>Ricordo di André Bazin</i>	»	58
ALBERTO CALDANA: <i>Shorts di fine d'anno al Centro Sperimentale</i>	»	61
<i>Filmografia</i>		

La quindicesima puntata di

IL PUBBLICO NON HA MAI TORTO

autobiografia di

ADOLPH ZUKOR

in collaborazione con Dale Kramer » 69

INDICI GENERALI DELL'ANNATA XIX (1958), a cura di
Alberto Caldana

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

Commemorazione di Eleonora Duse nel primo centenario della nascita

di *RICCARDO BACCHELLI*

A giustificarmi dell'assunto, dire che non mi sono profferito io, sarebbe scaricare, con falsa modestia, la responsabilità sui promotori dell'iniziativa. La quale merita, per contro, la più intiera e schietta cooperazione, non solo per la gloriosa figura dell'artista, ma anche, e ancor più, perchè è intesa ad onorarla, la grande e non men cara che grande Eleonora, dando opera a studi che mireranno a sviluppare la conoscenza dei problemi teatrali e l'interesse per il teatro: forma insostituibile dell'attività estetica. Insostituibile: ma ciò non significa che non possa decadere e venir meno: è bene ricordarsene.

Teatro è, s'intende, ma pur non è superfluo ricordarlo, teatro è quello che si attua in palcoscenico, con la partecipazione, alla presenza vivente ed attiva, in carne e ossa, di attori e di spettatori. Questo, senza intermediari e trasmissioni e riproduzioni meccaniche, è il teatro vero ed unico, che vive e si attua di cotesta scambievole unanimità intellettuale e fisica, spirituale e naturale. E proprio dall'esser contingente, temporale, transitorio, ricava e riceve una sua particolar forma di creato estetico puro ed assoluto.

E' il paradosso del teatro, anzi del palcoscenico, anzi dell'attore: il paradosso di una forma poetica, dunque dominata dalla contemplativa coscienza estetica, ma in un abbandono suasivo, rapito, alle passioni, ai sensi, ai prestigii; sicchè la poesia teatrale è una tutta particolare poesia, che nasce da una fusione e congiunzione di spirito e corpo, di realtà e sogno, d'anima e carne. Non regge, non vale, non dura di là dal limite e dai caratteri di uno spettacolo: ma appunto quando pretende in qual si sia modo di oltrepassarli, allora iniziano gli errori, l'indiscrezione, gli abusi delle esibizioni e degli inganni estetizzanti, che in fatto di teatro conducono all'istrionismo, in scena e, peggio, fuor di scena.

Tant'è vero, per dire di tal paradossò l'aspetto più crudo, e più paradossale, tant'è vero che il virtuosismo dell'attore può produrre in noi l'incanto fascinoso, anche recitando testi di poco o nessun valore, triviali e brutti. Sicchè, finalmente, riesce difficile definire criticamente il valore di un attore, uscendo, nel discorrerne, dal generico e dal convenzionale, capaci di dir qualcosa, semmai, soltanto a chi l'ha visto recitare e lo ricorda. E anche questo rende più patetica la sorte degli artisti di teatro, e mi fa ricordare, per associazione di idee, che discorrendo un giorno con la Duse di un certo lavoro, lo giudicavo esteticamente debole.

Ella opponeva alle mie critiche una sua guardinga ritrosia, di quando era contraddetta, e, pur contrariata, temeva d'esser indotta a dubitare. Diceva soltanto, ogni poco, che le intenzioni di quel lavoro meritavano d'essere servite sulla scena: tutte buone, tutte nobili. Tanto peggio, venne a me fatto, non difficilmente, di risponderle. Se le espressioni eran sfocate e false, sarebbe stato meglio non avessero avuto da guastare nulla di buono, ossia nessuna nobile intenzione.

Mi guardava col viso e gli occhi che nel suo sembiante degli anni ultimi ricordavano quelli intenti, inquieti, come disperati, di un altro, maggior di lei, ma pur come lei travagliato in cerca e sofferenza di verità e di sincerità: il viso e gli occhi di Tolstói.

Al mio argomento cinico, rise, risoluta, sbrigativa, quasi aspra, ma anche alleviata. E disse: « Ma, a lei pare poco prendere tre atti, e son lunghi sul palcoscenico, tre atti in cui magari non c'è scena nè parola, situazione nè battuta, e son tante, che non sia debole e stonata, falsa e sfocata; sì, prendere un tal lavoro e imporlo atto per atto, scena per scena, battuta per battuta, a lei sembra poco, sembra nulla, sembra una piccola soddisfazione, per un attore? ».

S'intende che messa la cosa in tali termini, d'imperio, con la imperiosità di una potenza nativa, di una vocazione irresistibile, mi pareva tutt'altro che cosa da poco; e la giudicavo legittima, quella soddisfazione, a patto, però, di lasciar da parte le nobili intenzioni, le finalità buone, e magari sante. Portenti, dicevo, della bravura, anzi della vocazione scenica, ma portenti profani, e, stavo per dire, sanamente e spicciativamente immorali.

« Son le miserie — volle dire quasi sforzandosi di rifarsi compunta — le miserie del mestiere ». Miserie e glorie, messa la cosa in tali termini, son sinonime. Sorrise graziosamente, un po' dall'alto.

E, ripensando, credo che si trovasse bene a sentirmi valutare altamente, non che l'arte o la missione, il mestiere e la bravura d'attrice, d'attrice nata, anzi di figlia d'arte, di donna di palcoscenico, chiamata di nascita a una passione che sarebbe potuta anche perire, abortire, restare e risultare ingannevole e inespressa, senza cessar però d'esser stata originariamente e irremissibilmente grande, pur se disperata e fallita.

Sentir parlare così della vocazione e del mestiere teatrale, credo che la alleviasse e la liberasse dei troppi crucci ed impicci, di troppi impegni e missioni che s'era addossati o lasciati addossare, specie da quando, nel 1911, aveva lasciate le scene. Direi anzi da quando nella virtù semplice, spontanea, diretta, della natura e della nascita che l'aveva fatta attrice di razza, di tradizione, di professione, s'era intrusa e sovrapposta, in parte confondendo e fatturando, stilizzando ed estetizzando il suo stesso stile, un'inclinazione ad accollarsi e ad investirsi di mansioni e missioni, di magisteri e madrinati, già espansivi e magnificenti, poi introversi e contriti, di cui basta rilevare ch'erano d'intento estraneo e poco compatibile con quel fiore nativo e naturale della vocazione spontanea: fiore che in ogni arte vive d'ingenuità geniale, di semplicità fidente, d'una forma primigenia e necessaria d'umile e ardita, animosa e allegra contentezza d'esprimersi. Estraneo intento, ho detto, e in quanto estraneo, erroneo intento, a principiare, e a culminare, dalla e nella trasferta dell'estetica nella pratica, dal e nell'estetismo, coi riti abusivi e perniciosi, non foss'altro in quanto infesti ed infausti a quell'unica missione dell'arte che la fa, sì, liberatrice e sublimatrice, ma soltanto e proprio se esplicita e contenuta nei limiti entro i quali è sovrana, a patto di non uscirne.

Ciò posto, non credo che occorra parlare altrimenti della Duse dannunziana, e, per dirlo alla Nietzsche, dionisiaca, nè di quella o di quelle altre Eleonore, talvolta in vena di professare spiritualismi e misticismi più o meno dilettanteschi e di non buona nè schietta lega. Con che non discuto nè metto in dubbio la buona fede, nè che fossero sincerissimi: soltanto, esorbitavano e declinavano fuor dei limiti, i quali, in riguardo all'arte teatrale, vogliono essere specialmente rigorosi ed esatti e invalicabili.

Stando dunque anche noi al fatto ben circoscritto dell'arte e dello stile e del mestiere teatrale, mi vien da fare un esempio lieve e fugace. E', nella sua carriera, il caso dei fiori, voglio dire dei « soggetti » floreali. Forse la tendenza estetizzante c'era e s'era espres-

sa fin da quando, quattordicenne Giulietta, a Verona, aveva spesi pochi quattrini del suo scarso pasto, per comprar quel fascio di rose di quel suo lontano e premonitore successo, favoloso o quasi.

Ma reale e tutto storico, e tecnico, fu il « soggetto » e l'uso e il successo del famoso mazzolino di violette nella dumassiana « Moglie di Claudio »: a pretesto e sussidio e strumento, a rincalzo e appoggio e schermo e facilitazione della anche famosa scena di seduzione, in cui la Duse, nella parte della tanto perfida quanto disgraziata erotomane Cesarina, faceva dire a quel mazzolino tali erotiche espressioni e profferte, che senza lo schermo di quel « soggetto », sulla scena non sarebbero passate.

« Soggetto » tipico, e geniale, della maniera della Duse veristica e naturalistica. Lo si intenderebbe anche se non avessimo le descrizioni di chi vide in scena la « Moglie di Claudio ». Ma non meno tipico, della sua maniera stilizzata e decorativa, fu il dilatarsi e l'impreziosirsi dei « soggetti » floreali: le profuse camelie nell'omonima *pièce* del Dumas, le rose e i fiori nella « Gioconda » dannunziana; finalmente, i nenufari sciorinati sotto i piedi della Cleopatra shakespeareana.

Mi vien da concludere che il veristico, e geniale e sobrio, mazzolino di violette, fa intendere, anch'esso, la renitenza della Duse a interpretare una « Fedra » di Racine; e che il simbolistico decorativismo del lussuoso tappeto di nenufari spiega come mai, in fin dei conti, Shakespeare non sia stato fra le predilezioni di lei attrice. Voglio dire che insomma cotesti « soggetti », e proprio la genialità funzionale del primo e la fastosa superfluità dell'ultimo, si inseriscono, ineriscono a quell'alienazione di lei dal cosiddetto, e genericamente detto, repertorio classico, più o meno giusta e giustificabile, ma coerente, in fin dei conti, con la di lei professa e consapevole professione, non che d'attrice, di donna e di eroina postromantica.

Coerenza tanto verace e necessaria, intima, che quando l'esperienza artistica approfondita ed esaurita la indusse ad affrancarsi dalle angustie di scuola veristica e naturalistica, e quando poi, anche attraverso la penosa ed amara esperienza umana del suo dannunzianesimo, ella fu condotta a superare, ponendosi lei contro lei stessa, il decadentismo estetizzante, fu, e rimase, e tornò ad essere, non un autore, ma l'autore di cotesto processo artistico ed umano, estetico e morale, Enrico Ibsen. E le proposte, testo imperioso e persuasivo, autorevole e inevitabile, non che il suo teatro, l'esempio del

suo strenuo, severo, scabro, e drammatico non men che drammaturgico realismo.

* * *

Prima, per altro, vuol essere riconsiderato il fatto, d'altronde fondamentale, della vocazione teatrale.

Segno della sua realtà intima e vera, e per tanto non facile, la fatica, ben documentata, che la vocazione della giovine Eleonora incontrò in sè stessa e sulla scena a chiarirsi e ad affermarsi, a farsi luce, dopo i precoci balenii dei quali è difficile dire quel che sia reale e storico, e quel che sia favoloso e leggendario. Se, come è noto, il suo tirocinio fu lento, incerto, legato, involuto, non senza professionali umiliazioni e dolori, ciò significa che la vocazione originava da un profondo e da un lontano, personale ed atavico, umano e tradizionale, del mestiere e del carattere.

Segno geniale, terminò, si risolse, in una rivelazione, la sera memorabile di Napoli, nel '79, in cui la oscura, legata e disadatta attrice giovine, nella parte della nuora, in « Teresa Raquin » di Zola, davanti alla paralitica suocera, la grande Giacinta Pezzana, ebbe quell'imprevista ispirazione e chiamata, che la rivelò, non che ai compagni ed al pubblico, a sè medesima. Vale la pena di ricordare che la Pezzana, come capocomico e compagna anziana ed illustre della Duse, che veri e propri maestri non ebbe; vale la pena di ricordare che la Pezzana, come fu pronta a riconoscere la rivelazione, era stata fra i pochi a indovinare che nella impacciata e scontrosa c'era qualcosa. Val la pena, non tanto perchè torna ad onore della grande Giacinta, quanto perchè conferisce verità e carattere all'episodio.

Ma bisogna aver sentito, e più che sentito raccontare, bisogna aver visto rappresentare e mimare l'episodio, la scena, dalla Duse in vena realistica di ricordi del mestiere e di palcoscenico. Se ne ricavava, e m'ingegnerò di ricavarne, non che una visione di quella serata ben più colorita e vivace che quella ufficiale, una nozione, una sensazione efficacissima di quella repentina e radicale insurrezione d'un talento geniale. Ella, così narrando, non rifaceva sè in quella parte, ma la Pezzana in scena, quella sera, nella parte sua, e in quanto capocomico. Di sè diceva, sè mostrava, la Duse, nell'atto che di fronte alla monumentale e tetra imponenza e autorità pezzaniana, s'era sentita, dentro, nascer qualcosa più forte di lei, più profondo, inopinato e irresistibile, che la mosse d'impeto e d'ispirazione, di prepotenza, ad ergersi, ad animare, a creare una viva ed attiva, sce-

nica e umana antagonista di quella protagonista, fin allora dominante incontrastata, nella sua poltrona di paralitica, in quel dramma di feroci miserie, più naturalistiche che veramente poetiche.

Ho detto, ricordi di palcoscenico; e davvero rifaceva, la Duse, e faceva vedere, con sobria potenza, gli occhi della gloriosa leonessa, come dicevano, del teatro veristico ottocentesco, la potente Giacinta: occhi, sì, dell'atroce suocera, e della prim'attrice, per il pubblico, ma per la Duse, attrice giovine, occhi della capocomica, costretta dalla parte, dallo stupore, dalla sicurezza, dall'impertinenza di quella prepotenza, a non reagire all'improvvisata, altro che con gli sguardi. E questi dicevano quel che la capocomica rugumava dentro: « E ora che gli prende a questa qui? Che si mette a fare? Come reggerà fin in fondo? ». Ed era, veramente, uno sconcerto, un'imprudenza, un'insubordinazione professionale, sicchè se la Pezzana dubitava che la reggesse, il dubbio era ragionevole, come sarebbe stata la reprimenda, e magari la multa in fine.

Tutto questo frattanto accresceva lo scintillio e l'orrido di quegli occhi, mentre in sala, magari attribuendo a un sapiente concerto artistico quella novità, sorgeva ed esondava verso il palcoscenico il consenso, e poi l'entusiasmo del pubblico conquistato, preso di petto, a portare, a far più libera e sciolta, ma più lucida e più precisa, quell'ispirazione intellettuale e appassionata, quella forza tanto rapinosa e traboccante quanto dominata e contenuta, in cui si svela ed agisce l'attore nato.

Di quelli che c'erano, a Napoli quella sera, non c'è oggi più nessuno, ma averne udito e visto dalla Duse il racconto e la rappresentazione, anzi la storia, significa qualcosa di più, porge appunto la storia di quel fatto teatrale. Il quale dice, esemplarmente, che l'attore di vocazione, più veramente che improvvisatore, è qualcosa di più profondo: un impreveduto, un imprevedibile, prima di tutto a sè stesso. D'altronde, come diceva la Duse? « Io non ho mai saputo recitare ». Per forza: sapeva assai più; e quando si trovava a recitare, fin che, come le accadeva spesso principiando e prima di scaldarsi e d'entrar nella parte, quando e finchè recitava, ci riusciva anche male, se non sopravveniva o finchè non sopravveniva quel qualcosa più forte di lei: la personalità dell'attore, che, nella parte, esaltandosi vi s'annulla e annullandovisi s'esalta.

A questo proposito, si posson anche mettere fra gli errori di lei i suoi tardivi ripudi della personalità d'attore, le sue, d'altronde indeterminabili e vaghe aspirazioni a un recitare anonimo, che non può

esistere. Soltanto, e fundamentalmente, è da dire che la personalità dell'attore è essenzialmente, e soltanto allora sanamente e perfettamente, una eccellenza d'arte e di mestiere. E se questa può degenerare in virtuosismo, l'istrionismo invece vi si insinua con le debolezze e le vanità e le compiacenze intellettualistiche.

Ma quando i suoi compagni, per esempio, tramandavano il ricordo delle sue improvvise, sconcertanti, turbinose invenzioni sceniche, per esempio nella surriferita « Moglie di Claudio »: invenzioni, in scena, di sera in sera, non che d'espressioni e gesti, di mosse e di posizioni; ciò significa quanto reggervi e tenerle testa, secondandola, chiedeva di bravura ai suoi compagni, della grande scuola e tradizione italiana, meglio che improvvisatrice, inventiva.

La Duse in questo senso portò all'estremo e all'incrinatura della tensione espressiva la maestria e l'estro di tale scuola. Ricusando, per amor di un'espressione tutta moderna e di nervi, i suoi detrattori dicevan nevropatica, isterica, rinunciando l'autorità scenica imperiosa e maestosa, statuaria, dell'antico dominio delle grandi donne di teatro italiane, si coronò e insieme abdicò a tale imperio. Ed era sommanente e più che mai personale e originale proprio nel ripudio o illusione di ripudiare ogni autorità e originalità personalistiche, così come il suo stile fu sommo nella sprezzatura. C'è, a questo proposito, un acuto e femminile rilievo, che, a leggervi dentro, coglie e spiega esattamente il valore di stile cui attingeva nella Duse la sprezzatura. Dice la Colette, parlando di Sarah Bernhardt e della Duse in vecchiaia, che Sarah, con un gusto orientale e intelligente del trucco e del cosmetico e dell'agghindatura, coloriva e rafforzava i tratti del sembiante: la Duse, rispettando le sue rughe, palesò uno scrupolo che dà a divedere tanto di noncuranza quanto di dignità.

Dignità di donna nell'attrice e d'attrice nella donna; sicchè il raffronto della Colette col composito esotismo della Bernhardt conferisce anche rilievo a quel che nella Duse fu e rimase sempre, radicalmente, semplicità indigena e casalinga, all'italiana, anche quando fu diventata un primario personaggio dello snobismo cosmopolitico.

D'altronde, sempre, e nelle punte stesse del suo virtuosismo scenico, era costante il fatto ch'ella toccava il sommo dei suoi più alti momenti, recitando come per la prima e l'ultima volta. Anche questo suggerisce ed indica che in lei si faceva sentire una romantica chiamata e aspirazione e passione di affermazioni estetiche originali, autonome, creative; anzi un appello, un brama, una sfida, tutta romantica nel senso eroico, all'ineffabile, all'impossibile, con quel-

l'incontentabilità magnanima, con quell'insanabile nostalgia di un di più e d'un di là, che son caratteristiche della individualità moderna faustiana. E questo motiva e giustifica e nobilita anche quelli cui ho accennato come a suoi errori e straniamenti dallá schietta e concreta vocazione.

Frattanto, ossia quand'essa fu più ingenua e impetuosa, l'ansia inappagabile e il generoso amor del difficile son pur testimoniati, biograficamente, tecnicamente, dalla scelta, in cui la cimentavano quell'ansia e quell'amore, di lavori scabrosi, e spesso di lavori caduti, come più d'uno del Dumas figlio, e come « Tristi amori » del Giacosa.

Lei, nel tempo di cui parlo, nel farsi un repertorio naturalistico, veristico, realistico, francese, italiano, tedesco, scandinavo, slavo, anglosassone, poteva anche credere di spiegare un proposito e un programma, di perseguire un fine di satira e di riforma e di illuminazione moralistica, sociale, ultoria: a fustigare intanto vizi e ipocrisie, convenzioni e regole, e magari le leggi sociali e morali e religiose, per amor di libertà e verità a tutt'oltranza. Non è neanche da tacere che al tempo dei giovanili esordi e successi, e di quel programma e repertorio, che fu il tempo dell'influsso ch'ebbe su lei un ambiente spregiudicato e uno spregiudicatissimo e intelligente libertino, il giornalista napoletano, il brillante Martin Cafiero, alla Duse non dispiaceva di mostrarsi e dichiararsi libertaria e libertina, filosofa, si sarebbe detto nel secolo dei lumi e del libero costume. Era, e sapeva d'essere, e voleva essere, non pur l'attrice d'un teatro, ma l'apportatrice di un principio realistico morale e poetico. E di Faust poi le avrà ben anche parlato l'altro influente amico suo, il Boito; ma io cerco, indizi e ricordi, la Duse autoctona.

E quando, buon testimone perchè semplice, il Primoli ci fa sapere che a Parigi la « Signora delle camellie » della Duse fece pensare, più che a quella del Dumas, alla « Traviata » di Verdi, noi ci sfiora, come d'oltretomba e dalla malinconia solenne degli anni defunti, il pensiero, l'intuizione dei melodiosi accenti di cui dovette essere tramata e pervasa e animata la sua personificazione di quel personaggio.

D'altra parte, all'opposto ma non in contraddizione, un'osservazione sottile e inattesa del Lugué-Poë viene a dirci che bastava vederla nella « Locandiera » per comprendere qual profonda ironia si esercitava nell'intimo dell'esser suo.

Ho detto, osservazione inaspettata, sottile certamente, e che as-

sume immediatamente vasta estensione critica intuitiva, dando a pensare fosse l'ironia di lei assai più profonda e poetica di qualsivoglia ironia satirica moralistica e psicologica. Se si palesava in Mirandolina, mi par sicuro che dovesse essere una forma d'ironia estetica, quale fu scoperta e teorizzata dai romantici grandi e filosofi, e dai poeti romantici profondi. E mi par d'intendere come divenisse, volente o nolente, acre sarcasmo critico ed estetico, quando s'investiva, e nell'investirsi investiva, per esempio, il femminismo misogino e la mondana misantropia di salotto e palcoscenico di Dumas figlio. E penso, senza sottovalutare il fatto che il programma veristico non la faceva abbandonare alcuni capolavori esemplari di Goldoni, nè il fatto che la conduceva a scoprire e rappresentare una pura opera di poesia come « Cavalleria rusticana » del gran Verga (1); penso, e mi conferma il fatto, che in quel repertorio ella pure faceva l'attrice comica, come in « Frou-Frou », e in « Divorçons »; penso che in quel tipico repertorio borghese del secondo Ottocento ella s'immettesse con un imperioso e caratteristico piglio ironico: quello ereditario, antico, atavico, dei Comici dell'Arte. Profittava delle tesi e delle moralità generalmente fittizie e grevi di quel teatro, per esprimere l'estro sarcastico e brioso, penetrante e lieve, scherzoso ed amaro. savio e folle, paradossale e geniale: l'eredità insomma dei suoi antenati italiani, di quell'errante compagionato di fuorilegge, i Comici dell'Arte, trionfanti e bastonati, accarezzati e scomunicati, i quali con molti lazzi e pochi stracci e quattro maschere conquistarono l'Europa alla loro ilarità malinconica ed alla loro ilare malinconia, e ad un genere di saggezza parente senza saperlo di quella che a Chanfort illuminista suggeriva la massima, ripresa dall'ultraromantico Nietzsche, essere un giorno senz'aver riso almeno una volta un giorno perso.

D'altronde, lei discendeva, nipote, dal lepidò e brioso ciozzoto Luigi Duse, ultimo inventore, in quella tradizione, di battute « a soggetto », di scene « all'improvvisa » e d'un'ultima maschera, del « Zacometto » padovano: e fu anche l'ultimo a morire di melancolia comica e d'un tipico infortunio, quando la mattana dell'estro alleata con una dose di pur comicale paura dei potenti, lo trassero a mettere in burla il patriottismo italiano del '48 e '49; e la studentesca e il pubblico di Padova lo ridussero a recitare alle panche, sicchè vòller dire che morisse di scoramento e della tristezza, si può ben dire, d'un Arlecchino disertato. Fosse anche tutta leggenda, tal morte sarà stata leggenda di famiglia fra i Duse.

E ho ricordo anch'io che di verde e crudo e sardonico e riottoso umore fosse fornita la « divina Eleonora », e d'una smagata e causticante ironia melanconica, come la volta che in Asolo, discorrendo, mi lasciai andare anch'io a dire che per lei ci sarebbe voluto un teatro stabile, e mi trasse alla finestra, accennando fuori, dicendomi che l'aveva già, e se l'era comprato, il teatro stabile, con una « concessione a perpetuità » nel cimitero di Asolo. Proprio, una « battuta a soggetto » e uno scherzo di vena amara e saggia, da Comica dell'Arte. Si rifletta, per intenderla tutta, che commentava l'insuccesso pratico del suo ritorno alle scene.

Ma che la veemenza e l'exasperazione, tesa fino all'incrinatura espressiva, e, come dicevano i detrattori, l'isteria delle sue, o di certe sue rappresentazioni veristiche, tenessero un potenziale, non che d'ironia, di parodia, adesso non può essere altro che un sospetto: per altro, non mancano, nè lei nascose, testimonianze di violento e sarcastico fastidio di lei, ancor prima di riformare e dimettere quel repertorio, mentre il teatro, sempre, la pratica teatrante, comporta e nutre un certo quotidiano spirito e spiritaccio irridente e cinico, che lo corregge, come un sale caustico, e lo preserva e sana dai vizi dell'istrionismo di qualità seriosa, il peggiore, sempre immanente nell'arte del teatro.

E' un fatto da rifletterci sù, che lei attrice comica non abbia recitato « La Parisienne » poichè sarebbe stato superfluo, quandochè la sua interpretazione della « Moglie ideale » di Marco Praga aveva trovato ed espresso gli incisivi e classici valori di stile del capolavoro di Becque. Mi pare un fatto d'implicita ironia, volontaria che fosse o involontaria, saputa o insaputa.

* * *

Dal limite di sazieta e d'insofferenza del repertorio veristico stretto, uscì dunque col teatro ibseniano. Non che Ibsen, l'Ibsen di Nora, Hedda Gabler, Signora Alving, fosse esente da programmi e proclami extrapoetici, ma questo poteva propiziare l'adesione, facilitare il passaggio della Duse, fra l' '80 e il '90, dalla forma di espressione e ironia e passione libertaria e libertina, tutta passionale, sbrigliata, a quella forma critica di satira e di riprensione morale e sociale, che farebbe di Ibsen, se non ci fosse altro in lui e ben altro, poco o non molto più d'un'acre ed astiosa mediocrità. Nè alla Duse in quanto attrice, in atto, sul palcoscenico, potevan soccorrere i cor-

rettivi, vogliam dire i reagenti ironico-fantastiosi del « Peer Gynt », sarcastico-parodistici di « Anitra selvatica », tanto per dire, tragicomistici di « Brand »: insomma, di quella finale e fatale sconfitta e disperazione purificatrice e trasfiguratrice, che solleva l'arte ibseniana ad altezza di eroica e tragica poesia. Per altro, anche nei drammi di qualità prosaica e realistica, non fosse stato altro che l'espressione scabra, lo stile spoglio, la prosa di cotesto Ibsen antisentimentale, antipassionale, antivaporoso, che un vizio ignora, in ogni caso, una colpa condanna e distrugge in sè stesso anzitutto: compiacersi di sè, indulgere a sè stessi; la prosa, dico, il dialogo di cotesto Ibsen realista, proponeva e cimentava la Duse a una riforma e rinnovazione, a una perenne critica del proprio stile d'attrice, sto per dire della sua dizione ed espressione drammatica. Tanto per un cenno, nulla era più lontano e diverso da quel dialogo, delle tirate e dell'oratoria e dei « couplets » patetici o satirici di un Dumas figlio.

E proprio alla scabra scuola di Ibsen e del recitarlo in uno stile appropriato la Duse apprendeva a trovare, scavando, ciò che in quelle persone drammatiche di Nora, Hedda, Alving è dolorosamente e coraggiosamente e inesorabilmente poetico, quella rivelazione e conquista della coscienza e d'una libertà e d'una realtà spirituale, che trovano espressione di forte e desolata, ma più forte che desolata catarsi poetica: lirica in « Solness » e in « Donna del mare »; drammatica nel « Borkman »; tragica in Rebecca di « Rosmersholm ».

In cotesta, ch'è poesia anche dove ricorre al simbolo e alla allegoria, ciò che nella attrice e donna era tumulto ed ansia, agitazione e aspirazione, passione e scontentezza, insomma, *Sturm und Drang*, poteva trovare e trovava e trovò carattere d'imperativo etico e forza d'accento umano, forma di giudizio logico e potenza di rappresentazione drammatica, e la confessione poetica di quel bisogno di sincerità, di verità, che in lei, come nelle donne ibseniane, eran passione e fede, poesia: e la Duse non fu una, ma la grande ibseniana. Qual genere di interiore, implicita, inevitabile opposizione critica a sè medesima ciò dovesse avere e alimentare, di lei contro lei attrice, temporaneamente, di un sontuario e fucato decadentismo erotico-eroico, non occorre dire.

Ibseniana fu prima e durante e dopo l'esperienza dannunziana, e in ciò stesso che il suo scabro stile, per così dire, d'ibseniana, oppose sempre, di necessità, a quello di lei estetizzante e decorativistico. E ricordo quando negli ultimi tempi, discorrendo del teatro e della poesia di Ibsen, ebbe a dirmeli « tutti penombre e tramonti ». Giu-

dizio, anche se parziale criticamente, per altro penetrante e vero, penetrato e pervaso, in un lume critico e umano di rimembranza malinconica e affettuosa, di ripensamento, penetrato di delicata ma vigorosa compassione, di una sorta di carità, di donna forse ancor più che d'artista, per l'uomo e l'autore, il quale, per conto suo, magari avrebbe ricusato carità e giudizio, e anche assai scontrosamente. Ma questo non vuol dire.

* * *

Quand'ebbe a dirmelo, la grande Eleonora era negli ultimi tempi della sua splendente carriera e della sua nobile e travagliata esistenza. D'altro canto, specialmente Ibsen e il suo teatro le avevan anche fornito le tesi ideologiche, il mito estetico, le immagini e figure, e, diciamo, le « parti » illustri e di dominio pubblico cosmopolita, su cui s'era fondata per procedere alla conquista teatrale del mondo. In questa, si sa, era riuscita trionfalmente: e lei ci s'era spesa, e, almeno in parte, anche sprecata, perchè la splendida e trionfale avventura ebbe e serbò un carattere appunto d'avventura, personale, virtuosistico, in quanto ella non potè recare al mondo la rivelazione di opere nuove, e si sa che all'estero le novità dannunziane non fecero presa. Insomma, a quell'impresa, a quel trionfo sul teatro mondiale, mancò una parola nuova, diciamo, meno enfaticamente, un repertorio nuovo e originale; e ciò finì per comportare la necessità di ridurlo a pochi e ribattuti numeri da *tournee* virtuosistica. Si può dire, non c'era da far altro; non conta: n'ebbe disagio, scontentezza, fastidio, ad acuire la tristezza, latente in ogni successo di questo mondo, e più che in ogni altro in quello del teatro, della finale *vanitas vanitatum*.

Poteva essere, fu inevitabile che il personaggio dominante e trionfante in quella sua impresa di conquista fosse lei, la mirabile, la leggendaria, la « divina » Eleonora: ella non ne fu, in tanto splendor di successo, nè compiaciuta, nè illusa, nè indulgente a sè medesima. Come nel dialogo della « Natura e di un'anima » di un poeta a lei molto diletto, Leopardi, ella era di quelle anime a cui natura dice, leopardianamente: « Vivi, e sii grande e infelice ». Ma, finalmente, che ci poteva lei, sto per dire che ci potevamo noi, se, quando udimmo o riudimmo al suo ritorno sulle scene in « Donna del mare » la sua prima battuta in quinta, se mica dicemmo: « E' la voce di Ellida »; ma: « E' la voce della Duse »?

Semmai, dopo tutto, in questo, anche in questo, ella era destinata a continuare, anzi a compiere fulgidamente, l'ultima, la più splendente figura di figlia d'arte, di Comica dell'Arte, di virtuosa, di

« mattatrice », come si dice in gergo, di tradizione, anzi di estrazione e sorte italiana.

Ma nella sua insoddisfazione, che arrivava ad esprimersi nei toni aspri e sardonici di una cruda ed amara condanna, si palesava, si confessava l'ansia e l'affanno e il cruccio di un tribolo alto e nobilissimo, l'anelito insopprimibile, inesaudibile, inguaribile, verso un ideale e una brama di creazione poetica autonoma ed assoluta, che la prestigiosa virtù sua d'attrice, lungi da concedergliela, anzi le negava e le aveva negato; o alla generosa malcontenta così sembrava.

Ed era ben questa la ragione di quel suo insanabile e instancabile rovello penoso e splendido; di quel suo perenne fuggire davanti a sè stessa, da sè stessa, perenne e impossibile, misero e geniale, incapace di posa e di soddisfazione, bramoso e incapace di quiete. Ragione semplice e grande: ella era, fu sempre, più grande, nell'intimo, d'ogni raggiunta grandezza estrinseca.

Non so quanto del « Fuoco » di d'Annunzio sia da accogliere come esatto e veridico per la biografia di lei, ma l'irrequietudine, l'ansia, l'angoscia spirituale e fisica insieme, e dell'attrice e della donna, è in quel romanzo una nota esatta e verace, pur che s'aggiunga nozione e contezza di una forza d'animo, di una vigoria di spirito stoica e infine cristiana, che la vecchiezza degli anni e del corpo, lungi da diminuirli, vennero a confermare e rafforzare e ingrandire. La vecchiaia potè provarla, travagliarla, tribolarla: con ciò farla e rivelarla sempre maggiore di quel ch'era stata, giorno per giorno.

E sempre, da sempre, l'avevan indovinata e capita le donne, lei che della donna, e della donna italiana, incarnò il fiore delicato e vigoroso d'un estro fantasioso, d'un'appassionata dedizione, d'un genio amoroso. E per questo le italiane, ammirandola, le vollero bene, con una tenerezza affettuosa e sollecita, compassionante, partecipe.

* * *

Dunque, quando riposava, o più veramente si distraeva dal palcoscenico, lei che aveva imparato a parlare, anzi era stata allattata in palcoscenico, e che vi aveva avuto successo, dicevano, a quattro anni, *Cosetta* in una riduzione da fiera di campagna dei « Miserabili » di Victor Hugo; dunque, quando non lavorava, l'ardua, la nobile scontentezza di sè, della gloria, della vita, diventava, o meglio si svelava nella naturalezza di quel ch'era: la voglia, il bisogno, l'ansia naturale e umana, vitale e tecnica, dell'attore, di recitare, di lavorare, come

si dice in gergo d'arte. Insomma, era, come si suol dire, la sua vita; e fu il motivo semplice e vero, vero in quanto semplice e semplice in quanto vero, del suo ritorno alle scene al teatro Balbo di Torino, il 5 maggio del 1921, dopo dieci anni di un malsofferto e non riposato riposo.

Nulla toglie alla semplicità di cui ho detto, anzi n'è conferma, il motivo economico delle strettezze in cui l'aveva ridotta, con la guerra, l'inflazione e lo sfumare del suo vitalizio col banchiere e mecenate berlinese Mendelssohn: semmai, il suo pertinace e risoluto rifiuto di ogni sorta di soccorsi o sovvenzioni, oltre e più che fierezza e orgoglio e dovere, più vero e profondo d'ogni moralità, esprimeva la naturalezza e la necessità del suo desiderio di recitare. E v'era in esso, certamente, dignità di donna e d'attrice, quella notata dalla Colette come una significativa nota di stile, dello stile spoglio, severo, disadorno, sprezzato, che fu tutto proprio della sua ultima maniera, stanca a tratti, a tratti ansimante, sempre trepida, fragile e frale, come d'un lume in trasparenza: e proprio in ciò lume d'anima, d'anima trasparente in una stanchezza, di vita e dell'arte, sublime, geniale, bellissima e umanissima.

Poichè di quel ritorno al suo lavoro era destinata a morire, esausta dalla fatica, vedo quel lume come d'un crepuscolo, d'ocaso terrestre, d'alba nell'al di là; e ripenso il suo detto delle penombre ibseniane, quasi presentimento che lei ne avesse; il giorno, mi torna a mente perchè non l'ho dimenticato mai, che glielo sentii dire.

Giorno d'evento grave, giornata storica: 28 ottobre 1922, marcia su Roma. Era a Bologna, per alcune recite al «Comunale»; io passai dal suo albergo per salutarla, e mi trattenne fino a sera, a parlar d'arte: di fatto, per ingannare l'ansia degli eventi in corso e dei timori sospesi in quel lungo pomeriggio. Anche per cercar d'ingannare il tempo, voleva illudersi che il teatro non sarebbe rimasto chiuso, e mandava per notizie, in teatro, in prefettura, in questura, il buon *Ciro Galvani*, che lei, da non so quanti anni che l'aveva fido e devoto compagno d'arte, chiamava, con una contegnosa cortesia gerarchica, teatralissima, «signor Galvani».

Mi ricordo come affiorava dal fondo di lei più schietto un'inquietudine di natura tutta popolana, alla quale poco conforto, e solo di fatalistica pazienza, poteva dare un mio nativo stoicismo. E affiorò pure, con sana e schietta crudezza, un altro motivo di preoccupazione: quello della «cassetta», poichè, dopo le prime accoglienze trionfali ma tutte mondane, si proponeva, troppo prevedibile per varie ma

concrete ragioni, l'insuccesso finanziario. E ho ancor nell'orecchio l'accento dell'orgoglio, fra indignato e scorato, ma fiero, con cui insorse contro il dubbio che esser tornata alle scene, o per lo meno aver rifatta compagnia propria, fosse stato uno sbaglio: « E' colpa mia se non posso sentirmi finita? se non posso invecchiare? ». Quell'accento mi suscita un altro ricordo: che per quella sera il manifesto annunciava « Spettri »; già, l'implacabilmente disperata, l'inesorabile con tutti e anzitutto con sè medesima Signora Alving.

Ma si chiariva anche, direi era nell'aria, quel che recava la sorte a lei, tornata alle scene, come scrisse il Tilgher, a cimentarsi con sè stessa, dopo tanti duelli e conquiste sceniche, come con la maggiore ed ultima e ormai unica avversaria; si chiariva anche il destino, che a lei, alla tant'anni fuggitiva davanti sè stessa, recava l'umile, l'antica, l'umana e storica, la professionale, anzi artigiana sorte dei figli d'arte, tante volte fuggiaschi e fuggati, magari proprio dagli eventi storici. Come prodemente lei l'accolse, lo dice la sua morte, andando, come dicevan gli emigranti, a cercar l'America; un'emigrante italiana anche lei, dietro l'estro gloriosamente inguaribile dell'avventura, della fantasia, della libertà.

Di fatto, e pur gloriosamente umile fatto, anche v'andava a cercare il pane.

Ma riandando, dopo tanto, forse posso dirlo per via che adesso, riandando, ho più anni di quelli che aveva lei quel giorno e il giorno, di lì a non molto, in cui morì; posso dirlo quel che soprattutto ci avvicinava, quel pomeriggio e ben oltre, lei, la più famosa donna del mondo, e che d'esserlo si dispiaceva crucciosamente, me, che d'essere ignotissimo mi sarei semmai gloriato. Ci unì un comune, un amichevole senso di solitudine: amicizia, ora penso, solitudine, avrei detto, d'artisti; e mi figuro che avrebbe detto, lei, ridendo breve: di cantastorie. Finalmente, l'avermi lei chiesto di scriver qualcosa per lei, e su tale lavoro esser tornato, nello scrittoio e sulle scene in tanti anni, più volte, ha continuato il mio ideale colloquio con la Duse, e in tal modo, affettuosamente, giustifica che la commemori.

* * *

Non ho distinto, nè distinguo, fra il suo recitare e il suo parlare, una cosa dall'altra, perchè avevano una comune qualità geniale. Sicchè di lei ricordo, in lei rivedo, torno a ricevere da lei, come da un vivente simbolo della memoria, il fascino e l'incanto, che quando li

dà il teatro direi inguaribili, perchè l'attimo che li produce trascolora e si pervade, con l'attimo in cui fuggono, d'una pungente nostalgia. Sicchè vorremmo pronunciare la desiata e desiosa invocazione di Faust: « Indugia almen, sei tanto bello! » se la pienezza, la perfezione di tali attimi non avvertisse che di necessità e di natura loro, s'avverano sull'ala e nel palpito, nel ritmo e nel respiro del tempo, fugaci.

Allora, mentre dicessimo: « *Verweile doch, du bist so schön!* », nell'atto e nel ricordo la parola uscirebbe mutata: « *Verweile nicht, du bist zu schön!* », Non indugiar, sei troppo bello!

E non forse è come dire a lei nel suo sepolcro in Asolo: « Riposa in pace? ».

In pace della sua gloria e del suo genio e della sua fatica, del suo lavoro; in pace, anima cara e generosa: cara al mondo che l'ammirò con trepida sollecitudine per quella sua forte e fragile potenza d'artista; generosa, a noi sua nazione, d'una geniale e sensibile e sensitiva incarnazione di quel che l'indole naturale nostrana, e la nostrana vocazione teatrale, ebber di più singolarmente geniale e fantasiosa, sensibile e sensitiva qualità. Ella vi si consunse. Riposi dunque; e: « Riposa in pace », vuole che si dica l'affetto; ma chi credesse di comprendere non che la Duse, il fatto artistico e poetico del teatro, senza principiar dall'affetto, si chiuderebbe la strada prima d'entrarci.

Tanto fa: teatro, prima e quasi più che arte, è passione: quella che portò la Duse a morirne.

Roma, 5 novembre 1958

(1) - Ripetendo la commemorazione il 15 novembre di quest'anno in Torino, dove « Cavalleria rusticana » fu data per la prima volta dalla Duse il 14 gennaio del 1884, e portata al successo italiano ed internazionale, dicevo: « Glorioso evento per la generosa attrice, contro quasi unanimi previsioni e contro molte prevenzioni e incomprensioni. Forse lei stessa era animata e mossa ad affrontarle e a superarle dal programma artistico che la faceva portabandiera del verismo e del naturalismo sulle scene, ma basta ripetersi le battute immortali di Santuzza e Alfio e Turiddu; basta ridirsi, con la sventurata infelicitissima tratta dalla passione e dalla disperazione, tremende, a furore e a vendetta; basta ripetere: « Non mi vedete in faccia? Non vedete che prendo morte e passione? » per essere sensibilmente consci che nella voce della Duse cantò in tutta la sua greca purezza e intensità di poesia l'accento e la forza tragica di quel dramma breve e grande del poeta siciliano. E se il tempo ha eletto al luogo che gli spetta cotesto dramma, al tempo diede l'avvio quella serata: gloria per l'attrice che la recò sulla scena, merito del pubblico che apprezzò lei e il dramma ».

L'epistolario di *Cenere*

di *OLGA SIGNORELLI*

Eleonora Duse era, in origine, una forza naturale, sfrenata e travolgente. Fu in quel periodo che incontrò la maggiore risonanza nelle folle. La sua vita, però, si svolse in un graduale ascendere da istinto a coscienza, da elemento a sintesi, nello sforzo quotidiano per trasformarsi in pura energia morale. Tale ascesa, lenta, non senza duri contrasti e ribellioni interne e dolore, è la poesia di Eleonora Duse: il suo tormento e la sua grandezza. L'arte scenica aveva in lei proseguito il proprio sviluppo e raggiunta la suprema potenza d'espressione. Arrivata alla vetta della sua carriera di artista, ella ebbe la percezione acuta che tutti i trionfi esteriori erano nulla se la 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. Ritornò alla scena quando, dopo tanto silenzio e tante tumultuose vicende umane, il ricordo di lei si era attenuato, e bisognava collaborare alla ricostruzione dopo l'immane sciagura della guerra, e dire una parola di sobrietà e di umanità.

Durante il periodo di silenzio, fervido di studi, di letture, di meditazioni, Eleonora Duse cominciò ad interessarsi al cinema, la nuova forma d'arte che proprio allora stava nascendo. Vogliamo riportare qui alcune lettere di tali suoi incontri, ben lontani dal voler indagare il segreto della sua arte. Una tale indagine esigerebbe la potente introspezione del critico. Tale critico, però, dovrebbe essere anche un creatore, poiché a noi Eleonora Duse è sempre apparsa come una forza naturale, inclassificabile, per cui il Mistero parlava agli uomini che sapevano intendere. Ridurla a schemi sarebbe come voler definire un torrente parlando della sua irruenza.

In una lettera a Giovanni Papini, probabilmente all'inizio del 1916, Eleonora Duse parla di un invito a lavorare nel cinema, rice-

vuto da Los Angeles. Conosce ancora poco Papini, ma lo stima molto: ha grande confidenza in lui. Gli scrive con modestia, con timidezza:

Alla mia tenera età non sono ancora riuscita a far molta strada, e lontana da certe grandi illusioni, non so restare. Massimo errore, so bene, nel diario di vita quotidiana, ma, cosa farci? Son fatta così! correggermi, ora?

Poi, non lo dico per scusare quel mio averle parlato senza esserne chiesta, ma, questo di parlare, così, o con la matita o col pensiero, è, anche questa, una antica ricchezza, per me, lasciatami da mamma mia, che in me, vedeva chissà quali doni di magia, povera cara, e ... s'estasiava quando vedeva me, bambina, che bastavo a me stessa, e parlavo, con la seggiola o con altri oggetti sotto mano, che a me, nel loro silenzio, serbavano un incanto grande ... e avevano l'aria di ascoltarmi, pazienti, a me, che non chiedevo risposta.

E, mamma mia, trovava giusto, e qualità di sogno, questo parlare a chi non è nella possibilità di rispondere.

Così, da allora, se uno spirito mi attira e persuade, se lo scambio di una parola detta o scritta, mi ha fatto vedere in scorcio, o a lampo di quale luce è quell'anima, che me ne importa, allora, a me, anche se io parlo sconnesso? so e sento solo una certezza: questa; che quell'anima là, o in un momento o in un altro, scambierà con me la parola di riconoscimento, di pietà, per questa atroce cosa, atroce che chiamasi: vita.

Così mi ingegno farle palese di quanta poca ragionevolezza o convenienza o convenzionalità sia questo mio movimento dell'anima, ma lo seguo, perché non ne viene che luce, se qualche cosa spinge a cercare, di volo, quel niente che armonizza le pene di questo mondo fra tanta solitudine ferma che ne circonda!

E si trattava di lavoro, d'andar lontana, di riprendere quella cosa così profonda e senza radice, così bella, che è, nel mio spirito questa parola: Lavorare.

Chi le parla, oggi, è un cencio rotto; ma, la mano, fu ferma un tempo e la possibilità di sognare senza fine, e la capacità di non pianger che dentro, ma di lasciare strade e contrade amate, e persone, e andar bene, come la cosa la più affascinante che la vita consenta.

Dunque: nel 1915.

Capitò ... (diciamolo in bello stile?) capitò d'oltre mare una offerta di lavoro, a me! Offerta, grave e gravosa, odiosa da una parte ma considerevole dal lato guadagno. E quel che più conta arrivata proprio ora, fra questo massacro del mondo, portata dalla necessità delle cose: questa « necessità » che per me, vale « armonia » che, sempre, si compone intorno a noi, veduta o non vista ... e compie, con noi, le azioni nostre. Perché io non ho mai capito il così detto destino, ma, ho sempre preveduto, visto arrivare, guidato da tutte le altre forze, quel dato avvenimento o momento, che ne avrebbe di necessità, fatto agire così piuttosto che cosà. E così sia.

La guerra ne scambussola tutti, e chi può impedire? Tutto ciò che sai rovinato e distrutto da una parte, bisognerà pure, ognuno di noi, ricostruirlo dall'altra. Ecco perché l'offerta di lavoro d'oltre mare, mi parve propizia. Pro-

pizia intanto, per molti e vari aspetti, e rapporti e coincidenze. Per varie necessità, qualcuna ignorata, la più giusta.

Vidi, nel mio poter lavorare, uno spostare dei pesi enormi di qualche dolore, di quelli odiosi, immobili. E forse qualche cosa a cui bisogna obbedire come una necessità, perché la vita, va avanti per piccoli ganci.

Ma come trovare la forza materiale per mirare in lati fermi per arrivare in California, al lavoro una, che ha l'anima in luce, ma ha anche la respirazione torbida, come chi soffre d'asma?

E. D.

Il contratto sarebbe per Los Angeles in California. - Due passi.

In una lettera successiva, Eleonora Duse comunica a Papini la sua prima impressione sul cinema, considerato come eventuale lavoro suo: « ... l'altra sera, per rendermi conto materialmente cos'è questa parola: cinema, sono andata a vedere *Odette* di Sardou. Conoscevo in quanti piedi d'acqua naviga quel Sardou, e andai per vedere come *Odette* avrebbe traghettato dalla *parola al cinema* ... ». L'impressione è negativa. Aveva recitato tante volte *Odette* che era una delle sue parti più acclamate, per l'umanità che lei sapeva porre in rilievo nella sventurata protagonista. Eleonora Duse aveva sempre considerato il cinema come una forma d'arte di sintesi, e, invece, si era trovata in quello spettacolo di fronte al dramma ridotto a un fatto di cronaca: « l'esteriore di una povera vita, mostrato a macchina, ogni sera alla stessa maniera. Miserie e vergogna! E niente che raccolga l'anima, che lasci libera, dopo le parole, l'immaginazione! Niente di quello che non si vede e trama la vita, niente delle inevitabilità che la formano, la stringono in una morsa... ». « Infine! quello che ho visto non è arte: mi sono stancata e stufata tanto! E chi è che ha ragione? loro o io? ».

La Duse, com'era sua consuetudine, una volta che aveva cominciato ad interessarsi di una cosa, cercava di approfondirla con la massima oggettività. Ciò accadde anche per questa nuova forma di espressione drammatica. Ella divenne una assidua frequentatrice del cinematografo: prediligeva soprattutto le sale di proiezione di secondo e di terzo ordine, dove, in maggiore comunione col popolino, poteva rendersi meglio conto delle sue reazioni e predilezioni. Questo fu per lei fonte di nuove esperienze, le suggerì vari motivi di approfondimento e di riflessione. Sempre di più si affermò in lei la convinzione dell'enorme importanza del cinematografo come linguaggio universale, che, oltrepassando la barriera della lingua può parlare alle genti di ogni nazione, di ogni ceto. Sin da allora ella fu convinta che « c'è un accordo di realtà e poesia da cinematografare: che *enorme*

e bella cosa ». Ma, con la sua sensibilità di artista, intuì pure che, se il cinematografo offre possibilità che il teatro non può dare, esso esige, peraltro, come ogni arte, i propri mezzi d'espressione, che non dovrebbero essere quelli del teatro. E fu allora, nel 1916, che, dopo lunga esitazione, Eleonora Duse accettò l'invito dell'Ambrosio-Film per prendere parte ad un film. Abituata a rendere partecipi gli amici delle sue gioie, scrive a Emma Garzes, sua amica sin dagli anni giovanili:

23 febbraio 1916
Roma - Eden Hotel.

Io, son fuggita per 36 ore, perché qui, fra guerra, zona di guerra, e invasione serba, ero au bout des forces: malgrado la fatica del viaggio, ho rotto i pensieri, e ho pensato al cinema, e ho trovato delle cose che mi interessano, immensamente!!! e non voglio rompere la corrente dei pensieri a cinema — che, in questo momento, sono al momento buono.

Ogni mattina mi alzo alle 4, e lavoro, senza paura d'essere interrotta, fino alle 7. Dopo, la giornata è per gli altri, ma, mi illudo, in quelle tre ore, di trovare ciò che la parola non dice! Vedremo!

Ora ho trattative e buone, anche qui a Roma; ma, la proposta di America, mi piace assai più perché il viaggio mi raccoglie. Ma, in questo momento, tutto il mondo è zona di guerra e, forse, concilierò una cosa con l'altra.

Tu sai, la mia Emma, la completa fiducia che ho in te, ma mi stanco a scrivere. Ma vorrei darti prova che la mia fiducia in te, è sempre la stessa come la tua bontà!

Ma, scriverti, d'ogni trovata cinematografica, non mi riesce! Ma, ne sono dentro con tutto il pensiero, e tu sai, parmi, che in arte, non faccio le cose a mezzo.

L'offerta, qui, sarebbe, una film (grandiosa) ma una, e 100.000 franchi. Il che è qualche cosa. Però, ti dico anche, che ho un progetto di tre anni di lavoro, e questo di adesso sarebbe solo l'entrata in zona di cinema.

Dio aiuterà!

Ho passato delle ore di agonia, cara fedele mia, ma ora, ho ritrovato me stessa! E quanti serbi qui da soccorrere! che spaventol!

Acqua in bocca, ti raccomando perché les affaires sont les affaires. Ti ripeto: acqua in bocca perché cinema e affari hanno ancora bisogno di qualche giorno di silenzio prima di farlo sapere.

Poi: Roma 16 aprile 1916:

Intanto qui il contratto per la mia film, sta per essere firmato, e le condizioni, te lo mostrerò, sono assai considerevoli.

Così sia. La scelta del lavoro, è, per intero, di mia scelta, e ho trovato una cosa assai bella. Te ne parlerò a voce.

Tu dici che spero vedermi al mare, e ti parlerò della mia film?!!! Cara la mia Emma, cara, è proprio questo che non potrò fare.

Si tratta di lavorare, e non perdere più le forse; e stare, anche, al contratto,

il quale vieta, parlare e svelare le proprie film; e ti dirò, che in questa clausola del contratto c'è una saggezza assai benefica. Ma scrivertene non mi riesce. Sono stata, davvero, così male che, ora, sapristi, non voglio più parlare del male, ma attirare il Bene.

Dunque, con o senza film, io sarò sempre contenta di vederti, e se questa volta mi troverai chiusa; è, perché ti ripeto, ho toccato il fondo di certe pene, e ora, tornata a galla, riparlare della pena, è richiamarla.

Ho sei settimane davanti a me per guadagnare forza, e mandar via la tosse. (Son tre mesi che mi sono spaccaia, tossendol); ora: Basta per sapristi.

Il 15 luglio devo essere pronta d'anima, e di corpo, per partire e andare fare la mia film. Per fine Agosto sarò libera.

Che gioia ritentare di poter sognare, inventare, agire!

Cara, affrontare la mia film, è, per me, come un problema spirituale, e sono mesi che mi esercito: spero, credo, confido!

La sola cosa che posso dirti è che avendo telegrafato a Febo Mari, è, perché, una delle case film (alla mia domanda) me lo garantisce. E questo solo ti dico, che con lui farò un'opera bella... e Avanti!

Ti bacio e ti abbraccio, ben sapendo che sai amare, tacere, aspettare, agire e pescarmi Febo Mari. Tua di cuore Eleonora.

Intanto la decisione per la firma del contratto si avvicina:

5 giugno 1916

... Ecco due telegrammi da Verona e la cosa, ora, è decisa. Spero che ne hai sentito con me la gravità e la consolazione.

Da tre mesi ho lavorato mattino e sera e parmi che, sono pronta. E', per me, una cosa piena di fascino, e che assumo con tutta passione. E' ben vero che non si ama che ciò che si comprende e si ama un lavoro per quanto lo si valuta dentro.

Insommal sono contentonal Già mi sento meglio della tosse; e spero partire fra pochi giornil Non ne fisso il giorno perché aver già tante volte rimandata la partenza, ora, non lo dico più, ma lo faccio:

Dunque, cara Emma, eccoti il mio itinerario, che ora sale, a una vita che ha delle ore di Lavoro e in questo, è la salute.

Io dunque, vado a buttar a mare la mia tosse, per quattro settimane di assoluto riposo. Il dottore, e io stessa, credo spero, che in queste settimane di severa cura riprenderò forza.

Il 15 luglio io parto per il luogo del mio Lavoro. Sarà in Italia, ma il viaggio e il luogo un po' faticoso, però, magnifico come paesaggio.

Dunque gioia! E' già fissato che ai primi giorni di agosto, sarò già libera, ma del lavoro locale. Anzi, per facilitare, durante queste settimane a Viareggio, io farò un'ora al giorno di prova davanti a una macchina, con un Lavoratore speciale, che la casa terrà a mia disposizione. A Viareggio, anzi, saranno due Lavoratori, perché quel che devo imparare è la lentezza del gesto.

Cara la mia Emma vedrai che bella film, son sicura che piangil

Adesso che sono sicura del partener sono nell'incanto? Diciamolo? e diciamolo!... Dunque. Fa i tuoi progetti sui miei, e fa di venire a Viareggio per quando io sia fuori di trame di lavoro.

Se vieni subito non ti potrò dir niente, se vieni dopo racconterò la Genesis di tutto questo lavoro! A quante cose ho tenuto testa! quanta forza si sta accumulando intorno a me, solo per un movimento d'anima e di pensiero!

Devo dirti, che delle tre offerte ieri ho concluso con quella che più risponde allo spirito della cosa. Orlandi (avvocato) ha fatto la parte legale. L'altra, tutti mi dicono, che la loro forza sarà io.

Beh! parlatene non posso! Certo che sono nella passione e, ne vivo.

Grazie di tutto Emma mia cara. Guarisci anche te. Dimmi se fai il tuo solito viaggetto d'estate, e non parliamo, per ora, né di guerra, né di film, ma solo del bene che ti voglio, e del quanto ti sono riconoscente.

Eleonora

Il 16 giugno 1916:

Cara Emma sono ancora qua per varie ragioni, ma presto sarò a Viareggio. Intanto, anche qui, lego e preparo i fili del mio lavoro.

Ieri, fu buona giornata...

Avrò, subito un capannone per studiare le film e ti dirò.

Già ieri, giornata buona!

Dunque, per tutto Luglio, sono a sgobbare.

Partirò per il luogo della Film, dopo il 15 luglio. Tornerò a metà agosto, anche prima, e allora, ci ritroveremo in piena delivrance!

Ho ricevuto ieri le prime 10mila per le spese e a fine agosto devo ricevere la prima parte del film, in lire 40mila. E speriamo bene!

E' per scrupolo che non tocco il denaro, perché prima, voglio essere certa che so farlo.

Ma di spirito sono pronta e con quanti ho parlato direttori di case cinematografiche dicono che ne so più io di loro.

E così sia!

Certo, che la passione mi ha presa. Sono impaziente di raccontarti il film, mostrandolo fatto. Viva l'Italia!

Eleonora

Al momento di impegnarsi la Duse ha avuto, però, qualche sgomento. Se lo ha taciuto all'amica, per non rattristarla, lo ha confidato, tuttavia, al suo collaboratore Riccardo Artuffo:

Oggi non sarà firma di contratto, ma certo, impegno e da stamane ho un'antica angoscia, anch'io, in cuore! Perché lottare ancora? Ritornare al mondo quando tanto ho lottato per scordare perfino la parola arte! Non so se era più forza la rinuncia — e m'illudo poter lottare ancora.

Oggi mi sento piccola e spersa e mi fa male vivere.

Accettato l'impegno « *sa essere buon soldato, che quando deve andare ai reticolati non se lo fa dir due volte* ». Comunica all'amica la gioia per il ritorno al lavoro, il rammarico di esserne stata lontana per cinque anni:

Viareggio, 12 luglio '16

*Son qual nel pianto e nella gioia del lavoro!**Non dirmi niente, ti dirò tutto poi.**Febo Mari è stato qua per due giorni per il primo telaio del Lavoro. Pianto gioia grande.**Parto dopodomani per il luogo dove si lavora. Intanto leggi: Cenere di Grazia Deledda.**Il come la film si svolgerà ti dirò poi. Avanti.**Come ho potuto perdere l'anima mia così per cinque anni! Emma che pianto. Il 15 agosto sarò di ritorno a Viareggio.*

Le trattative erano state più lunghe e più laboriose di quel che la Duse aveva previsto. Aveva dovuto vincere l'intenzione dei produttori che volevano fare di lei la figura centrale, circondata dalle dive del giorno. Ottenne di essere sola. Aveva scelto il romanzo « Cenere » di Grazia Deledda, perché le era sembrato che nell'umile dolente figura della protagonista, nello sfondo del paesaggio austero e solenne, si riassumessero le complete e chiare significazioni plastiche e spirituali che il « teatro silenzioso » doveva cercare di realizzare. Ella aveva intuito che se il cinema toglieva all'attore la parola, la sua mimica doveva divenire più concisa, più intensa, e la parola avrebbe potuto essere sostituita, col tempo, dalla musica, linguaggio universale e sensibile.

La Duse ridusse personalmente il romanzo a schema per il film, tracciando persino, su alcuni foglietti, una vera e propria sceneggiatura. Scrisse a Febo Mari, inviandogli il copione: « Ora con questa matita le copio, dal Libro, dei numeri. Ogni numero sarà come un gancio per afferrare, dal Libro, un dato segno: Ombra e Luce ». Con brevi accenni, senza raccontare, cercò di indicare ciò che per lei doveva essere il senso recondito del dramma, le battute per esprimere la *realtà commossa* della protagonista, entro « l'architettura » del paesaggio in armonia con i movimenti del dramma.

All'inizio del lavoro, come aveva fatto durante tutta la vita con gli attori, cercò di portare gli altri interpreti nella sua atmosfera ideale. Su una specie di ordine del giorno, per stabilire il senso di desolazione in cui deve ambientarsi la vicenda, scrive:

*Rosalia = la madre =**Anania = il figlio =**Solo loro due**Loro due,**— Amore e dolore**solì nel mondo*

Le riprese del film furono faticose, piene di contrarietà, di incomprendimento. Eleonora sentì bisogno di musica: desiderava che

il violoncellista Livio Boni suonasse il violoncello durante la ripresa del film, per suggerire quell'atmosfera che lei voleva esprimere. Si prodigò instancabilmente, ma, quando vide la sua visione infrangersi contro una realizzazione inadeguata, ne provò rammarico profondo:

... io vado avanti, ma sento che a un certo punto l'alone invisibile dell'anima nostra non basta, e vado avanti cercando di affermare ciò che voglio, solamente a colpi di intuizione. Ma ci sono delle correnti che rompono la sintesi ... che dovrebbe essere inconscia, perché vivente in noi.

Sembrava alla Duse che la *realtà* cinematografica dovesse diventare nient'altro che l'immagine di un mondo *ideale*, che ha bisogno, per esprimersi, di figurazioni allusive. Durante la lavorazione ella cercò di evitare i primi piani:

Ho visto (Griffith) ho visto certe penombre, certi scorci che farebbero al caso mio ... Se dovessi, (supponiamo, ma non oserò mai farlo) se dovessi recitare Cenere, — anche allora, pur riconoscendo l'opposta cosa che è film e recita, pure, resterei nell'ombra, — come madre deve col figlio.

Alti e bassi si alternano nel suo animo. Scrive a Grazia Deledda:

Smarrimento del core, se non ho saputo rispondere al suo caro saluto. Si vive come in un orrido sogno, e la realtà è angoscia. Grazie se l'anima fu intraveduta.

Spero rivederla! Saluti. Eleonora Duse

Ma alla vigilia del termine del lavoro la Duse, superato « l'orrido sogno », partecipa a Grazia Deledda la sua gratitudine:

1. settembre

Cara, grazie di esser venuta.

Ieri, cercando gli ultimi fili al nido ... ero sulle spine sapendo che Lei mi aspettava in città.

Stamane, eccomi riposata e con gioia ... riprendo stamane, a fare il mazzetto di fiori che spero offrirle offrendole questo lavoro. Se qualche cosa dell'anima sarà stato toccò, è tutto quello che potevo sperare!

E' quasi con tristezza che stamane mi dico:

«ancora due giorni, e sarò senza questo rifugio!».

Alle tre, spero grande parte dei ganci fatti ieri sarà agganciata, e lei vedrà senza interruzione.

Le dico grazie per questo sentimento religioso che lavorare una cosa sua ha dato all'anima mia.

Valgami il lungo amore!

E. D.

Quando *Cenere* fu ultimato, a momenti esso sembrò alla Duse un orrore, a momenti, invece, vi intravedeva qualche cosa di quel che avrebbe voluto realizzare. Ne scrisse ad Artuffo:

... *Quel mio film è certo un abbozzo — ma, forse, è....* sopra un altro piano che altri del genere ...

La sola cosa che m'ha angosciato là dentro fu che quei signori della Ambrosio volevano una riproduzione di vita. Io ho sempre invece, cercato, in arte, una trasposizione di questa.

... *Forse, vi è in quella trasposizione da vita ad arte, una parola, non visibile, ma pur trasparente; in quel film, per uno che sia un iniziato alle visioni dell'anima.*

Quando il film apparve sugli schermi, suscitò entusiasmi e discussioni. E', però, l'unico dei film di quell'epoca, che ha resistito al tempo. Nelle proiezioni degli odierni cineclub esso suscita una suggestione commovente. L'autore della « Storia del teatro contemporaneo », Julius Bab, mi scrive il 14 dicembre '48: « Qui, a New York, nella sala di proiezioni cinematografiche presso il Museo d'arte moderna viene proiettato ogni anno il film *Cenerè*, ed io lo rivedo ogni volta con la medesima commozione. Questo è purtroppo l'unico ricordo ancora visibile di questa la più meravigliosa fra tutte le donne ».

La seguente lettera della Duse fa supporre che Grazia Deledda sia rimasta delusa, e, fedele alla sua schietta indole, si sia chiusa in un significativo mutismo.

Domenica 25 Nov. 1916

Roma - Eden Hotel

Cara Grazia Deledda,
da qualche giorno sono tornata a Roma.

La mia salute che fu buona durante l'estate, tanto da concedermi una attività, ora invece, a questo svolto di stagione, ha peggiorato improvvisamente. Ecco una delle ragioni che mi hanno impedito mandarle un saluto, e, d'altra parte, non lo mandai, perché dopo il Lavoro fatto, a cosa finita, mi è rimasto un senso enorme di vuoto e di tristezza.

Nello stesso modo che sono certa di non aver reso in Cenerè ciò che il mio Spirito, nel silenzio, aveva raccolto per dare, — così, sono egualmente turbata anche nel mio sentimento (sempre così sincero verso di Lei cara Grazia Deledda) — e dopo averle chiesto e urlato « aiuto aiuto » durante le difficoltà (non poche) del Lavoro, oggi, non trovò più lo stesso coraggio fidente, nel core mio.

Perché?

Ho forse sentito (uscita dal fervore del Lavoro) che qualche cosa in Lei di non detto a me, vedeva però, e giudicava in me, la vanità del mio sforzo? Non lo so. E' per devozione verso Lei, e per amore di sincerità che oggi le dico questo. In ogni modo, le mando, a parte ogni pena mia, ogni augurio di bene a Lei, e al suo Lavoro.

Eleonora Duse.

Andai a vedere *Cenerè* nel giugno del '17. Era con me Papini. Non ho mai potuto dimenticare quel film. La Duse, come protago-

nista della vicenda, passa da un'età della vita a un'altra, da una condizione a un'altra. Dapprima, vecchia avvolta in un dolore profondo e fermo: poi, giovane irradiata di luce e di vita. Le mani sulle spalle del bimbo hanno la levità dei petali di un fiore. Poi, ancora, mendica, vecchia. Tiene tra le dita un sacchetto di terra del suo paese: lo strappa e sparge lentamente la polvere, facendola scorrere grano per grano fra le dita. Infine, l'incontro col figlio: prima vergogna di sé, così misera e così vecchia, poi, trasfigurata dall'amore e dall'abbandono alla sua felicità di madre. E la morte espressa in pochi, brevi movimenti della mano. Non è possibile ricostruire la sua arte dalle sue notazioni e sui suggerimenti staccati che scrive ai suoi collaboratori: la sua poetica era intrinseca alla sua recitazione. La parola è « un ordigno pericoloso », così ella disse, e può suonare diversa e con un altro timbro. Solo chi ebbe familiarità di vita e di lavoro con lei può intenderla appieno.

Nonostante l'insuccesso di *Cenere*, Eleonora Duse ricevette varie proposte di lavorare ancora per il cinematografo, fra cui vantaggiosissima quella di David Graffith che ella ammirava molto. Giovanni Papini, che comprendeva come pochi la nostalgia che la Duse aveva di ritornare al suo lavoro, volle consigliarla a tornare alle scene con qualche opera di Ibsen, con « Hedda Gabler », per esempio. La Duse gli rispose:

... Ha ragione.

E' bella Hedda.

Ma ancora più bella Ellida — e ancora più bella Ella Rentheim di Borkman. — Sparite — scomparsel — e senza scossone, ma per la forza delle cose che ne regge e distrugge.

Se sapessi ridirle,

Così, come le vidi, quella Edda e Rebecca e Elida.

Ma ciò che è vero del vero non si sa ridire.

Stanotte, le vedevo, tranquille loro intorno a me

e mi dicevano

« di noi tu ti sei separata! »

E sentivo un gran stupore nel sogno, nel sonno, non simile a quello che proviamo d'innanzi alla morte mentre si vive.

Ella è ancora tutta presa dalla sua fede nel cinematografo, fede « in quel vetro che vede le anime » che riuscirebbe a trasmettere le minime vibrazioni del sentimento. Pensa, infatti, a una trasposizione sugli schermi delle poesie di Baudelaire, di Rimbaud. Incomincia con Artuffo la sceneggiatura della « Donna del mare » di Ibsen. Contrappone il suo ottimismo allo scetticismo del suo collaboratore:

Intanto, lei, si consoli — (lei non è solo a disprezzare il Cinema — il numero tre (Claudel) si unisce a lei per dirne corna e disprezzarlo).

Così, di gente ostinata non resto che io — ma, per ora, sono al buio — e che buio!

Nella seguente lettera a Giovanni Papini, la Duse parla di un altro suo progetto per un film:

— Ha qualche minuto per me? — Ecco, oso mandarle quel Libro, che, forse, Lei oggi non ha sotto mano.

Lo guardi.

pagina: 39

— ogni parola dice, vede.

— Mare, silenzio, movimento, e infinita varietà di quadri, e stati d'animo.

— Non si approda, in arte, per altri mezzi.

E quel mostro di cinemà, può afferrare, per un attimo, questa cosa così fugace, questo palpito che non si vede e non si sente, ma, che è la chiave, per muovere una lastra.

— quel palpitare là, è la sola cosa che sia nostra — inevitabilmente nostra, perché la vita ... è fatta così.

« La vita non è cinema »

ehl lo so ... ma ...

— Guardi con me.

non mi tolga il coraggio per andar verso

quella (fredda) ma, è, luce.

Come va, mi spieghi lei, come succede che l'anima (quasi) si placa se, per un attimo, la vediamo riprodotta, o in un modo, o in un altro, per un attimo, d'innanzi a noi, quasi staccata dall'eterno martirio?

— Dunque? —

— è come pregare —

e bisogna agire!

— non capisco niente più in là di questo.

Le voyageur (du film)

ripartirebbe —

si capisce per mille e una ragione

... ed ecco la seconda parte.

Lo si vedrebbe, non più chiuso, né attanagliato, ma ... quello stato ... attonito = calmo = come chi, finalmente riceve dal dolore stesso, e non dispera più.

— ci vorrebbe un bel paesaggio, forse, una fra le più belle città nostre, se, come è necessario cambiamo mare, e invece di Oceano lo facciamo approdare a una città d'Adriatico.

— Vorrei vederla anch'io ... codesta « anima disancorata » fra luci e ombre, e notti d'altro regno.

Non più partire col core rotto a pezzetti e gli occhi che non videro il mondo, ma

un buon strappone, e vial

Ora, sulla « passerelle » d'un nuovo battello,

— o dalla riva —

*la poveretta direbbe a se stessa, partendo ancora ...
 cosa direbbe?
 = non c'è più niente da dire =
 ma, c'è un verso di Mallarmè, che dice qualche cosa:
 « mon coeur entend le chant des matelots »*

*Mi dica,
 la prego,
 che lei non disprezza il cinematografo!
 (che illusioni!)*

E. D.

Ma se la sua fede nelle immense possibilità del cinematografo persisteva, ogni contatto con i capi dell'industria cinematografica, che chiamava « mostri », la scoraggiava.

E così, sola nel suo tempo, come sono i poeti, appartenente ai tempi che verranno, Eleonora Duse, che disdegnava ormai anche la speranza, rientrò per alcuni anni nel silenzio (*).

(*) CENERE - Regia: Febo Mari, Arturo Ambrosio - sogg.: dal romanzo omonimo di Grazia Deledda (1904) - scenegg.: Eleonora Duse, Febo Mari - interpreti: Eleonora Duse (Rosalia - Olì), Febo Mari (Anania), Misa Mordeglià Mari - prod.: Ambrosio-Caesar Film, 1916.

Pastrone e la Duse : un film mai realizzato

a cura di *FAUSTO MONTESANTI*

Circa due anni fa dovetti recarmi a Torino, in occasione del Congresso internazionale della tecnica, e — in cerca di notizie sul cinema italiano muto — venni a conoscenza di un episodio Duse-Piero Fosco. Ebbi anche la fortuna di incontrare Giovanni Pastrone (in arte Piero Fosco), che andai poi più volte a trovare, facendomi raccontare parte dei suoi ricordi: ogni sera, tornato in albergo, prendevo qualche appunto, che non ho ancora avuto occasione di utilizzare. Giorni addietro ho nuovamente fatto una corsa a Torino, per invitare appunto Pastrone a prendere parte al Congresso del C.S.C.: impossibilitato a venire personalmente, ha voluto tuttavia parteciparvi dettandomi alcune note. Ma l'argomento era troppo vasto e il tempo stringeva. A un certo punto Pastrone concluse così: « Lei ricorda le chiacchiere di due anni addietro. Ebbene, nella cornice ora abbozzata, ponga una parte di quei suoi ricordi e i miei, e... s'arrangi ». Io sono dunque un messaggero di parole che spero di saper interpretare degnamente. La mia esposizione è divisa in due parti. Quella che precede è in prima persona: è Giovanni Pastrone che vi parla per bocca mia. La seconda è una mia sintesi di quei ricordi.

* * *

« Voglio anzitutto ringraziare Michele Lacalamita — dice Pastrone — che mi ha offerto l'occasione di recare un modesto contributo storico alla memoria di Eleonora Duse, riferendo su un episodio che illumina il movente della sua fugace apparizione nel mondo del cinema, e la ragione per la quale il tentativo non ebbe quell'esito che la grande protagonista avrebbe meritato. Chiedo venia se, per tratteggiare quel lontano momento e renderne sensibile l'atmosfera ambientale necessaria all'apprezzamento del fatto, debbo brevemente dirvi anche poche cose di me e di qualcun altro.

« Mezzo secolo addietro — quasi nell'altra vita! — dopo al-

terne vicende, mi provai a fabbricare *fantasmi*. Quasi un ventennio prima già avevo imparato in teoria che "la musica è un'arte bella che esprime coi suoni i diversi sentimenti dell'anima". Indi, sotto la bacchetta di illustri maestri, giovanissimo avevo cooperato, all'inizio sia pure come ultima ruota del carro, alla realizzazione di concerti sinfonici classici e di molte opere liriche. Dello spettacolo, visto fin dal suo allestimento, avevo subito il fascino vibrando, nel mio intimo, come una cassa armonica. Questo spiega perchè, dopo, mi fissai in capo che con il giocattolo scientifico generatore di luci e di ombre mobili, proiettate in una sala allora buia buia, dove il singolo spettatore si poteva isolare ancor meglio dal pubblico, pur subendone l'influsso di massa, si potesse ottenere non solo una curiosità sorprendente, divertente ed assai redditizia, ma creare una autentica nuova arte bella che esprimesse, con le immagini in movimento, i diversi sentimenti dell'anima.

«Dopo cinque anni di studi per impadronirmi di tutti i *segreti della tastiera*, e di lotta per abbattere tutti i *paracarri*, cioè gli ostacoli materiali ed umani, insomma i limiti gretti consacrati dall'uso a soli scopi commerciali, nacque *Cabiria*: 1913-14. Essa se n'andò trionfalmente per il mondo, portata per mano dal "Padre" illustre. Per la *prima* al Lirico di Milano (aprile 1914) dove era corsa la voce che sarebbe apparso l'Esule, le dame lombarde mi fecero l'inaspettato onore di trarre dai loro scrigni le più ricche scintillanti gemme e di adornarne la loro elegante femminilità, degnamente assecondata dai loro cavalieri. Un pubblico splendido e colto, come già pochi giorni prima a Torino, onorò così il battesimo della nuova musa che, consacrata dal nome del Sacerdote indiscutibile, entrò da regina nel sacro tempio dell'Arte per lo scalone d'onore. Tutti i critici teatrali dei quotidiani d'Italia, poi dell'estero, via via seguirono l'esempio di quello del «Corriere della Sera» e dei confratelli milanesi che, spontaneamente, cioè senza eccitanti suppletivi, fecero la cronaca della serata indimenticabile e dell'evento artistico dal nome "*Cabiria* di Gabriele d'Annunzio".

«Tom Antongini, il fedelissimo amico e segretario di Gabriele d'Annunzio, ha pubblicato quest'anno un nuovo volume dal titolo: "Quarant'anni con d'Annunzio", edito da Mondadori. Egli vi pubblica tutta la mia prima lettera indirizzata al poeta il 6 giugno 1913 per ottenere udienza. Tra l'altro vi si legge: "Il cinematografo può già pretenderla ad arte, essendo in grado d'offrire delle *speciali* sensazioni estetiche e fors'anche delle intense commozioni". Richiamo

l'attenzione sull'aggettivo "speciali" che voleva significare diverse da quelle di altre arti belle.

« Che cos'era allora un'opera d'arte? Non addentriamoci nel ginepraio delle discussioni di estetica. Accontentiamoci di dire che l'opera d'arte è quella dell'artista e che ogni arte bella è legata ad una tecnica particolare. Per avvalorare l'affermazione aggiungiamo soltanto, con Giovanni Gentile, che "la tecnica, in quanto posseduta, si identifica col soggetto, cioè col sentimento, e quindi con l'arte; diventa carne della carne dell'artista, il suo stesso spirito nella sua fondamentale immediata soggettività". *Cabiria* fu, tra l'altro, un museo di *trucchi* cioè di risorse tecniche in buona parte originali come ad esempio la carrellata e, di conseguenza, il fuoco variabile durante la *presa*. (Fin dal 1912 io avevo ideato, disegnato, e costruito le nuove macchine da presa ed il carrello, brevettando questo ed altre risorse utilizzate in *Cabiria*).

« In quanto all'Arte ed alle sue definizioni; permettetemi di dirvi ancora ch'io, personalmente ed all'atto pratico, presto mi persuasi che il famoso *sentire*, che distingue dagli altri uomini l'artista, non aveva alcun valore se questi, con dotta perizia e freddo calcolo, non sapeva tradurlo in manifestazione sensibile atta ad accendere, nello spirito degli spettatori, lo stesso o quanto meno l'analogo sentimento.

« Varata *Cabiria*, mi riposai con un filmetto intitolato *Il fuoco* di "Piero Fosco", dove un autentico gufo reale divorava il cuore di un capretto sugli spalti in rovina di un turrito castello valdostano. Perché un gufo? Perché Piero Fosco? Ve lo dirò tra poco. *Il fuoco* fu un piccolo film di 970 m., due soli attori: *Lei e Lui*, realizzato con quattro soldi. Un film di successo, "doveva essere di 1400 metri e dare l'impressione di essere costato molto" (1). Questi i due nuovi paracarri eretti dai commercianti interposti tra il produttore ed il buon pubblico. Eppure *Il fuoco* ebbe enorme successo.

« Un mattino stavo ormai occupandomi in teatro di altri soggetti in lavorazione, quando l'amministratore mi gridò: "Telefono". Il teatro era diviso dagli uffici e dai reparti tecnici, ma collegato da un impianto telefonico interno. Due ed indipendenti erano le cabine allacciate alla rete telefonica pubblica esterna; quella degli uffici aveva una derivazione in teatro. Di questa mi venne offerto il ricevitore, mentre l'amministratore diceva all'ufficio di passare la comunicazione. Così udii per un momento una voce di donna dall'accento di chi è uso a comandare che, continuando lo *scontro* con l'impiegato, gridava: "Insomma, avete capito? Voglio parlare

con Piero Fosco, e se Piero Fosco non c'è, chiamatemi il direttore generale". Qui riuscì ad entrare in comunicazione e risposi: "Pronto. Sono io, signora, il direttore che lei cerca. Posso anche io sapere con chi parlo?". "Sono Eleonora Duse". La voce nel pronunciare il grande nome si velò d'imbarazzo, ed aggiunse: "Desidero assolutamente di parlarvi al più presto. Ho urgente bisogno di un'informazione".

« "Sono a vostra disposizione", risposi.

« Naturalmente mi offrii d'andarla ad incontrare dove ciò le fosse comodo. Ora non poteva. L'avrei trovata all'Hôtel d'Europe alle ore 15. Così convenimmo.

« Il cinema nel 1910 aveva già saccheggiato tutto, perfino la Divina Commedia di Padre Dante. Nel 1911 ben sette erano stati i romanzi e le opere teatrali di D'Annunzio ridotte in film. Per poca pecunia egli aveva ceduto tutte le sue opere letterarie edite. Perciò il contratto con l'Itala Film dovette avere per oggetto *un romanzo originale inedito, cioè creato appositamente per il cinematografo*. Il buon pubblico aveva già addizionato tali e tante delusioni con le forzatamente schematiche riduzioni di opere letterarie, allestite per sfruttare nomi di autori famosi, da disertare ormai i locali che le annunciavano. Di conseguenza esse già non erano più un buon affare commerciale. A D'Annunzio fu quindi facile sciogliere il suo impegno, nel periodo in cui il nostro rimase rigorosamente segreto.

« Tra le risorse che giovarono a *Cabiria* vi fu anche questa trovata, da me sussurrata al buon momento: un *vero* artista, rivelatosi tale in lavori letterari, teatrali o simili, può certo grandeggiare anche nella nuova arte, purchè *senta, pensi e scriva* cinematograficamente. Il successo fu universale. Nessuno al mondo osò dubitare. Però non tardarono le conseguenze negative. Da quel giorno nessun fantasma, benchè di elevato valore intrinseco, potè più sperare la minima considerazione da parte dei commercianti interposti tra produttore e pubblico, se si presentava come figlio di ignoti.

« Poichè l'Itala Film non era disposta a pagarsi un autore per ogni film di classe, inventai alcuni pseudomini. Piero Fosco, adatto per il gufo del fosco castello valdostano, ebbe la maggior fortuna ed eliminò gli altri. Gufo reale in francese si dice *grand duc*. Lei, chiusa in stretto incognito, parve alla fine essere nientemeno che la granduchessa X, bionda beltà dall'allora tradizionale, ma autentica, anima slava. Poteva essere, ad esempio, la moglie dell'ambasciatore dello Zar, quindi residente a Roma. Anima d'artista, perciò ... sen-

sitiva, che, durante un estivo rientro in patria del consorte, si concedeva... uno svago, un diversivo, dilaniando, in quel castello all'uopo allestito, il cuore di un ragazzo mediterraneo. Pittorucolo di belle speranze ch'ella lanciava sulle ali della Gloria, per poi abbandonarlo all'improvviso, volando verso il dovere. Insomma, un soggetto quasi... turistico moderno.

« Quando l'attrice appariva nel film, aveva in capo un cappellino di piume, con i due ciuffetti del rapace notturno e due propaggini che accerchiavano gli occhi; il nasetto aquilino e la chiostra di denti voraci completavano il tipo. Indossava un mantello di velluto tutto stampato a penne. *Lui?* Era figlio dell'Etna, olivastro, dai capelli lunghi inanellati. Occhi da esaltato nell'intelligente maschera di fauno. Aveva avuto qualche successo in teatro quale attor giovane. Non era nuovo nel cinema. Lo scritturai appositamente per darlo in pasto al gufo. Riconobbe l'attricetta. Si persuase di dover servire da sgabello per lo sperato lancio della diva, ma con un sorrisetto di scherno sottintese l'incredulità. Fu diligente per dovere, però senza slancio. Un mese dopo, alla proiezione, pianse di commozione. Rincasò cupo con il rimorso di non aver saputo approfittare in pieno dell'occasione rara offertagli dal caso. Era *Lei* che dominava. Così doveva essere. Vegliò tutta la notte e l'indomani mattina mi portò una sessantina di versi nei quali passabilmente dannunzieggiava la trama del film.

« Nella prima pagina di un doppio foglietto pubblicitario si leggeva: "Itala Film, Torino"; e poi: "*Il fuoco* di Piero Fosco", sopra ad un ornato simbolico usato nel film come controtitolo. Sotto si leggeva: "Alla fiaba di *Il fuoco* di Piero Fosco è ispirata la lirica di N.N. che qui riproduciamo con il consenso dell'autore. Nell'interno era stampato, con firma N.N., il componimento in versi. Seguiva qualche fotografia. Non era forse ben chiaro che Piero Fosco non era N.N. e viceversa?

« Il successo del troppo breve film fu senza precedenti. Leon Daudet nel suo battagliero quotidiano "L'action française" gli dedicò un articolo intitolato "Le danger du Cinéma". In sostanza diceva: "Autori di opere teatrali, accorrete al Vaudeville (*teatro parigino*) a vedere di che cosa è capace quella canaglia dello schermo. All'arrembaggio, gente del palcoscenico, o sarete travolti".

« Quel Piero Fosco intanto cominciò ad intrigare mezzo mondo. Chi sarà mai? Il caro amico Guido Gozzano un mattino venne da me corrucciato e mi disse: "Ti giuro che non sono stato io a pub-

blicare questo" e mi mise sott'occhio il trafiletto di un quotidiano in cui si leggeva: "E' svelato il mistero di Piero Fosco. Sotto il cupo pseudonimo si nasconde il gentile poeta Guido Gozzano". Risposi ridendo: "Ne sono certissimo". Ma egli, serio, aggiunse: "Che debbo fare?". Ed io: "Ti spiace? Allora smentisci".

« L'attore siciliano ebbe parte in qualche altro film. Poi mi presentò un soggetto. Mi chiese il permesso di mettersi in scena. Rabbierci la sceneggiatura. Gli assegnai un vecchio operatore con ordine segreto di assisterlo ed al caso di avvisarmi. Intervenni in qualche quadro. Ne risultò una pellicola commerciale. Allora tornò da me e mi domandò di quadruplicargli la paga. Aveva ricevuto un'offerta superiore. Lo lasciai libero. Poco dopo si sparse la voce che Eleonora Duse era a Torino per girare un film ».

* * *

Fin qui il racconto di Pastrone. Quel giorno alle 15 meno dieci egli era davanti all'Hôtel d'Europe. Il vecchio albergo, che aveva ospitato principi e re, era in piazza Castello a destra, giungendo da via Roma. Il salotto rettangolare dove Pastrone passò ad attendere, era tutto in autentico barocco piemontese dorato. Diversi alti pannelli a specchiera coprivano due mezze pareti contigue. Il regista stava ammirandone i particolari stilistici quando si aprì la porta ed entrò la Duse. Vestiva un elegante *tailleur* grigio arricchito da una cappa di talpa argentata. Un richiamo di pelliccia era nel sobrio cappellino dal quale penzolava una rada veletta, un gran mazzo di viole era portato a destra sul petto.

I due si guardarono un istante negli occhi, scambiando un garbato saluto e la Duse invitando Pastrone a sedere disse: « Dunque non è possibile parlare con Piero Fosco? ». Pastrone spiegò che Piero Fosco era un signor pseudonimo, un segreto della ditta. Che, come tale aveva il dovere d'essere molto discreto e riservato. Tanto più che stava lavorando ad un nuovo importante film. Ella interloquì: « Ma questo pseudonimo nasconde dunque un uomo che lavora nella vostra Casa? ».

« Appunto, donna Eleonora ».

« Dirò meglio: vi lavora attualmente? ».

« Certo, attualmente ».

Allora improvvisamente precisò la domanda:

« Ditemi: Piero Fosco non è N.N.? » e pronunziò nome e cognome dell'attore siciliano.

E Pastrone rispose: « Oh! assolutamente no », in modo così spontaneo che ella ne rimase scossa e senz'altro persuasa. D'altra parte la sua iniziativa telefonica già dimostrava che nella sua mente era nato il dubbio. Disse solo: « Ah!... » accennando con un piede una battuta come per dispetto, e mordendosi il labbro inferiore. Si ricompose e sorridendo amaro concluse: « Questo è quanto volevo sapere. Scusatemi il disturbo che vi ho dato. Vi ringrazio ».

Il colloqui sembrava finito. Ma Pastrone ruppe il momento di silenzio: « Signora, è tutto?... ». La Duse rispose: « Voi avete fatto *Cabiria* ».

« Sì, *Cabiria* di Gabriele D'Annunzio ».

« Già. Ma scommetto che il vostro Piero Fosco ci ha messo lo zampino. Era già con voi? ».

« Oh!... certamente. E' molto tempo che è con me, ma... non si chiamava ancora così ».

« Ah! Ho capito tutto » ed abbozzò un sorriso di furberia; ma si trattenne, tornò scura in volto e continuò: « Direte dunque a Piero Fosco che, grazie al suo comodo pseudonimo, io mi trovo qui truffa-ta ». Poi con semplicità narrò a Pastrone l'episodio che l'aveva portata a Torino.

Era a Firenze. Si proiettava *Il fuoco* di Piero Fosco. Tutti ne parlavano. Per curiosità volle vedere il film. Anch'essa molte volte era stata sollecitata di prodursi nel cinematografo, come già avevano fatto quasi tutti i grandi attori, ma sempre aveva rifiutato. Finita quella proiezione, che finalmente l'aveva convinta, le era sfuggito il commento: « Ecco uno che sa il fatto suo. Con Piero Fosco girerei anch'io una pellicola ». La frase venne riportata. Dopo qualche giorno le fu offerto il contratto per un film diretto da quell'attore *che era il misterioso autore*. Però questo *non si poteva dire*, poichè quel suo pseudonimo commercialmente non gli apparteneva.

Concluse: « Ora ditemi: ho o non ho il diritto di dire che mi hanno truffata? ». E minacciosa aggiunse: « Ma tra poco s'accorgerranno loro con chi... ». Pastrone la interruppe dicendo: « Truffata! non vi pare che la parola sia troppo grave? Truffata da chi? Non dalla casa produttrice poichè anch'essa, nel desiderio di accontentarvi e di riuscire ad avervi, sarebbe vittima di un'illusione: quella d'aver acciuffato Piero Fosco. Quindi essa è in buona fede verso di voi. Allora, truffata da N.N.? Riflettete. Non temete di cadere nel ridicolo? Diciamo dunque che vi hanno buggerata e, per di più,

malamente. Quindi è giusto che voi protestiate. Urlate, fate una scena degna di voi... ».

« Ma sapete che siete un bel tomo? Dunque secondo voi dovrei limitarmi a... ».

« A fischiare quel vanitoso, colpevole d'essere assolutamente certo di riuscire a farvi produrre un film eccezionale e di trarne per sé una fama mondiale ».

« Sì, sì. Però siete un originale. Ditemi un po': e voi quanti altri ne avete buggerati nel cinema? ».

« Il cinematografo è un'illusione ottica, quindi è tutto un sostanziale inganno ».

« E *Cabiria* di Gabriele D'Annunzio? Ah, ah, ah!... », e scoppiò in una fragorosa risata.

« Dite, donna Eleonora, guardiamoci dalle troppo intelligenti insinuazioni ».

« Sì, parliamo da persone serie ».

« Ricordatevi: quel giovane attore passerà alla storia quanto meno per aver avuto l'abilità di decidervi al gran passo ».

« Ma ora io come me la caverò? ».

« E' semplice: Eleonora dirigerà la Duse ». E il regista le tratteggiò le linee generali che, nella recitazione, guidavano la regia di Piero Fosco. Come per sgranchirsi, ella s'alzò, si guardò in una specchiera della parete più corta del salotto, poi si girò e si recò alla finestra. Vi si appoggiò, diede uno sguardo alla piazza, poi si rigirò di scatto e chiese: « Credete voi ch'io possa ancor essere qualcosa per lo schermo? ».

« E chi potrebbe dubitarne? ». Tornò lentamente, a tappe, verso Pastrone, mentre egli aggiungeva: « Tutto sta che il soggetto si adatti a voi. Così ad esempio... ». Si fermò un attimo, poi mormorò: « La Signora... » e lei pronta: « ... dalle camemie! Ah, ah! », mà trattenendo il riso completò beffarda: « ... dalle viole! ».

« No », ribattè Pastrone. « *La signora delle tempeste* ». Ora gli era vicina; ma, in controluce, eretta, ferma, con il braccio destro semi proteso e la mano in avanti, come se, nel buio, avesse temuto un ostacolo. Fissi i suoi grandi occhi negli occhi di Pastrone, era già la protagonista. Egli la vedeva riflessa nella prima specchiera della parete lunga che gli era davanti. Si alzò e, da regista, ordinò: « Restate ferma così ». L'occhio esperto già aveva notato che quella sottile lastra settecentesca autentica, era lievemente aberrata, cioè non piana, ma incurvata, cosicchè allungava l'immagine riflessa.

Sempre parlando, la prese per il braccio e la fece avanzare verso il punto esatto. Ella si vide nella specchiera che la rendeva lievemente longilinea. Sorpresa, si controllò con una rapida occhiata verso l'altra parete, ma tornò subito alla prima. Il viso era solo leggermente più ovale, ma il fianco tondeggiante veniva normalizzato, sotto la cappa che le scendeva da una spalla.

Intanto, cercando la trama egli abbozzava delle frasi: « ... Non è demente — dirà uno che, incrociandola, risponderà a due altri che la seguiranno. — E' soltanto assente. Dev'essere stato un grande dolore ». E lei procedeva come un automa, una sonnambula, gli occhi fissi davanti a sè, incurante, forse ignara di tutti quelli che incrociava. Dove andava? Sulla spiaggia come ogni giorno a quell'ora, su di uno scoglio impervio che era ormai detto della Signora delle tempeste. Nel paesetto di pescatori tutti la conoscevano e la rispettavano. Era capitata lì qualche anno prima nell'unico alberghetto. Non si era più mossa. Era gentile e buona con tutti nelle ore mattutine, quando non usciva mai. Un giorno un forestiero la aveva riconosciuta malgrado l'abito trascurato ed i capelli in disordine, con qualche ciocca incanutita. Non aveva però osato avvicinarla. Ma aveva raccontato. Era una grande anima scampata da un naufragio.

« Sì, da un naufragio terribile — disse lei — dove tutto è andato perduto ».

Quando il mare è calmo essa si siede, appoggia il gomito sul ginocchio ed il mento sulla mano. Guarda la lieve onda che corre e resta lì per delle ore come una statua, oppure l'occhio fissa l'orizzonte. Ed il forestiero aggiunse...

« E qui noi vediamo l'antefatto ».

Era ancor giovane e bella, il cuore gonfio di vita e di speranza. Aveva abbandonato il Vero attratta dai sogni di Bellezza. Il sole era radioso, sicuro l'approdo nell'isola del Trionfo. Lì sul ponte si cantava, si amava, si rideva, si folleggiava. Ma d'improvviso l'orizzonte s'incupì. L'uragano si scatenò... Però quando infuria la tempesta sullo scoglio la Signora è eretta, balza da uno spuntone all'altro come un'anima in pena. La mano fa visiera e lei scruta il lontano orizzonte, ora in qua, ora in là. Sul veliero che beccheggia paurosamente, essa s'adopra per dare aiuto al nocchiero, ma un'ondata spazza il ponte e la abbatte; forse la travolge in mare... ma essa s'aggrappa ad una corda.

« Di grazia, sarò proprio io su quel ponte?... ».

E Pastrone: « Oh sì, sul ponte, investita dall'onda, ma in primo piano, in teatro ».

I due erano andati su e giù, indietro e avanti a quello specchio. Lei intercalava delle frasi a quelle di lui, il suo petto ansimava. Si scontrò con una poltrona e vi si abbandonò seduta sul bracciolo. Anche Pastrone si fermò. L'improvvisazione divenne conversazione, discussione dalla quale la vicenda si delindeva tutta, fino al risveglio dell'assente che, in una sequenza possente, nel pianto e nel dolore, ritrovava infine se stessa e la serenità...

E la Duse aggiungeva: « ... che sarà tornata dal mare ».

« E la controfigura la troverete? ».

« L'abbiamo già; non potrebbe essere migliore. Ma la grande parte sarà la vostra. La macchina vi ringiovanirà ».

Si guardò nello specchio: « E lo specchio compiacente? Come farete? ». Pastrone la rassicurò svelandole qualche mistero della macchina da presa. Le parlò del carrello, della prima occasione di venire a tu per tu con ognuno e con tutti gli spettatori. Era raggianti.

« Donna Eleonora, dipende solo da voi ».

Ricompose la cappa di pelliccia. Dalla finestra entrava la luce viola del tramonto: « Ora dovrò cavarmela... come potrò ».

« Prendendo la direzione ».

« Subito dopo partirò. Raduno compagnia. Voglio prepararmi per una *tournee* che mi rinnovi il sangue. Tornerò in primavera, durante un riposo prima del balzo... ».

« ... verso la rinascita. Siamo d'accordo? ».

« Perfettamente d'accordo ».

Pastrone e la Duse si congedarono su questa promessa. Stringendogli la mano un'ultima volta, la trattenne e con il miglior sorriso concluse: « E tanti saluti a Piero Fosco, con molte sincere congratulazioni ». Egli rispose: « Non mancherò di dirglielo e grazie per lui ». Si lasciarono.

Il film di Eleonora Duse fu proiettato pochissime sere, poi ritirato definitivamente. Quello improvvisatole da Piero Fosco *fu invece perfetto* come tutti quelli da lui progettati e... non potuti girare.

I ricordi di Pastrone si chiudono con queste parole: « La prima guerra mondiale divampò anche sul nostro fronte. I tre mesi divennero tre anni e mezzo. L'Itala Film, da me costruita con tanta passione, mi sfuggì di mano, ed io abbandonai l'arte dei fantasmi in celluloidi. Con questo rimpianto rendo anch'io omaggio alla grande Scomparsa che qui si onora ».

Documenti

Bernhardt e Duse, due interpretazioni

Un mattino della mia giovinezza, nell'ottobre del 1922, lessi sul giornale che Sarah Bernhardt e Eleonora Duse, proprio tutte e due, sarebbero venute in quella città, a distanza di un mese l'una dall'altra, per recitare nello stesso teatro il « Pavillon ». Che fortuna, che meravigliosa fortuna, pensai. Era sempre stato uno dei sogni della mia vita poter vedere quelle due grandi artiste — ed ora si sarebbe avverato. Poterle vedere tutte e due a distanza di un mese — che lusso! E forse giusto in tempo: erano infatti ormai avanti in età, e sarebbe potuta accadere qualsiasi cosa. Certamente, quella era la mia occasione d'oro. Dovevo subito prendere i biglietti. Ah, questo era il problema: i biglietti! Questo pensiero sollevò un problema finanziario maggiore! La Duse aveva annunciato tre rappresentazioni, la Bernhardt una. Anche ad andarci solo, questo significava quattro biglietti. Presi una matita e dedicai la mezz'ora successiva ad alcuni complicati calcoli matematici. Alla fine avevo tutti i punti cruciali del caso dinanzi a me! La Bernhardt e la Duse mi sarebbero costate cinque pranzi, tre colazioni, due cinema, un quarto di sterlina di tabacco e due tagli e mezzo di capelli! Tutto era lì in un guscio di noce: prendere o lasciare. Presi, naturalmente. La Divina Sarah dalla « voce d'oro » e la Duse dalle belle mani — bene! ogni prezzo era abbastanza a buon mercato!

* * *

La Bernhardt venne per prima e recitò in « Daniel », di Louis Verneuil. Benché arrivassi a teatro piuttosto presto, la sala era già abbastanza affollata, ancora alcuni minuti e tutto il teatro fu pieno. La leggenda di Sarah Bernhardt sembrava scintillare e vibrare nell'aria, dando al teatro un accelerato battito di eccitazione. Il candeliere di cristallo, le luci, l'oro e l'arancione delle poltrone, gli occhi del pubblico — tutto sembrava più luminoso e più gaio del solito; ed anche molto più rumoroso. Tutti parlavano, persino coloro che non si conoscevano. Un alveare ronzante, in attesa dell'arrivo dell'Ape-Regina! Sembrava quasi che l'intero teatro avesse ricevuto un colpo sulle braccia ed una goccia di atropina negli occhi. Quella sera d'eccitazione al Pavillon Theatre era splendente, spumeggiante e brillante, come i pendagli dell'immenso candeliere che pendeva dal soffitto, scintillante di improvvise piccole fiamme blu

e oro. L'atmosfera era allegra, grandiosa, fastosa, non dissimile dalla carriera della stessa Sarah Bernhardt. Non c'era accento di tragedia, malgrado ognuno sapesse, naturalmente, della perdita della gamba che la grande artista aveva subito, della sua età avanzata, e della fragile maschera di porcellana posta sul suo volto per far scomparire le rughe (il primo tentativo di plastica facciale). Strano a dirsi, c'era nell'aria qualcosa decisamente da circo. Il chiasso vi faceva pensare alla torre di Babele poiché gran parte del pubblico era francese ma c'erano anche molti stranieri. Francese, inglese, russo e altre parole meno familiari volteggiavano nell'aria come insetti esotici, facendo un animato ronzio. Svariate intonazioni ed accenti si urtavano l'uno contro l'altro in un'allegria cacofonia.

Un numero sorprendentemente grande di persone mangiava cioccolate e caramelle, parlando e masticando nello stesso tempo e facendo fruscianti rumori nello scartare i rigidi piccoli pezzi di carta. Inoltre, il teatro sembrava coperto di programmi, ed erano tutti in movimento, come piccoli uccelli bianchi dalle ali palpitanti. Tutti sembravano leggere e rileggere il leggendario nome stampato — Sarah Bernhardt — quasi per assicurarsi che tutto non era un sogno. Poi, attraverso la confusione dei rumori, giunsero i colpi del martello di legno sul tavolato del palcoscenico — quel segnale strano e alquanto prosaico con il quale i francesi usano annunciare l'inizio di uno spettacolo. Il suono è aspro e discordante ma, consacrato dalla tradizione, appare intimo e melodioso ed è molto caro al cuore.

Ah, che momento! Che momento in ogni teatro. Cosa si può paragonare con questi pochi magici secondi, nei quali le luci si abbassano lentamente ed insieme ad esse pian piano si abbassa il chiasso del pubblico, fino a calmarsi nel silenzio, come le ali di una farfalla morente. Allora, viene quell'incantato momento di crepuscolo teatrale in cui tutte le lampade divengono piccoli globi di ambra risplendente che esitano un poco prima di essere spenti dall'interruttore invisibile; poi un'onda di luce pienamente colorata scaturisce dolcemente, simile a un gatto, e dalla ribalta va sul sipario dandogli una sua vibrante vita! Quel sipario — che nasconde misteri e splendori sconosciuti, un nuovo mondo di bellezza e di vita intensa che sta per aprirsi davanti a voi. Non importa quale lavoro, non fanno differenza gli attori, questo sipario chiuso che sta per aprirsi è sempre fonte di squisita ed ansiosa attesa. Il velo di Maya, la deità. C'è qualche anima così arida ed insensibile da pensare in quel momento a qualcosa che non sia quel sipario affascinante; due occhi che possano guardare qualcosa di diverso da quelle pieghe, con anticipazione vigile ed immobile! Uno siede stregato, con strani brividi che gli formicolano per la spina dorsale, di tutto dimentico tranne che di quel momento, al di fuori del mondo reale, al di fuori del tempo, parte di quel grande silenzio che è sopraggiunto. Poi, il sipario si alza!

Là, sul palco, reclinata su un letto, tra molti cuscini, c'era Sarah Bernhardt. Il teatro tremò sotto l'impeto dell'ovazione per l'artista. La Bernhardt curvò profondamente la testa dai riccioli biondi, accettando quel tributo con dignità e grazia regale. Gli applausi erano inframmezzati da grida di «Sarah! La Divine Sarah!». L'applauso durò a lungo; evidentemente, la gente gioiva nel dare il via ai propri sentimenti. Dopo di ciò, la rappresentazione continuò.

Guardavo la Bernhardt con la massima concentrazione: non volevo perdere nulla. Durante la rappresentazione furono presenti in me due sentimenti predominanti — uno, l'avidità curiosa; l'altro, l'affascinante leggenda della Bernhardt che aleggiava persistentemente nel mio subconscio, il costante pensiero che stavo guardando qualcuno che era stato molto grande, molto affascinante nel passato. Questo pensiero non fu mai cancellato da un'emozione di quanto meravigliosa essa fosse ora, non nella memoria ma nel momento presente. Essa appariva piccola e magra. Era molto vecchia, molto più vecchia di quanto non mi aspettassi. Sapevo che aveva soltanto 63 anni, ma appariva molto più vecchia. La massa dei riccioli gialli sulla sua testa appariva come un'imbarazzante e incongruente apologia per una donna della sua età. Sapevo che la Bernhardt aveva il volto non solo truccato ma costantemente stirato da qualche dura e ingenerosa patina chimica (si diceva che fosse smalto). Essa poteva sorridere a mala pena, si aveva la sensazione che il sorriso facesse del male al suo volto disseccato, dipinto di rosa e di bianco.

Ascoltavo la sua voce, questa era la famosa «voce d'oro» che con la sua bellezza aveva incantato migliaia di persone. Quella magia ora non c'era più, rimaneva soltanto la magia di una gloria passata, anch'essa forte e dura a combattere. La voce era molto vecchia e un po' rasposa. Dapprima mi spaventò quasi; poi mi ci abituai e poco dopo la trovai affascinante ed attraente. La «r» dei parigini è un suono decisamente gutturale; il suo lo era ancora di più: partiva dal fondo della gola e rotolava più volte sopra la sua lingua prima di uscire fuori a colpire l'orecchio, come un rullio di un tamburo vecchio ma ancora sonoro. Ricordo particolarmente la battuta che indirizzava all'attore che recitava la parte del dottore, offrendogli una sigaretta con un gesto sinuoso e pieno di grazia: «Cigarrette, Docteur?». Quelle «r»! Per molto tempo dopo la rappresentazione mi sono ripetuto quella battuta, come del resto me la ripeto anche ora quando penso alla Bernhardt — me la riporta alla mente in modo così vivo! Se la morte dovesse prendere la figura di una donna e vi dovesse offrire una sigaretta, essa suonerebbe proprio così, ne sono sicuro: «Cigarette, Docteur?» — pallini da caccia rinsecchiti rotolanti su una cartapecora. Notai il suo, insolito modo di tenere la sigaretta con la mano destra: la mano chiusa a pugno, la sigaretta tra l'indice e le altre dita, il bocchine spinto da sotto, dal pollice.

Ella non si muoveva, naturalmente, ma tutti i tuoi gesti erano vigili e precisi. Le battute erano nette ed animate! Ella stava «dando una rappresentazione» — e di ciò si era coscienti —; tutto l'esteriore era splendente, ma in qualche modo mancava la sostanza. C'era luce, ma era fredda e non ti scaldava. C'era anche una fiamma, tagliente e nitida, ma non ti bruciava. «Vorrei averla veduta quando era giovane — continuavo a ripetermi — deve essere stata meravigliosa; vedo che lo è stata».

Provavo per lei una vera ammirazione, ma sentivo anche che il presente per se stesso era incompleto e non soddisfacente, si guardava e si ascoltava con rispetto ma si rimaneva freddi, staccati, tranne per quello stimolante autoricordo, «Questa è la Bernhardt, la grande Bernhardt. Ah, deve essere stata superba ai suoi tempi!». Osservavo la rappresentazione con attenta concentrazione aspettando quel piccolo tocco, quel «qualcosa» che fa la gran-

dezza. Gli attori di genio possono eseguire tutta una rappresentazione in modo bello e altamente soddisfacente, ma tuttavia sempre nei limiti di un semplice recitare di talento. Poi, improvvisamente, in una scena, o in un gesto o in una intonazione, essi fanno qualcosa che ha la natura della rivelazione, che ha l'impronta del genio. Allora, per quell'attimo di ispirazione, il palcoscenico si illumina della grande presenza come un oscuro paesaggio che prenda vita sotto la rapida e' accecante sferzata di un fulmine.

La Bernhardt ebbe questo attimo alla fine dello spettacolo, nella scena della morte. Sprofondata tra i cuscini del letto, essa stava morendo. Negli ultimi istanti, mentre il palpito della vita fluiva ancora attraverso il suo cuore, si rizzò a sedere. Improvvisamente qualche cosa di strano e di possente guizzò nella sua voce e sul suo volto, malgrado la bianca e bambolesca maschera di smalto che lo ricopriva. Ancora pochi secondi, alcune parole a metà bisbigliate e la vita non c'era più. Ora, tutte le attrici che ho visto morire sul palcoscenico e, sono sicuro, tutte le attrici che dovessero morire in questa particolare scena, sarebbero ricadute indietro sui cuscini, con le braccia graziosamente abbandonate lungo i fianchi, il viso pallido incorniciato dai capelli ricciuti, distese sui cuscini in modo da essere visibili a tutto il pubblico, con l'ultimo sorriso radioso, sereno, triste o come più vi piace. Ma non fece così la Bernhardt: inaspettatamente, con un colpo che ti fece sedere rigido e tremante nella tua sedia, essa cadde *in avanti* come una figura di piombo pesante e zoppicante, con le braccia pateticamente e goffamente abbandonate lungo i fianchi, con le palme rivolte in giù. Non si mosse più. Era la morte, rigida, definitiva, improvvisa. Apparente, naturalmente, ma era arte pura, era quel tocco che faceva proclamare: Sarah Bernhardt la grande è sul palcoscenico.

Il teatro si scosse in una immediata furia di applausi. Il pubblico saltava su e giù sui sedili. Vi furono molte chiamate. I suoi inchini erano bellamente predisposti. Ella stava nel mezzo del palcoscenico, con le braccia spalancate, sorretta da due attori. La sua testa si inchinava profondamente, la vera immagine di Cristo sulla Croce. Ella non cambiò quella posizione per tutte le chiamate; solamente, di tanto in tanto, alzava la testa per poi farla cadere nuovamente sul petto. Non avevo mai sentito tanto rumore in teatro; era una festa per tutti, tutti gridavano: « Bravo! Bravo! Ah, la divine Sarah! Bernhardt la Divine, vive Sarah! Vive la Divine! ». Mi unii al tumulto generale applaudendo fino a che ebbi male alle mani, e urlando vigorosamente con tutta la forza della mia voce.

Dopo un po', il pubblico cominciò ad uscire dal teatro. Andai all'entrata del palcoscenico nella stretta strada a fianco del teatro. C'era già una folla. I loro animi erano allegri e leggeri. Commenti entusiastici si alternavano nella allegra confusione delle voci. Una limousine lunga e nera era ferma davanti alla porta. Dopo un po', la piccola porta si aprì e la Bernhardt apparì con un bouquet di rose rosse tra le mani, aiutata da due uomini. La folla si agitò nuovamente. Un forte grido salì verso il calmo e conservatore cielo di Londra: « Bravo, bravo! Vive la Divine! Vive Sarah! ». La gente agitava le mani in aria. La Bernhardt si inchinò graziosamente. La misero sulla macchina e questa partì. La folla corse dietro ed ai lati dell'automobile, gridando e ondeggiando fino a che la macchina acquistò velocità e sparì dietro l'angolo.

Io fui tra quelli che corsero, io fui tra quelli che gridarono. Passai dei momenti belli ed esilaranti, come li passarono tutti gli altri. Finalmente, chiacchierando e ridendo, la folla si disperse per le molte strade di Londra.

Il giorno successivo, ripensando alla rappresentazione, raccolsi le mie impressioni. Avevo avuto una serata eccitante, avevo passato degli splendidi momenti. La Bernhardt era indiscutibilmente meravigliosa ed era ancora visibile la sua tecnica magistrale. Probabilmente nel passato essa era stata forse irresistibile ed ispirata. Eppure dovevo, ed abbastanza malvolentieri, confessare a me stesso la mia delusione. La leggenda del passato era più forte e più ispirata dell'attrice del presente. La Grande Bernhardt, la Divina, la cui arte e la cui voce d'oro avevano stregato e trasportato i pubblici, io non la vidi. Vidi una attrice vecchia e coraggiosa, ancora padrona di una tecnica sopraffina, ma dalle ceneri spente, stanca; un'attrice che doveva essere stata grande ai suoi tempi. Mi sentivo un po' triste e nel mio cuore mi inchinavo profondamente e con reverenza all'orgoglioso e splendido spirito di una piccola donna con la faccia smaltata e con i riccioli d'oro che trovava ancora forza e coraggio di calcare le tavole del palcoscenico, dietro quelle luci della ribalta che essa amava tanto.

«Cigarette, Docteur?», per molti giorni quella battuta mi perseguitò, come il soffice rullio delle bacchette di tamburo su di una pelle secca.

* * *

Un mese più tardi, Eleonora Duse arrivò a Londra. Dette tre rappresentazioni: «La donna del mare» e «Gli Spettri» di Ibsen, «Così sia» di Tommaso Gallarati-Scotti. Li vidi tutti e tre. Ne descriverò uno solo, «Così sia», poichè esso fu il più interessante.

Di nuovo mi trovai al Pavillon Theatre presto e di nuovo il teatro fu subito pieno. Cosa strana: era il medesimo teatro, lo stesso arancione e oro, lo stesso candeliere di cristallo pendente dal soffitto, lo stesso pubblico — inglese con molti stranieri, come allora — eppure, tutto appariva completamente diverso da quella serata in cui aveva recitato Sarah Bernhardt.

Le luci sembravano soffici e morbide, c'era un grande silenzio in teatro e le persone sembravano prendere posto in punta di piedi e parlare a bisbigli. Nessuno mangiava caramelle e i programmi erano maneggiati da dita delicate e silenziose. Il teatro era calmo, quasi fosse stato allora ricoperto da una soffice nevicata. Eppure, sotto questa quiete, c'era un'eccitazione elettrica. Potevate sentirla formicolare nell'aria, correre su e giù per la vostra spina dorsale, far battere il vostro cuore troppo svelto e troppo forte, o per lo meno forte abbastanza quanto bastava per far protestare il vostro vicino. Ma nessuno protestava, i volti di tutti erano infocati, le mani rapide e nervose e voi sapevate che anche i loro cuori battevano troppo forte per questo silenzio reverente. Ah, la meravigliosa influenza che un piccolo essere umano può esercitare su migliaia di suoi simili e che questi accettano gratuitamente e con gioia. In entrambe le sere — quella della Bernhardt e questa della Duse — c'era una piccola e fragile donna di 63 anni che, lontanissima dal pubblico, fuori della sua portata fisica, dietro le solide mura, dietro il pesante sipario, dietro il palcoscenico, in qualche piccolo sgabuzzino di uno spogliatoio sedeva davanti ad uno specchio, preparandosi al lavoro, raccogliendo l'ispirazione ed ogni più piccola oncia della sua preziosa forza. Eppure questo piccolo fagotto di

fragile umanità influenzava, con indiscussa ed irresistibile autorità, centinaia di persone più giovani, più forti e più in salute che erano in teatro! Non solo! persone che avevano anche pagato, e con gioia, per sottoporsi a questa dolce tirannia. Sì, le persone in sala erano come le corde di un pianoforte a coda, pronte a rispondere a qualche suono supersonico, non udibile da orecchio umano che veniva da quel lontano spogliatoio. Le corde erano tesissime e senza tremito, e voi potevate quasi udire una melodia, prima ancora che le sapienti mani toccassero la tastiera.

Quando le luci cominciarono ad abbassarsi, il quieto silenzio del teatro si fece così profondo che si poteva sentire volare una piuma. Il sipario si alzò con un soffice fruscio — anche esso sembrava più silenzioso quella sera. Là, sul palco, c'erano alcuni attori italiani. Il suono musicale ed arioso della loro bella lingua passò sopra le luci della ribalta come una cascata di acqua fresca e scintillante. Io non conoscevo l'italiano, così come non lo conosceva la maggioranza del pubblico, ma questo non ebbe alcuna importanza per la rappresentazione che seguì. Ascoltavamo gli attori così come si ascolta un preambolo privo di importanza; stavamo tutti aspettando l'entrata della Duse.

Finalmente, dal fondo del palcoscenico apparve una piccola fragile figura, vestita con una veste da contadini, con un fazzoletto colorato intorno alla testa. Dire che ella fece un'entrata sarebbe stato sbagliato — ella apparve, quasi materializzandosi dall'aria del palcoscenico. Non sapevo nemmeno dove ella fosse, fino a che una ritardata ondata di applausi sommerse il pubblico. La figura si fermò nel mezzo del palcoscenico — completamente immobile — fino a che l'applauso si calmò. Così, questa era la Duse! Guardai. Mio Dio! Una donna vecchia, vecchia. E così leggera e fragile che poteva soffiarla via dal palcoscenico con la stessa facilità con cui si spegne un fiammifero. Un viso pallido, quasi trasparente — bello, oh sì! veramente bello con occhi neri immensi, e rugoso. Quante rughe! Profonde e nette, ben disegnate da anni di vita e di sofferenze. Ed erano scoperte, senza vergogna, senza una traccia di trucco per coprirle. Non la minima ombra di rossetto aveva toccato quelle pallide labbra. Sotto il fazzoletto colorato che era sulla sua testa, vidi i suoi capelli: erano bianchi, come neve candida!

Sentii improvvisamente male al cuore, come se delle dita di ferro l'avesero stretto. Mi gettai indietro sulla sedia, mentre delle lacrime appannavano i miei occhi. Il coraggio di quella donna! E la profonda tristezza di essa! La sconfinata tristezza del mondo intero, la tristezza della vecchiaia e delle sue pene! Volli quasi non essere là. Il programma diceva che nel primo atto la Duse è una giovane contadina di 23 anni, madre di un bambino, moglie di un ubriacone. Poi, il secondo e il terzo atto si svolgono 30 anni più tardi. Come potevo guardare lo spettacolo di questa piccola vecchia donna che recitava la parte di una giovane madre e non morire di imbarazzo e di pena... ma non morii. « Ah, voi uomini di poca fede! ». Sì, quello ero io: « di poca fede! ». In pochi minuti scopersi quanto torto avevo avuto e quanto codardo ero stato. Un miracolo avvenne — uno di quei miracoli che non potrete dimenticare mai più, che diviene una continua ispirazione per tutta una vita. Attraverso la bianca magia del genio, soltanto pochi minuti più tardi, la stessa Duse — rughe, capelli bianchi e tutto il resto — divenne una giovane

donna, vibrante, bella, forte. Come avvenne, non so: fui completamente inconscio del cambiamento fino a quando esso non fu compiuto e improvvisamente me ne accorsi. Stavo guardando la giovinezza, la vera primavera della vita. Ella sedeva là, vicino alla culla del suo bambino: una giovane madre.

La storia della commedia — un vero melodramma di secondo ordine da un punto di vista letterario —, era abbastanza semplice. Io ne ricordo solo questo: la giovane madre ha un marito ubriacone, orribile e crudele. Il bambino, ancora nella culla, si ammala molto gravemente. La madre nella sua disperazione prega il Signore. Essa non ha beni terreni da offrire in sacrificio, nè danaro con cui comprare candele per l'altare; così, ella promette a Dio, per la guarigione del suo bambino, il solo tesoro che ella possiede. Quel tesoro è un ricordo nel quale la sua mente e il suo cuore trovano la loro sola consolazione alla profonda miseria della sua vita. Una volta, prima del suo matrimonio, ella aveva visto fuori della sua finestra un bel giovane passare sulla via. Egli si era fermato e l'aveva guardata, i loro occhi si erano incontrati, le loro labbra avevano sorriso. Ella si era immediatamente innamorata di lui. Ma lui aveva continuato per la sua strada, nè lei l'aveva mai più rivisto. Da allora, il ricordo di lui era divenuto il più caro dei suoi beni. Ora, essa lo offriva al Signore! Se Lui gli guariva il bambino, essa gli avrebbe sacrificato quel felice ricordo: mai più avrebbe pensato a quel giovane. La scena della preghiera era indimenticabile; ora scrivendola, la storia sembra così tenue e difficile a digerire, ma quella sera, nella preghiera della Duse, sembrava essere un capolavoro di concezione e di letteratura drammatica. Essa la rese altamente credibile, commovente.

Naturalmente, tutti avevano sentito parlare delle famose mani della Duse. Erano belle. A volte come fiori, a volte come spade. Esse avevano delicatezza e forza; potevano essere gentili e ferme. Essa le usava con grande semplicità e grazia. Erano sempre vigili, espressive e davano una infinita varietà di emozioni e di sentimenti. Essa si affidava molto alle sue mani. E cosa dire della sua voce? Per me essa era la più bella voce che mai avessi udito. Era ricca e musicale, piena di sentimento. Si piegava ad ogni suo impulso, ad ogni sua emozione facilmente e dolcemente e non dava mai l'impressione di essere coscientemente modulata. Il suo italiano era così affascinante che io decisi immediatamente di imparare quella lingua. (Il giorno successivo mi comprai un volume: «L'italiano senza maestro»). Essa recitò la scena della preghiera con tale disarmante semplicità e tale fascino, il suo volto e la sua voce avevano una tale calda serietà, una tale purezza di sentimento che io mi scopersi a pregare con lei. Dio non poteva rifiutare una preghiera come la sua! Il bambino guarì.

Nel secondo atto, la Duse recitava la parte di una donna vecchia; ma io provai piuttosto l'impressione che la Duse, giovane, doveva recitare una parte di carattere. Quando apparve nel secondo atto, era una donna differente. Sembrava realmente aver vissuto 30 anni durante l'intervallo. Eppure nessun cambiamento era intervenuto nel suo esteriore; nessuno, tranne il fatto che ella indossava un vestito nero e si era tolta il fazzoletto dal capo, lasciando così vedere il pieno alone dei suoi capelli nivei. Ma c'era un diverso sentimento interiore — maturità, età; i suoi movimenti e le sue posizioni avevano subito un

sottile cambiamento. Pensai che essa ora appariva anche più bella che nel primo atto. La bellezza della giovinezza è affascinante, è vero, ma quando la vecchiezza è bella, il che accade di raro, ti acceca e ti benedice con la sua serena gloria. Questo era quello che lei aveva: una gloria serena e radiante. Mentre nel primo atto voi sentivate nella giovane contadina la giovinezza e la carne, ora voi ne avvertivate lo spirito. La Duse aveva una sorprendente spiritualità. Potevate sentirla, non solo sul palcoscenico, ma nello stesso pubblico, e persino in voi stessi — sembrava che essa vi elevasse ad un livello superiore di pensiero ed a sensazioni più belle. La stessa aria del teatro era più pura e più dolce quando lei era presente.

Addentrandoci nel dramma, apprendiamo che il marito ha abbandonato la moglie e che, per una ragione od un'altra, molto vaga per me ma che non aveva nessuna importanza, il figlio rimprovera la madre per la diserzione del padre! Sembra che egli sia stato erroneamente informato da qualcuno che la Duse è una cattiva madre. Venendolo a sapere, egli stesso sparisce di casa. Dopo aver vissuto abbastanza tempo in solitudine, tanto da diventare vecchia, la Duse decide di ritrovare suo figlio, di spiegargli la verità prima di morire. Esce parte a piedi, come una vagabonda, con un sacchetto di cibo e tutti i suoi pochi averi sopra la spalla. Finalmente arriva là dove è suo figlio e lo trova in compagnia di allegri amici, giovani uomini e donne. La Duse entra e si fa riconoscere da suo figlio. Quale affamato amore era scritto sul suo volto, quale felicità, che desiderio di un piccolo segno di tenerezza nei suoi profondi occhi neri. Il figlio non vuole nemmeno parlare con la sua vecchia madre; egli non vuole credere ciò che lei ha da dirgli e alla fine, malgrado i suoi strazianti tentativi di convincerlo della verità, si rivolta verso di lei con rabbia furiosa e dopo un lungo soliloquio di offese e insulti esce di scena. Allora la Duse è lasciata sul palcoscenico, sola. Cosa potrà fare ora, mi domandavo quale punto potrà raggiungere in questa emozione tragica, più alto di quelli già toccati in tutta la scena precedente! Sentii che ogni attrice si sarebbe qui dissolta in incontrollabili amari singhiozzi.

Tutti sedevano incantati, timorosi di respirare, guardando il palcoscenico dove stava quella solitaria figura dai capelli bianchi. Allora, un altro segno di genio illuminò il teatro. Essa rimase immobile per lungo tempo guardando dietro il figlio scomparso, ascoltando le risate dei suoi compagni giungere da lontano. Poi, lentamente, essa sollevò il volto verso il cielo, alzò le braccia e sorrise! Che sorriso! Esiste la pena che si risolve in lacrime; o anche una più grande pena che scoppia in strazianti singhiozzi, o quella ancora più grande forse che gela il viso in una maschera di ferro, ma esiste una pena così vasta e profonda che trascende le lacrime o le moschere e trova la sua espressione in un sorriso. Quel sorriso fu il suo sorriso. Era insopportabilmente tragico e insopportabilmente bello. Voi sapevate che dentro il suo petto il suo cuore stava lentamente morendo in una silenziosa pena. Cristo deve aver sorriso con quel sorriso mentre diceva: « Perdoni loro, perchè non sanno quello che fanno! ». Il sipario stava scendendo su quella sottile figura che stava sola, sorridendo verso il cielo.

Le luci si accesero. Non due sole mani si mossero per applaudire; non potevano. Tutto il teatro stava piangendo. Io stavo piangendo, da molto tempo

avevo rinunciato a combattere le lacrime che mi soffocavano. Le lasciai andare — non provavo nè vergogna nè imbarazzo poichè guardandomi intorno vidi che tutti gli altri erano troppo occupati con le loro lacrime. Quando qualcuno disse che la tragedia innalza e purifica le anime degli uomini io sono sicuro che era proprio ciò che egli voleva dire. Mi sentivo pulito e innalzato; e felice. E i volti intorno a me erano più radiosi, più buoni, più belli. Le lacrime causate dalla bruttezza, dalla disgrazia o dalla crudeltà sono lacrime dure, distruggitrici, ma quelle sparse come tributo alla bellezza senza misura, quelle che ti vengono date con generosità senza limiti, sono lacrime di grazia e di gratitudine. Ti guariscono e ti fanno integro, completo, armonioso partecipe dell'universo e di Dio. Ti fanno vivere pienamente e completamente, durante quei momenti ispirati. Come una piccola donna poteva fare questo a noi tutti? E pensare a quel palcoscenico, con quel piatto scenario dipinto, quei puntelli falsi, quelle luci oscure alle quinte, coperte con pezzetti di gelatina, manovrate da sudate mani di scamicciati macchinisti! Eppure questo sentimento purificatore scese da quel palcoscenico su centinaia di spettatori poichè vi stava sopra una solitaria attrice dai capelli bianchi. Ah, la pura, la nobile arte del teatro — come vi rende simili a Dio quando un grande spirito come la Duse vi serve!

Durante il breve intervallo che seguì nessuno parlò. Quando il cuore è pieno fino all'orlo le parole non sono necessarie. Le luci si oscuravano di nuovo e il sipario si alzò sull'ultima scena: una piccola chiesa di una cittadina d'Italia, un altare, una figura della Vergine, alcune candele che ardevano. La Duse entrò, con uno scialle nero gettato sulla testa e sul corpo. Andò all'altare e si inginocchiò in preghiera ai suoi piedi. Essa pregava per il figlio. La preghiera di una madre il cui cuore non conosce limite d'amore e di perdono per il suo primo ed unico nato. Voi non potevate vedere il volto della figura inginocchiata; sole due mani bianche, strette in umile adorazione, mani che sembravano essere venute fuori dai quadri di Leonardo o del Lippi per vivere una vita di squisita bellezza spirituale. Le luci delle candele, la piccola figura in nero e le due mani simili a due bianchi fiori in preghiera. E poi la voce della Duse che pronunciava parole tenere, dolci, che divenivano sempre più dolci, fino ad un semplice sussurro per afferrare il quale dovevate tendere le orecchie. Poi, più nulla. Le mani si mossero un poco e caddero, come due petali ed insieme con esse la piccola figura nera del corpo sembrò fondersi e dissolversi in una semplice ombra sul pavimento del palcoscenico. Lentamente il sipario si abbassò. Le luci si accesero.

Io non avevo mai assistito e non assistetti in seguito ad un tale immobile silenzio. Poteva essere che l'intero pubblico fosse morto con l'infelice madre sul palcoscenico? Passarono lunghi minuti. Nessuno si muoveva. Nessuno diceva una parola. Poi improvvisamente, come se un dito avesse premuto un solo bottone, l'intero teatro si alzò come un sol uomo, ed uno applauso spesso e pieno scosse le mura. Era un tipo di applauso a mitraglia, tremendamente serio, persistente, quel tipo di applauso che voi sentite non cesserà mai, ma che continuerà ad andare avanti fino alla fine dei tempi. Vi furono quindici chiamate. La Duse si inchinò con grazia ed una umiltà priva di affettazione che avrebbero portato le lacrime ai vostri occhi, se non c'erano già. Si inchinava leggermente, abbassando profondamente la sua testa bianca — un giglio dallo

stelo nero nel vento. Se voi conoscete le usanze del teatro inglese, saprete che il pubblico comincia ad andarsene qualche minuto prima che il sipario si abbassi sull'ultimo atto. C'è il ritorno a casa: gli ultimi autobus, la sotterranea eccetera. Questa volta non una sola persona si mosse. Solo quando apparve quel rude e realistico guardiano il cui « E' finito, signore e signori » è irrevocabile, solo allora il pubblico cominciò ad uscire dal teatro.

Quanto differente questa uscita da quella che si era avuta la sera della rappresentazione di Sarah Bernhardt. Nessuno parlava; tutti sorridevano e stringevano ancora con le dita i fazzoletti, uscendo senza fretta attraverso le molte uscite, come un'onda silenziosa che si dissolve sulla sabbia. Mi avviai all'entrata del palcoscenico, naturalmente. Mentre voltavo l'angolo per entrare nella stretta strada, mi venne fatto di pensare che non dovevo esserci nessuno dato che non si udiva alcun suono da quella direzione. Ma mi trovai una gran folla che stava già aspettando. Una lunga limousine nera era di nuovo accanto alla porta. La notte era bella, si potevano vedere le stelle in cielo. La gente era tranquilla. Alquanto strano era il fatto che molti uomini si erano tolto il cappello. Un comune spirito di reverenza li teneva uniti e si poteva sentire che tutti quei cuori umani erano riscaldati di affetto e di gratitudine. C'era nell'aria una preghiera. Quella piccola strada di Londra, dalle bianche mura fuliginose, con quella piccola porta arrugginita alla quale erano incollati tutti gli sguardi, divenne quasi una cattedrale. Sì! Dio stava sulla porta del palcoscenico quella notte. Infine, la porta si aprì e la Duse apparve: in nero, con un leggero velo sopra i suoi capelli bianchi. Nessuno pensò ad applaudire. Non una parola fu pronunciata. La folla si divise in silenziosa venerazione e aprì un varco fino alla macchina. La Duse avanzò. Qui essa appariva anche più piccola e più fragile che sul palcoscenico — una visione trasparente. Come può esserci tanto spirito in un corpo così piccolo! si pensava con timore e tenerezza. Essa era nell'auto ora. La macchina si mosse, rombando dolcemente, quasi conscia del carico leggero ma prezioso che conteneva. La folla davanti ad essa si divise aprendo uno stretto passaggio. Nessuno si mosse per corrergli dietro. Rimasero fermi a guardare quel pallido volto dentro la macchina, che risplendeva di un sorriso gentile e stanco. Quando la macchina scomparve, rimanemmo ancora per un poco immobili, con gli occhi ancora umidi e con i cuori grati e benedicienti. Poi la moltitudine tutta sembrò prendere un respiro lungo e profondo e si mosse nella notte, ciascuno per il suo cammino.

Rimasi sotto l'incanto di quella sera per molti giorni. Ma cosa dico? Sono passati anni, e molti altri ne passeranno, ma ogni volta che penso alla Duse l'incanto ritorna e mi tiene stretto nel suo abbraccio, sempre forte e commovente. E quando penso alla Duse e alla Bernhardt devo riconoscere che la Bernhardt mi ha reso cosciente del suo grande ed affascinante passato, ma la Duse mi ha toccato il cuore con un dito di fuoco, mi ha gentilmente preso per il collo e mi ha fatto inginocchiare in venerazione ed adorazione — non un fantasma di una gloria passata, non una leggenda aurea che non è più, ma una interprete vivente, ispirata, eternamente giovane, artista per grazia di Dio.

ROUBEN MAMOULIAN

(Traduzione di OLGA SIGNORELLI, alla cui cortesia dobbiamo la pubblicazione dell'inedito di Mamoulian in suo possesso).



a E. Calandria
8

Lavorare

Un ritratto di Elionora Duse con dedica e motto. A SINISTRA: La Duse a 14 anni, al tempo del suo debutto in teatro con «Giulietta e Romeo» a Verona. Sotto: Appunti per *Genere*.



Rosalia =	la madre =
Ananni =	il figlio =

Solo loro due - amore e dolore -	} Loro due, Soli nel mondo
-------------------------------------	----------------------------------



Tre fotogrammi di *Ceneré*.



- Ha qualche minuto per me?
cio, sto mandando quel Libro,
che fosse, Lei offi non ha
sotto mano.

Lo guardi:-
Pagina: 39 =
= ogni parola die, verte.
= mare, silenzio, movimento e
infinita varietà di guardi,
e stati cinemat.
- non si approssima, in arte, per
altri mezzi.
? quel mostro di cinema
perciò affermare, per
un attimo, questa cosa così.

fragace, questo galpito
che non si vede e
non si sente, ma,
che è la chiave, per
muoversi una lastra-

- quel galpito ha, è
la sola cosa che più
molta - inestabilmente
molta, perché la vita...
è fatta così -
"La vita non è cinema"
eh! lo lo -
ma -

II

In questa pagina e in quella a lato gli otto fogli della lettera
di Eleonora Duse a Giovanni Papini (vedere il testo a pag. 27-28).

and con me -
non mi tolga il corpo per andar verso
quella (pelle) ma, è, luce -
me va, mi spregio lei, come
accade da l'anima (grati) si
stacca se per un attimo
accidiamo
rotella, o in un modo,
in un altro, per un attimo, d'innanzi
a noi, quasi staccata
un altro modo

III

= Duse = ?
è come pregare -
e bisogna aprire! -
non capisco niente
perciò ha di questo -

La viaggiare (in film)
irrispettabile -
si capisce! per molte e una
ragione -
ed è la seconda parte -
Lo si potrebbe, non più che
me' attraversato, ma...
quello stato... attento -

IV

come chi, finalmente, si libera,
sul volere stesso, e non d'iper-
-

= ci venuta un bel paesaggio,
- forse, una fra le più belle,
città nostre, se, come
è necessario ci si libera
Mare, e invece di
Oceano

lo facciano approssimare
a una città? Adriatico.

= Vorrei veduta anch'io...
protesta "anima di san corale",
fra luci, e ombre, e nati.
d'altro segno.

Non più partire col
cose sotto a piedi,
e gli occhi se
non videro il mondo,

Ma -
un buon strappone, e
via! -

ora, sulla "passibile",
d' un nuovo battello,
- o sulla riva -

la protesta direbbe a se
stessa, partendo un'ora...

VI

Ami d'ora,
se proprio,
che lei non esagera
il cinema a tempo! -

(che stupiani! -)

VIII

Costa d'Inghilterra? -

= non c'è più niente da dire =

ma, c'è un segno di Markas me',
che dice qualcosa di
non essere inteso e che
non è mai stato

VII

pe te!
 To, con fretta per 30 ore, senza
 un, per guerra, non d'anni, e
 insieme Serbo, ero un bunt
 di forze = Malgrado la fatica del
 mezzo, ho rotto i propri - e ho
 sempre ad cinema, e ho trovato
 delle cose che mi interessano
immensamente //

Brano della lettera di Elconora Duse all'amica Emma Garzes, il 23 febbraio 1916 (vedere il testo a pag. 20).
 IN BASSO A DESTRA: La busta della stessa lettera.

non vorrei sempre da
 fronte dei propri
 a cinema - ecc, in
 questo momento, con
 al momento bene
 un mattina, mi alzo
 e lavoro, senza
 d'epic, interotta, qua
 alle 7. - dopo, in
 giunta e per via
 me, mi ilude, in
 tutta tre ore, d'
trovare
 cio' che la parola
 non dice!
 vedere

161
 Perché mi ha abbando-
 " Se mi avessi
 tenuto con te,
 non sarebbe più
 andata -
 " Mande,
 Mande "
 165
 " Salutando
 un'ora
 in un'ora "



Appunti autografi della Duse per due inquadrature di *Genere*, dalla sceneggiatura stesa da lei.

Testimonianza di un collaboratore

Riccardo Artuffo, giovane giornalista di valore, amico di Piero Gobetti, che pubblicò la sua tragedia « L'Isola », morì a Torino nel periodo turbinoso che seguì l'ultima guerra mondiale. Egli fu collaboratore di Eleonora Duse nei tentativi che l'attrice fece nel campo del cinema. A lui ella scrisse prima di partire per l'ultimo suo viaggio verso l'America: « Isola, io navigo senza lamento ». I manoscritti di Riccardo Artuffo e gran parte dell'epistolario con la Duse, purtroppo, sono andati perduti. Alla cortesia del Sen. Umberto Zanotti-Bianco, che gli fu amico nella sua giovinezza, dobbiamo il seguente brano dei « Ricordi sulla Duse », scritti nel 1928.

Ho conosciuto Eleonora Duse a Roma diciassette anni fa: ma fu un rapido incontro. Era già incominciato per lei il lungo periodo di silenzio che, per oltre un decennio, la tenne lontana dalle scene.

Pochi anni più tardi, avendo scritto una tragedia, « L'Isola », che, naturalmente, a me pareva un capolavoro, decisi fra me, ancor più naturalmente, che dovesse rappresentarla proprio la più grande attrice del mondo. E da Torino mi precipitai a Roma, dove mi presentai all'attrice col mio bravo copione e con un fascio di rose.

Da principio non volle neanche sentirne parlare:

« Io, recitare? Ma lei scherza! Io sono morta, morta, morta! ».

Ma mi vide insieme così ingenuo e così appassionato, che subito nel volto le si diffuse un'espressione di tenerezza quasi materna. Sempre, sempre i giovani animati da un ideale d'arte ebbero in lei un'amica generosa e premurosa. Accondiscese a prendere il copione, avvertendomi, però, che non l'avrebbe letto subito. Avevo già ottenuto molto: ero felice. Congedandomi, riprese un suo tono ironico, di una ironia tutta propria della gente veneta, piena di dolcezza e di grazia.

« E lei ha avuto questa bella idea di fare seicento chilometri per portare a me, proprio a me — una morta! — la sua tragedia? Ma si può essere più pazzi? ».

Però, un'ora dopo mi raggiungeva all'albergo un suo bigliettino: « Mi perdoni se ho camminato *con zampe di elefante* sul suo sogno di giovane. Mi perdona? Leggerò. Intanto la ringrazio, dal fondo del cuore, di aver pensato a me. Leggerò e ci rivedremo. (Ma non mi porti più delle rose. Quante rose! Ma lei si rovina. Aspetti, per lo meno, di avere preso i diritti d'autore!) E. D. ».

* * *

Più tardi s'interessò vivamente del cinematografo. Col suo pronto, felice intuito d'artista di razza, ne intuiva le immense possibilità e i facili sviluppi.

Fece anche un film, *Genere*, tratto da un romanzo di Grazia Deledda (la scrittrice che ottenne, l'anno scorso, il premio Nobel). E doveva poi filmare « La donna del mare » di Ibsen, che fu sempre una delle sue interpretazioni favorite. Io stesso le avevo fatto la riduzione del dramma, sceneggiandolo per cinematografo e si era andati sulla riviera ligure a cercare i posti adatti per la messa in scena. Ma poi un incidente d'automobile — che per poco non ebbe conseguenze gravissime — e varie e spiacevoli altre complicazioni, le impedirono di realizzare tale desiderio.

In quell'epoca, però, ella frequentava molto i cinematografi e spesso voleva che io l'accompagnassi — come lei diceva — « per imparare insieme l'a.b.c. di quest'arte nuova ». Rammento che già allora ella aveva notato, nei primi film americani che arrivavano in Italia, una più fresca sensibilità e una tecnica più raffinata.

Un giorno, in un piccolo cinematografo di Torino, assistemmo insieme ad un film, di cui non ricordo né il titolo né l'argomento. Mi pare, ma non ne sono certo, che fosse interpretato da Mary Pickford.

Uno dei più vivi desideri della Duse era quello di passare inosservata. detestava le occhiate curiose, anche se ammirative, del pubblico, allorché le accadeva di essere riconosciuta. E quel giorno, appunto, era felice perché — quantunque più volte si fosse fatta luce negli intervalli — assolutamente nessuno l'aveva notata.

Per rendersi ancora meno riconoscibile, ella portava certi cappelli che le coprivano metà del viso — « cappelli da marinaio », diceva lei — e nessuno riusciva ad identificare, in quella signora già attempata e vestita tanto modestamente, colei che i pubblici di tutto il mondo avevano salutato come la più grande attrice vivente.

Ora, nel film a cui assistevamo c'era una scena — è l'unica cosa che ricordo con precisione — in cui la protagonista, una piccola attrice oscura e povera, doveva difendersi contro la galanteria brutale di un dongiovanni da strapazzo:

Quale non fu la mia commozione quando, finita la parte e rifattasi la luce, io, volgendomi verso la signora, le vidi il volto tutto irrorato di lacrime.

Forse la triste scena le aveva ricordato qualche doloroso episodio della sua giovinezza? O forse l'interpretazione veramente artistica l'aveva profondamente presa e turbata? Non so. Ma so e rammento questo: che, di colpo, improvvisamente, il volto dell'attrice — volto stanco, pallido (mai ella volle usare cipria o belletto) e coronato di capelli grigi — m'apparve, in quell'attimo, meravigliosamente bello. E non si trattava di una mia impressione personale; ché, mentre prima, come ho detto, nessuno l'aveva notata, improvvisamente la straordinaria potenza espressiva di quel viso in lacrime suscitò l'attenzione generale. E qualcuno, allora, chi sa chi, la riconobbe: la Duse!

In un baleno la voce corse di bocca in bocca — la Duse, la Duse, la Duse! — ed ella si vide fatta bersaglio di centinaia di sguardi rispettosi e ammiranti.

Per lei, l'incanto era rotto. Subito oscurata si alzò di scatto dicendo nervosamente: « Andiamocene » e uscì frettolosa, cercando di nascondere il viso sotto la vasta ala del cappello « da marinaio ».

RICCARDO ARTUFFO

Guardando le fotografie della « divina »

Il poeta e studioso di danza americano Edwin Denby, sulla scorta delle sole fotografie della Duse, ha tracciato questo profilo che si legge nella prefazione al volume « Eleonora Duse » di Olga Signorelli (di prossima pubblicazione presso la Silvana-Editoriale d'arte. Per gentile concessione dell'editore Amilcare Pizzi).

Eleonora Duse è misteriosamente viva nelle sue fotografie. Quell'immagine, guardandoti oggi appassionatamente, t'interroga, ti comprende, ti elude, ti

ascolta... sembra quella di un futuro amico a cui si vorrebbe far visita e parlare e dal quale si vorrebbe aver risposta. Ma perché porta abiti e pettinatura così passati di moda? Poiché è in ritardo di anni e anni, e anche noi ce ne saremo andati prima ancora di aver potuto farle visita. Ma quella sua vivezza nelle sue fotografie è forse la vivezza di un altro mondo diverso da questo? Quanto spesso le fotografie di celebri attori e attrici di altri tempi sono commoventi per una specie di sicurezza professionale oggi assurda. Vi si può ancora scorgere il successo, vi si può vedére gli occhi interessati di chi seppe tanto dominare la scena, ma il gesto del corpo rimane ridicolmente corto. Forse fu interrotto dalla macchina fotografica. Nei ritratti di Eleonora Duse invece il gesto non è interrotto. La macchina non l'ha mutata in marionetta, come è invece accaduto per D'Annunzio, che resta vivo solo negli occhi; essa ha lasciato morbido il suo volto, il suo corpo vivo. Il suo movimento è anche ora quello di un danzatore. Lo slancio del petto e del collo ha ancora la potenza e la freschezza della grazia corporea di un danzatore. Su quell'onda di forza, la testa, distinta come una nave o una zattera sul mare, lievemente anela ad un'isola vicina o incomensurabilmente lontana. Fotografi che stanno in agguato di agili animali selvatici colgono gesti così istintivi e immediati. Ma lei consapevolmente rallenta il movimento, rallenta l'immagine e il suo significato lo ritarda in un tempo più vasto, che la macchina non può sfigurare e in cui lo spettatore si aggira meravigliandosi del nuovo mondo nel quale è entrato. Il ritmo di lei è quello dell'istinto, ma il controllo della gradazione e della durata è quello della coscienza. La scena che il suo gesto consapevolmente domina è la scena del tempo, troppo vasta per il successo; lascia vedere la danza, difficilmente qualcos'altro. Su quell'enorme scena i gesti dell'istinto resi visibili sono arte. Probabilmente sono stati minutamente studiati, non lo sapremo mai. Non sapremo mai cosa esprimono con quella vivezza che diffondono e che mantengono. Ma a quale altro mondo appartengono? In questo, essi sono straordinari.

EDWIN DENBY

La Duse protagonista di *Cenere*

Con questo titolo « Bianco e Nero » pubblicava vent'anni fa (luglio 1938), nella Rassegna della stampa, un articolo di Eugenio Ferdinando Palmieri, tratto da « Il Resto del Carlino ». Riteniamo interessante ripubblicarlo a tanta distanza di tempo, rimandando il lettore alle raccolte della nostra Rivista per quanto riguarda altri articoli pubblicati nel corso degli anni su Eleonora Duse (1).

Quelli della mia età hanno visto l'ultima Duse, hanno ascoltato la Duse ritornata, sessantenne e povera. « Comparirò dinanzi agli spettatori con il mio

(1) Vedere, oltre ad altre citazioni, i seguenti articoli:

***: « Eleonora Duse (1858-1924) », in « Bianco e Nero » n. II-III, 1938, pag. 159.

***: Nota n. 1, in « Bianco e Nero » n. VII, 1938, pag. 59.

OLGA RESNEVIC SIGNORELLI: « Eleonora Duse e il cinema (Nel venticinquesimo anniversario della sua morte) », in « Bianco e Nero » n. V, 1949, pag. 33.

ROBERTO PAOLELLA: « Eleonora Duse in *Cenere* » (in « Regia e registi italiani nel decennio 1915-1925 »), in « Bianco e Nero » n. VII-VIII, 1952, pag. 27.

O.R.S.: « *Cenere* », in « Bianco e Nero » n. VII-VIII, 1952, pag. 108 (Scheda).

vecchio viso stanco e pieno di rughe e con i miei capelli bianchi e cercherò di dare loro la mia anima. Se mi vogliono così, sarò lieta e fiera. Se no, ritornerò al silenzio. Ma niente trucchi, niente *riverniciature*, niente menzogne». Quelli della mia età ignorano la Duse protagonista delle tragedie dannunziane e interpretate di Ibsen, la Duse di «Mirandolina» e della «Signora dalle camelie», la Duse dell'odiatissimo Sardou e della «Moglie di Claudio», di «Romeo e Giulietta» e di «Antonio e Cleopatra». Di D'Annunzio e di Ibsen giungono alla ribalta, con l'ultima Duse, tre opere: «La città morta»; «La donna del mare»; «Gli spettri»: interpretazioni non sufficienti alla nostra ansia di indagine. Noi abbiamo colto una sintesi, un'arte già definita, non abbiamo assistito al sorgere di una personalità; abbiamo accettato il miracolo, non abbiamo visto nascere il miracolo. Mi ritrovo in un loggione, con i miei vent'anni bollettari; ho venduto, per potere ascoltare la Duse, molti libri, ho impegnato l'orologio della Cresima, il mio solo orologio, allora e adesso, (ma adesso non va più); non voglio perdere una recita, e risparmio sulle sigarette, le mie poche sigarette quotidiane. La Duse che torna è, per quelli della mia età, una favola vera; il nome della Duse, tante volte udito nella nostra savia casa, ci è dolce; ma ancora non sappiamo, di Eleonora Duse, il segreto.

La favola diventa vera: andiamo in loggione. Naturalmente, pensiamo a un'attrice bella. La Signora ha sessantaquattro anni, ma noi pensiamo alla Foscarina dannunziana. «Ella era per lui un motivo di visioni e d'invenzioni come le colline, come i boschi, come le piogge... Di tutte le forme naturali intorno, per la diffusa luce, nessuna gli parve eguagliare in mistero e in bellezza quella faccia umana che lasciava intravedere di là de' suoi lineamenti una profondità sacra ove certo qualche grande cosa erasi compiuta in silenzio».

La faccia «umana» di Eleonora Duse non sparirà più dal mio ricordo: misteriosa bellezza di quel viso non bello, e solcato e stanco, benedetto dalla poesia e dalla sofferenza. E quella voce; quelle mani; e quei capelli bianchi, sacri come il dolore. Non un'attrice, ma una creatura: una scarfa, minuta, dimessa, consolante, sovrana creatura; un'anima, e un destino.

Mi rivedo in loggione alla recita del «Così sia» di Gallarati Scotti: sera di tempesta. L'opera è esilissima, e non vi è astuto mestiere. Le semplici, monde parole sono aggredite dai fischi, la «ingenuità» della protagonista — la cristiana «ingenuità» delle anime credenti — provoca la ironia; ma là, alla ribalta, ogni battuta è difesa: Eleonora Duse combatte. La Signora ha sempre combattuto per la poesia, e Sardou, è un vecchio nemico. «Chi ci libererà dalla dannata *ficelle*, la insopportabile odiosa, grottesca *ficelle* che rompe il filo del canto e ricaccia l'interesse del dramma in un piano inferiore? Nel teatro confluiscono tutti i generi letterari, dal romanzo poliziesco alla lirica pura. Ebbene, man mano che invecchio, sento che solo in questa ultima espressione il teatro ritroverà la propria regalità».

Parole di Eleonora Duse, la più grande attrice del mondo; ma parole — o autori, o attori — senza ascolto. Ritornata al palcoscenico, la Signora si rivolge ai giovani, ai poeti: chiede un'opera a Govoni, a Bontempelli, a Rocca; scrive a Gino Rocca: «Ora che avete finito voi di battagliare comincio io. Comincio per voi, per voi giovani che avete eroicamente vissuto tante stragi... Sono qua: un po' logora, un po' curva, tutta bianca, molto vecchia... Mi volete lo stesso?

Ho tanta fede in voi, nelle nuove generazioni della guerra, che posso serbare un po' di fede anche per me... ».

Nel « Così sia » di Gallarati Scotti la inquieta Signora ama quella certezza di Dio; e l'opera appare. L'insuccesso è previsto; ma non importa. Davanti al pubblico che si ribella, ecco che le parole di San Giovanni torneranno alla mente della Interprete: « Non è qui che troverai il riposo, o Signore ».

Il riposo è ad Asolo.

* * *

Questo ragguaglio vuole dirvi di Eleonora Duse attrice cinematografica. Nel recente volume dedicato alla vita della Duse da Olga Resnevic Signorelli — un attento e appassionato volume, del quale ha già scritto, sul « Carlino », scrupolosa e vibrante, Lola Bocchi — il capitolo sulla esperienza cinematografica della Signora è fra i più raccomandabili. Il volume non è un saggio sull'arte della Duse; dalle nitide e folte pagine balza una donna senza pace, randagia e misericordiosa, con tanta pena e con tanta bontà nel cuore crocifisso. Alle molte informazioni edite, la Resnevic Signorelli ha aggiunto con vincolato ordine narrativo, lettere ed episodi non ancora palesi: e la vita fiera, « disperata, fidente » della « Divina » ci è, adesso, davanti, intatta e umanissima. Un ottimo libro, finalmente, su una grande italiana. Assai significative sono le lettere della Duse sulla recitazione, sulla necessità di « vivere » il dramma del personaggio (o Diderot, ecco una implacabile avversaria); e certe notazioni di Ciro Galvani, attore e amico fedelissimo, notazioni trascritte dalla Resnevic Signorelli, confermano quelle idee. Trascriviamo anche noi dal taccuino di Galvani. « Prova di " Hedda " ». Prima di cominciare, la Duse dice d'aver un libro per me, vuole darmi un libro da leggere per questa sera. Se farò attenzione a quell'acuto esame del carattere di Erberto, questa sera è certo che lo renderò meglio. Va in camera sua a prendere il libro e me lo porge aperto verso le ultime pagine, piegate in un angolo. E' di Maurice Bignon, " Les révoltés scandinaves ". Cerca i suoi occhiali e riprende il libro per leggermi subito alcuni passi. Si prova. In un intervallo dice che per recitare bene questi tipi bisogna essere infelici ». Galvani è giovane, gagliardo, vittorioso, e non ha, beato lui, dispiaceri. Invece « io recito bene perché ho delle amarezze in corpo ». Bisogna che Galvani vada alla ricerca di amarezze. La Signora « si preme forte il petto, e gli occhi sono già pieni di lacrime. Si domina, si rimette a provare. Finite le ultime scene si avvicina a me, che stavo seduto, e aprendomi una tasca della giacca ella stessa vi mette il libro ». Dice ancora: « Non bisogna andare al caffè, oggi; bisogna leggere e tornare a teatro pieni di queste belle confessioni scandinave ».

La Duse si avvicina subito allo schermo. (« L'Italia è un gran paese! Se sapessimo amarlo bene ogni canto di questo paese, e far con esso dei buoni film! »). Lontana dalla ribalta, la Signora è spettatrice assidua in quei cinema fuori di mano, i cinema dei poveri. Nel 1916 — una « stella » si fa chiamare, sui cartelloni, « la Duse del cinematografo » — la Signora accetta l'offerta di Ambrosio. « Ma la scelta dell'argomento è cagione di difficoltà. La Duse vede il cinema soprattutto come un mezzo di espressione lirica, musicale, un'arte di trasposizione: non fotografie che si muovono, ma una specie di musica che prende corpo. Vorrebbe rappresentare cinematograficamente le poesie di Rim-

baud, di Baudelaire, di Pascoli. Riduce a tela di film « *Les lieux invisibles* » di Selma Lagerlöff ».

La Duse, dunque, intende — prima di molti cineasti — la nuova arte, la originalità, il significato, il linguaggio dello schermo; ella intende che il cinema è poesia. « Arturo Ambrosio, invece, vorrebbe fare di Eleonora Duse la figura centrale di un filmone, circondandola delle migliori stelle. Ma la Signora si ribella. Alla fine l'accordo è raggiunto sul romanzo di Grazia Deledda, « *Cenere* », che accontenta la Duse perché ella può recitare in una umile storia umana, che arriverà al cuore delle genti di ogni paese e di ogni ceto ». Ritornare al pubblico... E la Duse esita, ha paura. Scrive: « Oggi non sarà *firma* di contratto, ma certo *impegno*, e da stamane ho un'antica angoscia, anch'io, in cuore! Perché lottare ancora? *Ritornare al mondo* quando tanto ho lottato per scordare la parola arte! Oggi mi sento piccola e spersa, e mi fa male vivere ». Questa è la Duse « disperata »; ma la Duse « fidente » risorge: « Porterò con me tutto Ibsen, e quello arà la terra bene... ». « Conto i giorni per ritornare al lavoro. Sincerità, chiarezza, concisione, e il lavoro riuscirà bene. Ogni giorno riguadagnerò forza ». Il romanzo della Deledda è ridotto a « soggetto » dalla Duse stessa; e il « soggetto » è sceneggiato dalla Duse e da Febo Mari.

Comincia la lavorazione, e l'Attrice si tormenta. Confida a Mari angosce e speranze: intanto, niente « primi piani ». « Il *primo piano* mi fa terrore. Preferirei tornarmene nella mia solitudine. Ho visto, in certi film, ho visto certe penombre, certi scorci che farebbero al caso mio ». Chiede di restare nell'ombra, ci vada Mari in « primo piano », « verso la folla — verso la belva », Mari « che ne ha la forza... ». A pellicola terminata (« quel mio film è certo un *abbozzo* ») la Duse dice: « Quei signori della *Ambrosio* volevano una *riproduzione* di vita. Invece, io ho sempre cercato, in arte, una *trasposizione* di questa... Forse vi è in quella *trasposizione* da vita ad arte una parola non visibile, ma pur trasparente, in quel film, per uno che sia *iniziato* alle visioni dell'anima ». E passato qualche tempo: « Non so perché, *Cenere*, ieri sera, non mi faceva più schifo — ma bisognerebbe rifarla ».

Non era nata *stella*. Eleonora Duse, nemica dei « primi piani ».

* * *

Non ho mai visto *Cenere*, e i pochi fotogrammi riprodotti nei libri e nelle rassegne non bastano a chi vuole sapere. (Ho ancora davanti agli occhi un *Michele Ferrin* con Novelli, « girato » a Rimini in due giorni e proiettato la settimana dopo: ero fanciullo ma il mascherone di Novelli è fermo, e spicca, nella mia memoria). Racconta la Resnevic Signorelli: « Fu un pomeriggio di giugno, nel '17, che andai con Papini a vedere *Cenere*. L'ultimo quadro è in alta montagna: ella muore. L'attimo della morte è tutto racchiuso in pochi, lievi movimenti della mano serrata che si abbandona, ricade. Uscimmo commossi, turbati, in silenzio. Papini comprò per la Duse due rose bianche e io glielie portai all'albergo... Mi parlò del rapimento che aveva provato recitando *Cenere*. Nella scena in cui i montanari la portarono sulle braccia, aveva detto a uno, credendo fosse stanco: *Riposate, sono pesante...* L'uomo, solido, forte, aveva risposto: « No, mi sento commosso: ho sentito sempre parlare della Duse, la immaginavo giovane e bella, e la vedo così... ». (Simile a me, il montanaro).

Poi a un tratto, la Duse, quel giorno, ricordò Venezia, un'alba lontana, a Venezia... « Erravo sola, dopo una notte insonne. Improvvisamente me lo vidi davanti, che scendeva da una gondola. Si parlò di arte, della miseria dell'arte nel teatro d'oggi... Non si disse parola di impegno, ma tacitamente, fra noi due, fu segnato un patto... E dopo nove anni avvenne il distacco, che è il fatale destino delle cose che hanno una nascita e una morte ». (Il Poeta, allora, viveva la sua eroica vita di guerra).

La Signora aveva sul cinema — « muto », si intende — idee precise. « E' un campo tutto nuovo e, secondo me, il primo errore consiste nel fatto che verissimo vecchio vino negli otri nuovi. La maggior parte di noi è gente già guastata dal teatro, abituata all'aiuto della parola. E' molto più facile esprimere un sentimento quando abbiamo l'aiuto della parola, della voce. Il cinematografo ha bisogno di altri mezzi... Il secondo errore mi sembra quello di adattare per il cinematografo le opere pensate per il teatro: sono due lingue diverse, e non si può balbettare così confusamente. Mi dispiace che non sono più giovane: mi sarei messa con tutte le mie forze sulla nuova via, e sono certa che qualche cosa avrei trovato ».

Queste idee contano anche oggi, le raccomandiamo ai cineasti. Aveva ideato alcuni scenari lirici: *Gli addii* (« una fantasia sull'angoscia della partenza »); *Ritorno* (« una donna, travolta da una vita di passione, rimasta tanti anni lontana dalla sua terra, vi ritorna con l'anima piena di triste saggezza »); *Leggenda...* Voleva interpretare una *Santa Caterina da Siena*, « oppure un altro soggetto sacro. E si illuminava di gioia alla visione delle campane che suonano all'alba ».

* * *

Fotogenica, Eleonora Duse? Sì. Splendeva l'anima in quel volto benedetto. Ma *Cenerè* non ebbe fortuna, l'opera venne ritirata, quasi subito, dalla circolazione. Afferma l'avvocato Francesco Soro — l'avvocato del cinema — che la Signora non accusò mai il regista; e la sparizione della pellicola dal commercio non fu ottenuta con il pagamento di una grossa somma. « I difetti organici, che si erano venuti determinando nel film durante la lavorazione, avevano assunto un maggior risalto nel montaggio: e se ne rese conto la Duse, che volle rifatte molte scene e cambiate alcune posizioni. *Cenerè* fu un affare mancato; un film perduto: ecco tutto ». Ma io penso che nella pellicola ci sia una parola, *quella* parola, « non visibile, e trasparente ».

Qualche copia di *Cenerè* esiste ancora.

E. FERDINANDO PALMIERI

Le rubriche

Teatro

ALLA RICERCA DELLA DUSE — E' possibile « ricostruire » l'arte di un attore, rievocare un qualche cosa che è stato, come si suol dire, « scritto sull'acqua »? C'è da dubitarne. Certo, avendo per lo meno a disposizione (come accade per tanti attori del nostro secolo), film e dischi (oltre alle fotografie), si può arrischiare qualche ipotesi meno campata per aria. Ma anche qui s'ha da andar ben cauti: a quali conclusioni dovremmo arrivare sulla « divina Sarah » basandoci sulla inverecconda mimica da lei — vecchia ed inferma — sfoggiata in film come *Le Reine Elisabeth* o *La dame aux camélias*, e insieme su quel patetico documento discografico in mio possesso, nel quale la celeberrima, melodiosa voce dell'attrice « canta » su una nota sola, monotona e lamentosamente tenuta, i versi della « Samaritaine » di Rostand? Vero è che tali conclusioni potrebbero anche trovar conforto in certa prosa critica, di George Bernard Shaw, o rievocativa, di Rouben Mamoulian.

Ma lasciamo stare la Bernhardt, anche se il richiamo ad essa è d'obbligo quando si parli della Duse, la grande « rivale », che in certo senso ne rappresentò l'antitesi: tanto più d'obbligo in quanto Gerardo Guerrieri (autore del testo), Luchino Visconti (responsabile della regia) e Riccardo Redi (consulente cinematografico), nell'organizzare per il Teatro Club la serata « Immagini e tempi di Eleonora Duse », non hanno saputo resistere all'inopportuna tentazione di commettere, ai danni della divina Sarah,

una autentica mascalzonata, esibendo al colto ed all'inclita i suoi documenti cinematografici con una maligna insistenza. Per tentar di spiegare che cosa è stata la Duse essi sono cioè ricorsi ad una specie di dimostrazione per assurdo: hanno fatto veder le smanie della Bernhardt, per poter dire in sostanza: cosa sia stata l'arte della Duse non sappiamo, comunque cercate di figurarvela come qualche cosa di molto diverso da questo, anzi di opposto. Sto esagerando un po', in quanto della « divina Eleonora » ci è rimasto per lo meno *Cenere*, film assai mediocre, che rappresenta tuttavia una commovente manifestazione di ombroso pudore, oltre che un documento iconografico di prim'ordine (resterebbe da vedere fino a che punto quella di *Cenere* sia attendibile come esemplificazione di un modo di recitare, cioè fino a che punto non abbia inciso sul film e sull'atteggiarsi della sua interprete il « terrore » del mezzo tecnico e dell'enorme pubblico anonimo, dalla Duse dichiarato ben apertamente). Comunque, *Cenere*, accostato ai film della Bernhardt, costituisce un elemento di giudizio schiacciante. Peccato che non sia stato possibile rintracciare quel fantomatico disco inciso dalla Duse per Edison e che si dice in possesso quanto meno di un privato fiorentino. Certo, il suono (specie registrato in epoca tanto arcaica) può tradire quanto e più dell'immagine. Eppure, tutto serve ad aiutare il nostro sforzo per immaginare quello che è irripetibile: alludo a noi che la Duse non l'abbiamo mai ascoltata e che, di fronte ad una enorme maggioranza di testimonianze scritte ed orali devote ed ammirate (da Simoni a D'Amico, da Shaw allo

spettatore medio degli anni venti), dobbiamo fare i conti pure con qualche illustre critico della generazione « di mezzo »; il quale — avendo visto nei suoi giovani anni l'ultima Duse sulla scena — ne riportò l'impressione di una gran posatrice. Cioè di quello esattamente che i suoi maggiori esegeti negano ella fosse nella sua ultima fase, contrapposta per l'appunto alla fase degli estetismi dannunziani.

Molti interrogativi sono leciti e non era certo la serata del Teatro Club che poteva dare ad essi una risposta. Converrà quindi limitarsi a giudicare tale serata in quanto trattenimento pubblico, o se volete spettacolo, suggerito da un nobile desiderio di rendere omaggio a quella che in ogni caso fu la personalità più alta che la scena italiana dei comici vaganti abbia espresso. Ho già osservato, a proposito della Bernhardt, come gli inserti cinematografici — tutti in sé e per sé gustosi ed interessanti — abbiano peccato di misura: aggiungo ora che nell'antologia di personalità e di stili di recitazione si sono viste cose che con la Duse pochino avevano a che fare. Per contro, il testo di Gerardo Guerrieri, così amabilmente discorsivo, così vivo ed anticonformistico, soffriva di qualche sproporzione, si indugiava su taluni punti per sorvolare eccessivamente su certi altri, creando iati che lo spettatore era costretto a colmare per proprio conto. Una compatta falange di attori si prestò con compunzione a prender parte all'omaggio: c'erano Edmonda Aldini (il cui « addobbo » ci ha ricordato, chi sa perché, la cara vecchia Anna Glavari di Iehariana memoria, *alias* « la vedova allegra ») e Lia Angeleri, Rossella Falk e Sergio Fantoni e Romolo Valli, c'erano Giorgio De Lullo e Vittorio Gassman in veste di « nar-

ratori » (l'uno più riservato ed impersonale, l'altro più sciolto e comunicativo, l'uno e l'altro eleganti), c'erano Lilla Brignone e Rina Morelli, rassegnate ed assenti, c'erano — per la « mozione degli effetti » — Tullio Carminati (*où sont les gloires d'antan?*), il « capitano » della Duse, il quale versò una furtiva lagrима stile *liberty* nel leggere una lettera (assai bella) scrittagli dalla sua capocomicca all'epoca della loro collaborazione, ed Emma Gramatica, la « Sirenetta » dei tempi che furono, la quale si abbandonò con ottuagenario fervore e convinzione alla tirata della a lei (come alla Duse) diletta Anna, di dannunziana memoria.

Nel suo tutto come nelle sue parti la serata ebbe quindi di che appagare un pubblico. In fondo però i contributi cui ho accennato finora avevano un loro relativo valore e significato soltanto nell'ambito celebrativo. Ma uno ve ne fu che si pose — per un di quei portenti che accadono solo sulle tavole del palcoscenico — sul piano dei valori assoluti: e fu quello di Luise Rainer, (cui diede la replica Robert Brown). Ebbene, la diafana apparizione della Rainer valeva da sola la serata: la casta, spirituale e ferma femminilità, acuita da una fine, moderna capacità di introspezione psicologica, con cui ella seppe evocare così, dal nulla, il personaggio ibseniano di Nora all'apice del suo dramma, è ormai iscritta nell'albo ideale dei nostri grandi ricordi teatrali. Il ritorno alla ribalta della Rainer, a Roma, sia pure per dieci minuti, è l'avvenimento capitale di questo inizio di stagione. Di esso bisogna esser ben grati al Teatro Club, dal quale reclamiamo, ora più che mai, quel « recital » della Rainer, che ci è stato da tempo annunciato.

GIULIO CESARE CASTELLO