

Paul Schlenther

Eleonora Duse*

Mai il Lessing-Theater di Berlino aveva reso un così grande onore al nome del suo padrino di battesimo come nel periodo natalizio del 1892, quando ha ospitato Eleonora Duse, facendo tra l'altro splendidi affari grazie a prezzi d'ingresso inauditi. «Arte e natura siano una sola cosa!».¹ Questo monito del grande drammaturgo tedesco campeggia nel teatro che porta il suo nome. E tuttavia qui, come in altri teatri tedeschi, sono andate talmente d'accordo, mano nella mano, non-natura e non-arte [Unnatur und Unkunst] che non solo talvolta si è autorizzati a dubitare, come un tempo fece Lessing, della presenza di un'arte scenica, ma persino della presenza di veri attori. Ora è apparsa un'italiana e ha messo in movimento tutto il mondo, non solo il mondo teatrale.

Dei tanti che nel corso delle ultime settimane, facendo sudare il proprio borsellino, sono andati in pellegrinaggio dalla Duse prima della fine dell'anno, solo una esigua parte è stata capace di dare un'indicazione circa chi e che cosa sia la Duse. Qualcuno si ricorda di averla vista occasionalmente in una qualche città della patria natia. Lì è già famosa da dieci anni e da cinque anni è considerata la prima attrice nazionale. In seguito la compagnia itinerante 'Città di Roma', della quale lei è la stella e che è guidata dal suo compagno Andò, si è avventurata all'estero.

Berlino non è la prima città del mondo a diffondere il suo nome. Precedentemente è stata a San Pietroburgo, Vienna, Budapest. Già da Pietroburgo ci giunsero voci che annunciavano una sorta di miracolo della natura.² Accanto a lei vi erano in tournée anche attori tedeschi; uno di loro,³ che tra l'altro viene lodato come riformatore della moderna arte teatrale tedesca, si inchinò incondizionatamente, sinceramente e senza invidia, di fronte alla forza superiore della sua capacità. Poi vennero i trionfi viennesi. E qui la Duse tra i più fedeli dei suoi fedeli annoverò i più illustri membri del Burgtheater, gli anziani come i giovani, tutti fortemente consapevoli del

* P. Schlenther *Eleonora Duse*, «Deutsche Rundschau», hrsg. von J. Rodenberg, Heft 4, Januar 1893, pp. 127-139; ripubblicato in P. Schlenther, *Theater im 19. Jahrhundert. Ausgewählte theatergeschichtliche Aufsätze*, hrsg. von H. Knudsen, Berlin, Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte, 1930, pp. 169-191. Alcuni passi di questo scritto sono stati citati da Emil Alphonse Reinhardt nella sua biografia dell'attrice (E.A. Rheinhardt, *Leben der Eleonora Duse*, Berlin, Fischer, 1928; trad. it. di L. Mazzucchetti, *Eleonora Duse*, Milano, Mondadori, 1931). Traduzione di Cristina Grazioli.

1 G.E. Lessing, «Kunst und Natur sei auf der Bühne eines nur, wenn Kunst sich in Natur verwandelt, dann hat Natur mit Kunst gehandelt» il verso è tratto dalla poesia *In eines Schauspielers Stammbuch geschrieben*.

2 L'articolo più citato in merito è quello di Hermann Bahr pubblicato nella «Frankfurter Zeitung» il 9 maggio 1891.

3 L'autore si riferisce verosimilmente a Emanuel Reicher; cfr. il mio saggio introduttivo.

loro stesso valore. Lewinsky⁴ e Sonnenthal⁵ nella scorsa primavera hanno offerto le loro prestazioni artistiche a Berlino, preannunciando la fama dell'attrice italiana e di quella 'modernità' rispetto alla quale essi, altrimenti, sentono una certa avversione. E tra i più giovani attori del Burgtheater, il più importante, il geniale-umoristico interprete del realismo Hugo Thimig,⁶ mi scrisse che per la Duse valeva la pena fare un viaggio a Vienna. Un simile imporsi della semplice verità sarebbe secondo lui senza uguali.

La signora Duse ci ha risparmiato il viaggio. Dato che non proviene dal paese maniaco del revanscismo, come la sua rivale Sarah Bernhardt, alla quale viene spesso paragonata, bensì appartiene ad un popolo amico e a noi legato fraternamente, la capitale del regno tedesco non poteva rimanere a lungo in attesa della sua apparizione. Ma è anche vero che la tensione dell'attesa cresceva al massimo, e dunque sarebbe stato facile rimanere al di sotto delle aspettative.

Già il palese successo della tournée durata quattro settimane dimostra che la Duse non ha procurato delusioni. Tuttavia nella città dello spirito critico di contraddizione, al successo esteriore contribuisce anche la moda. Progressivamente gli inni di lode che si accumulavano e che risuonavano presero l'aspetto della *réclame*, e purtroppo la pubblicità a teatro alimenta facilmente gli applausi.

Ma così come la Duse nel comportamento personale disdegna la *réclame* alla quale sono abituate le nostre virtuose in tournée, oltre che l'imbambolimento per la moda che accompagna le nostre principesse teatrali, anche la sua arte si pone al di sopra dei mezzucci esteriori, collocando su di un piano più elevato l'oggetto da rappresentare.

Di questo oggetto, alla fine della rappresentazione, quello che resta è la figura dell'attrice, sia quella esteriore che quella interiore. Dato che quel che per lo scultore è il marmo e per il violinista il violino, per l'attore è la sua manifestazione fisica: lo strumento da cui emana la sua anima. Perciò è dissennato esigere dal critico teatrale che egli giudichi senza considerare, in ogni senso, la persona. Se uno strabico interpreta il tiratore scelto Tell, il critico assennato per il bene di Schiller deve constatare: Tell era strabico; nessun sentimento umano di compassione può nascondere. Ciò che

4 Josef Lewinsky (1835-1907), attore austriaco capace secondo Paul Schlenther di evocare magicamente paesaggi e situazioni tramite la sola recitazione vocale» (citato in C. Trilse, K. Hammer, R. Kabel, *Theaterlexikon*, Berlin, Henschel, 1977, *ad vocem*). Dopo la formazione vocale si stabilì a Berlino. Dal 1878-1920 ha lavorato per la Ullstein Verlag.

5 Adolf von Sonnenthal (1834-1909), attore austriaco attivo, tra l'altro, al Burgtheater. Ebbe un grande successo come un eroe e un attore caratterista. Del suo repertorio versatile sono i ruoli da protagonista in *Romeo e Giulietta* e *Enrico IV* di William Shakespeare, *Faust*, *Clavigo* di Johann Wolfgang von Goethe, *Nathan il saggio* di Gotthold Ephraim Lessing.

6 Hugo Thimig (1854-1944), capostipite dell'omonima famiglia di attori austriaci, padre di Helene Thimig, attrice e moglie di Max Reinhardt. Ha iniziato come "timido amante" prima di passare a ruoli comici e personaggi autorevoli e severi.

socialmente sarebbe rozzezza, diventa dovere critico.

Non ho mai avuto l'occasione di osservare la Duse in privato al di fuori della scena. Anche qui lei si distingue dalla frotta delle sue colleghe, per il fatto che disdegna le usuali 'visite dei critici', indegne e penose da entrambe le parti.

Lei non ha motivi di chiedere quella 'preghiera di indulgenza', che nel suo ripetersi diventa offensiva per il critico, e può permettersi di avanzare la pretesa di essere giudicata secondo parametri elevatissimi e rigorosi. Quindi a tutte coloro che, bramose di sapere come si comporti la Duse nella vita, chiedono se ha un aspetto giovane o vecchio, se è fiorente o malata, se è 'gentile', se è taciturna o se chiacchiera, con chi e da quanto è sposata, dove le stringe la scarpa e quali sono le sue pietanze preferite, a tutte queste richieste io non sono in grado di rispondere. Al di fuori delle sue prestazioni artistiche io l'ho vista solo alla chiusura degli atti, quando secondo l'usanza (discutibile, ma perdonabile e, in questo caso, eccezionale), rispondendo allo scroscio di applausi, il sipario si alza di nuovo e lei sta in piedi immobile, tenuta per mano dal partner Andò: le sopracciglia alzate, uno stanco e malinconico tratto di dolore sul volto pallido, con il suo abito preferito, il mantello gettato sulle esili spalle, il corpo flessibile leggermente inclinato da un lato, come un salice snello nella corrente che la tempesta ha agitato. Quasi sempre ci si trova di fronte la stessa immagine. Nessun compiaciuto sorriso di ringraziamento, ma nemmeno la gioia ingenua del successo spunta da quelle labbra dolorose, da quegli scuri occhi stanchi. Solo a sipario caduto si rivolge al suo amico con uno sguardo interrogativo, come per chiedere se la gente ora avrebbe finito di esultare. Poi, come le piace fare anche mentre recita, partendo dalla nuca in su, si tocca con le dita sottili i capelli ondulati neri corvini, che non porta mai diversamente se non annodati in una semplice treccia greca, raccolti semplicemente. Non ha bisogno delle fantasie degli acconciatori per distinguere i suoi personaggi l'uno dall'altro.

La signora Duse non è né alta né bassa. Non è mai sproporzionata rispetto agli altri interpreti. Sembra essere così lontana dal tipo dell'eroina tedesca da palcoscenico (un mio compagno di studi era solito chiamarle 'donne mastino'), come dalle leziosità del tipo dell'ingenua, lontana tanto da un grezzo, pesante mattone quanto dalle raffinatezze del marmo *embuscatum*.⁷ Non è paragonabile a nessun'altra attrice tedesca. Quelle che forse le sembrano più simili per lo sguardo dei begli occhi, il nero dei capelli, e l'elasticità della figura, Auguste Wilbrandt-Badius⁸ e la Sorma,⁹ ora

⁷ Marmo dorato del Sinai.

⁸ Auguste Wilbrandt-Badius (1843-1937), come molti degli attori citati, lavora con Heinrich Laube. Debutta al Teatro di Lipsia ed è stata per lo più attiva presso il Burgtheater di Vienna interpretando spesso i ruoli scritti da suo marito Eduard von Bauernfeld.

⁹ Agnes Sorma (Martha Karoline Zaremba, 1865-1927), lavora a Berlino con L'Arronge, Brahm, Reinhardt; considerata una rappresentante dello stile naturalistico, interprete di

andata a finire al Berliner Theater, sono entrambe troppo medio-tedesche per ricordare l'attrice italiana. Perché la signora Duse è italiana della più pura razza. Qui stanno la sua forza artistica e il suo limite artistico. Qui sta anche il suo fascino personale e l'originalità del suo essere. Chi la ritiene brutta per tale singolarità, deve sbrigliarsela da solo con l'impressione che gli suscita. Certo in un bando per un premio di bellezza la Duse non se la caverebbe tanto bene. E nemmeno il vecchio Ludwig di Baviera l'avrebbe appesa nella propria galleria. Ma se lei fosse più bella, sarebbe meno capace di metamorfosi, quindi un'attrice più debole. Dato che la bellezza, che a lungo andare è destinata a passare, rischia di diventare, per una serata, qualcosa di statico. Un bel volto è di solito un volto regolare di taglio classico, e un volto regolare si trasforma malvolentieri. Ogni regolarità è qualcosa di fisso. Per lo scultore, che deve fissare il singolo momento nella sua materia, la regola può andare bene. Ma all'attore è assegnata non la fissità, bensì il mutamento.

A Vienna Charlotte Wolter¹⁰ ha dimostrato che certamente anche un puro profilo classico del più nobile taglio è capace di espressioni passionali. Ma nella regolarità dei lineamenti della Wolter la norma viene confermata dall'eccezione. E infatti la più grande attrice tragica tedesca precedente alla Wolter, Sophie Schröder,¹¹ colpiva proprio per l'irregolarità dei suoi tratti; e tuttavia lo stile classico, entro il quale lei immetteva la vita, era tanto più accessibile alle forme pure della bellezza, quanto più esso si allontanava da quel motto ammonitorio di Lessing, che oggi cerca sempre più riconoscimento. Forse sotto l'influsso del culto della bellezza classica, negli ultimi decenni attrici e anche attori sono approdati sulle scene per la loro bellezza esteriore e lì, proprio in virtù dell'aspetto esteriore, sono stati non solo ben tollerati, ma preferiti dal pubblico per il piacere che fornivano ai suoi occhi. Se basta che queste Chiarette, Caterine, Giuliette e Margherite¹² siano solo belle, allora vuol dire che, nell'opinione del grande pubblico, le intenzioni dell'autore possono essere, in parte o in misura considerevole, trascurate.

Così tutta la ricchezza delle figure poetiche create dai diversi autori si è irrigidita nel tipo dell'Amorosa sentimentale' o dell'Eroina'. Queste fanciulle e queste signore della nostra poesia drammatica si distinguono

drammi di Ibsen, Hauptmann, Shaw.

¹⁰ Charlotte Wolter (1834-1897), dal 1862 attiva al Burgtheater, celebre per la sua interpretazione di Hermione in *Racconto d'inverno* di Shakespeare.

¹¹ Sophie Schröder (1781-1868), attiva, tra l'altro, al Teatro di Amburgo; passa dal ruolo di Ingenua all'Eroina tragica. Rappresentante dello stile "idealizzante" di Weimar, non trascura l'inclinazione realistica appresa ad Amburgo.

¹² Riferimento a fortunate parti di protagoniste del repertorio classico tedesco: Chiaretta (Klärchen in *Egmont* di Johann Wolfgang von Goethe), Caterina (Käthchen in *Käthchen von Heilbronn* di Heinrich von Kleist), Giulietta (Juliette in *Romeo und Juliet* di William Shakespeare), Margherita (Gretchen in *Faust* di Johann Wolfgang von Goethe).

alla fine solamente in virtù del costume, unico contrassegno al quale, non solo le signore maniache dell'eleganza, ma anche i nostri drammaturghi storicizzanti hanno dato un'importanza esagerata. Il danno così inflitto all'arte e al gusto artistico è incommensurabile.

La bellezza accompagnata al talento è doppiamente benvenuta anche dal punto di vista artistico. Fenomeni come Teresina Gessner,¹³ la graziosa compaesana della Duse, o la meno dotata, sfortunata Josefina Wessely,¹⁴ sono gioielli della scena. Ma nella bellezza delle attrici senza talento l'arte della rappresentazione precipita.

E anche per questo la comparsa della Duse ha una funzione liberatoria, aiutandoci a staccarci dal flagello della beatitudine della bellezza. Perché è proprio ciò che in questa donna appare non bello ad accrescere e a moltiplicare i suoi mezzi di espressione attorica. Se la sua fronte fosse più sublime, il nasino più greco o più romano, la bocca più dolce, il collo più pieno, l'andatura più nobile, i movimenti più arrotondati, allora essi, di tutte le cose che ora dicono, potrebbero esprimerne solo una alla volta. Quel che manca in regolarità delle forme al suo volto quieto, al suo volto in fotografia, viene sostituito in ricchissima misura dai tratti messi in movimento dalla forza della loro espressione. Se la Duse non è bella, può diventare bella. Poiché ogni sensazione che accade in lei corrisponde all'espressione del suo viso. L'invidia, si dice, sfigura, e la benevolenza, si dice, trasfigura. La Duse nell'invidia diventa odiosa e nella benevolenza affascinante.

Questa trasparenza dei processi interiori la distingue da tutte le altre attrici del presente, a tutto vantaggio dell'arte rappresentativa. Questa forza del gioco mimico è disposizione naturale. Nessuno può insegnarla o apprenderla. Fino a che la Nora di Ibsen è una creatura tra le sue stesse creature, la ghiottona, la contaballe o l'allodola canterina, la giovinezza ride da tutti i suoi tratti e gli occhi luccicano come ad un adolescente bramoso. Quando Nora prende congedo per sempre da suo marito, di fronte a lui sta una donna giudice, vecchia e intelligente, brutta come l'esperienza del mondo. Se si tratta di rivolgersi all'amato fiammeggiano su questo volto le più gioiose e attraenti luci della vita, e un bimbo non potrebbe sorridere più affettuosamente alla madre; se giungono le grandi delusioni, il gran dolore della fine, questa testa graziosa è capace di irrigidirsi in una maschera funebre. Mai essere vivente ha posseduto le sembianze di una salma come la Duse, quando nella parte di Fedora sente il veleno nel corpo e ancor più

¹³ Teresina Sommerstoff-Gessner (1865-?) nata a Vicenza, figlia di un'italiana e di un ufficiale austriaco, trasferitasi a Vienna all'età di dieci anni. Dal 1885 attiva al Deutsches Theater.

¹⁴ Josefina Wessely (1860-1887), attrice viennese, lavora a Lipsia, poi al Burgtheater, nel 1884 viene nominata attrice imperial-regia. Muore a soli 27 anni, probabilmente per leucemia. Ha interpretato ruoli drammatici soprattutto giovanili. Grande successo ha avuto come Gretchen in *Faust*, Marie Beaumarchais in *Clavigo* e Marianne.

nell'animo.¹⁵

Per queste metamorfosi lei non ha bisogno di arti esteriori, tra le quali sembra disdegnare persino quella del trucco. Tali metamorfosi le riescono solo grazie alla forza del sentimento, che con mano invisibile cambia impercettibilmente l'immagine. Si guarda l'enigma di questo volto come si osserva il miracolo delle nuvole in movimento. Quando nelle notti di luna piena nell'aria leggermente mossa le nuvole si avvicendano su di un grande specchio d'acqua, ne scaturisce un intero mondo di favola. Appena ora era una gru in volo, e già è la figura di un cane. Chi può sapere com'è successo? Proprio così progressivamente e così improvvisamente si alternano le sensazioni [Empfindungen] sul volto della Duse. E quel che è più meraviglioso, questi miracoli avvengono per via naturale. Nel vederla si crede che debba essere così e che non possa essere diversamente. Non la si sta a guardare con un senso di sorpresa per un virtuosismo artistico, ma ci si ricorda delle proprie osservazioni nella vita, ognuno pensa a ciò che ha vissuto da vicino: così era la preoccupazione nel volto di nostra madre quando vide i nostri fratelli partire per il campo (in guerra); così erano gli occhi arrossati dal pianto di quella povera fanciulla che aveva dovuto seppellire il suo sposo.

E come il volto, così l'intero corpo. Intenditrici mi dicono che la Duse si veste seguendo la più recente moda parigina. In ogni caso questo taglio che aderisce stretto al corpo, che in parte ricorda le vesti dell'antichità, in parte l'epoca impero, si addice molto alle forme magre della Duse. Permette ai movimenti il più ampio spazio d'azione. Non vi è il busto che stringe il petto o gli dà una curvatura rigida, fissa, innaturale. La Duse può, come un uomo, accavallare le ginocchia una sopra l'altra, quando il momento drammatico richiede un rimuginare a causa del destino o la pesantezza della situazione consente o addirittura esige una immediata rinuncia alle maniere. Quanto più sono raffinati i mezzi tramite cui la Duse ottiene lo scopo a cui mirano le sue toilettes, con la massima ammirazione di tutto il nostro eminente mondo di signore, tanto più questo scopo è quasi sempre la semplicità. La sua toilette è come la sua recitazione. Grazie all'arte più sottile e più elevata si ottiene ciò che è più elementare. Alla Signora dalle camelie, che dalla palude della terra, purificata dall'amore, si eleva in alto

¹⁵ *Fedora*, di Victorien Sardou (1882). Vladimiro Andrejevic, figlio del capo della polizia di Pietroburgo viene ferito a morte: l'indiziato è il conte Loris Ipanoff che fugge a Parigi. La principessa Fedora Romazoff, legata sentimentalmente a Vladimiro, si mette sulle tracce dell'assassino, a Parigi incontra Loris e se ne innamora. Loris rivela che ha ucciso Vladimiro per legittima difesa, dato che era l'amante di sua moglie. Precedentemente Fedora aveva denunciato alla polizia russa come nichilista e complice il fratello di Loris; questi viene avvertito dell'arresto e della morte del fratello, e anche dell'arrivo imminente di una lettera, che gli rivelerà il nome della delatrice. Sentendosi perduta, Fedora di fronte alla decisione di Loris di uccidere quella donna, si avvelena; giunta la lettera rivelatrice, quando Loris le si avvicina minaccioso, lei cade a terra e contorcendosi muore, implorando perdono.

come un angelo, lei dà solo vesti bianche rilucenti; alla principessa Fedora, che va ad espiare l'omicidio dell'amato, lei dà solo vesti nere, pesanti. Nessun monile cerca di ornare esteriormente lo spettacolo. Nessun anello grava le mani mobili, eloquenti, che volentieri si avvinghiano, o si allungano nell'aria come per afferrare un frutto di Tantalò, e più di tutto però amano cercare il capo pensoso. Se tanto spesso sulle nostre scene le attrici si possono considerare solo degli attaccapanni, nel caso della Duse invece tutto quel che porta addosso è assoggettato, con una sorta di felice umiltà, a ciò che porta dentro di sé. E questi accadimenti interiori diventano evidenti anche quando volge le spalle al pubblico, che sembra per lei non essere mai presente. Ignora totalmente le *Regole per gli attori* di Goethe;¹⁶ tuttavia potrebbe benissimo incarnare, col suo stile, entrambe le Eleonore del *Tasso*,¹⁷ se fosse in grado di esprimersi nel nostro idioma.

Della sua lingua ha una magnifica padronanza. La fa scorrere e infuriare come un torrente e contemporaneamente lascia che in esso ogni goccia di rugiada scintilli con il suo particolare splendore. Certo vi concorre la fluente ricchezza di vocali dell'italiano. Il nostro tedesco pieno di consonanti, secondo una metafora di Jakob Grimm «più ossa che carne», è più difficile da dominare. Non si piega così agevolmente al dire. Forse dipende da questo il fatto che le nostre più famose dicitrici Marie Seebach,¹⁸ Charlotte Wolter, Hedwig Raabe¹⁹ sono molto concentrate, con una particolare attenzione e intenzione, sul bel suono, sul tono melodioso. Un'attrice senza carattere come Clara Ziegler²⁰ in verità è diventata famosa solo grazie al ritmo estremamente sonoro della recitazione. Questa bella maniera di cantilenare, alimentata anche dal virtuosismo di Ernst Possart,²¹ è stato da noi a lungo un mezzo eccellente del cosiddetto stile idealizzante, del principio di trasfigurazione che approfondiva sempre più in modo deleterio la distanza tra l'arte e la vita.

La Duse sacrifica l'arte del bel suono a vantaggio della natura del sentire. La parola in lei non è fine a se stessa, ma solo il mezzo necessario a manifestare oppure a nascondere il pensiero, il sentimento, la volontà. Lei

¹⁶ J.W. von Goethe, *Regeln für Schauspieler*, in J.W. von Goethe, *Werke, Ausgabe letzter Hand*, Stuttgart, Cotta, 1832 (dal manoscritto di Pius Alexander Wolff del 1803).

¹⁷ Nel *Torquato Tasso* di Goethe compaiono Eleonora d'Este ed Eleonora Sanvitale.

¹⁸ Marie Seebach (1829-1897); si ricorda la sua collaborazione con Franz von Dingelstedt a Monaco nel 1854. Lavora anche al Burgtheater e al teatro di corte di Meiningen. Trai suoi ruoli: Gretchen nel *Faust* e Klärchen in *Egmont*, entrambi di Goethe, e Ofelia in *Amleto*.

¹⁹ Più nota come Hedwig Niemann-Raabe (1844-1905); dal 1868 lascia gli ingaggi presso i teatri stabili e recita solo in tournée; dal 1883 al Deutsches Theater. Recita soprattutto i personaggi femminili del moderno repertorio francese.

²⁰ Clara Ziegler (1844-1909), celebre per la tecnica di dizione. Attiva a Monaco di Baviera e Lipsia, è nota per essere stata Medea, Ifigenia, Mary Stuart, Isabella e Donna Diana.

²¹ Ernst Possart (1841-1921), attore, *Regisseur*, Direttore teatrale; celebre per i virtuosismi nella declamazione. Celebri i suoi "Amleto", "Jago", "Mephisto", "Nathan", "Riccardo III.", "Shylock".

non è schiava della parola (come la gran parte degli attori immaturi), bensì la parola è serva del suo essere. Le appartiene incondizionatamente, come il movimento delle palpebre.

Al pari del suo conterraneo Rossi, possiede un suono naturale come di solito lo sentiamo più facilmente nei bambini, questi prediletti dalla natura. La Duse se la cava in modo egregio anche con il linguaggio assai meno appetibile della conversazione tipica dei suoi drammaturghi da salotto francesi, dall'andamento spesso molto tortuoso. Interi periodi brillanti e forbiti, frasi labirintiche, lei li fa precipitare con un veloce e ripetuto 'sì sì' o 'no no'. Ma a dare espressione ai suoi gesti e al suo atteggiamento è proprio ciò che ha voluto mettere nelle parole l'autore - colui che scrive, non colui che dà forma plastica alle parole - si chiami egli Sardou oppure Dumas. Anche in questo la Duse è un'osservatrice della Natura e si fa ispirare da essa, nel senso che nei momenti di eccitazione interiore non sempre sceglie la parola e l'accento della parola come interpreti delle proprie sensazioni: è l'atteggiamento muto a mostrare il procedimento interiore, mentre la parola viene a mancare. Quanto poco esprimiamo noi stessi con le parole! «Parole, parole, parole!» dice Amleto in modo sprezzante.

Anche i nostri scrittori, che tranne poche moderne eccezioni confondono, coscienziosamente e con zelo, il tedesco scritto con la lingua della scena, a tutto svantaggio dell'efficacia rappresentativa, cancellando così tramite una lingua bella e unitaria quel che è peculiare della creazione plastica [Gestaltung] - anch'essi possono imparare dall'arte della Duse che l'arte della scena, in cui si uniscono le arti del poeta e dell'attore, non va concepita sotto il dominio della poesia, bensì sotto quello della recitazione, della parola parlata. Un fenomeno come la Duse potrebbe agire in modo utile su quegli studi di estetica che si muovono lungo la grande strada aperta da un frammento di poetica di Wilhelm Scherer,²² che afferma un concetto non ancora abbastanza sfruttato. Scherer sapeva che il dramma nella sua determinazione originaria è sempre un dramma rappresentato; e che solo nella rappresentazione, tramite l'azione dell'attore, il suo stare in piedi, il camminare, diventa opera d'arte compiuta: una forma che certamente Scherer subordina alla poesia, anche quando procede da «un utilizzo artistico del linguaggio». Aggiungo che la determinazione originaria del dramma è anche la sua determinazione attuale, la sua determinazione eterna, e che alla pura poesia appartiene soltanto l'opera teatrale scritta, quindi incompleta. L'alleanza di questa poesia con l'arte attorica eleva il dramma ad un genere artistico particolare, autonomo. E quando si vede davanti a sé un'attrice come la Duse in opere mediocri, grossolane, alle quali lei sottrae la rozzezza, allora nella perfezione recitativa di questa artista l'arte teatrale sembra emanciparsi del tutto dalla

²² Wilhelm Scherer (1841-1886), germanista e storico della letteratura positivista; la citazione è tratta da W. Scherer, *Poetik*, Berlin, Weidmann'sche, 1888, p. 2.

poesia, e anzi, competere con la scultura; sembra essere un'opera d'arte plastica, fluida nelle sue forme, che si muove nello spazio e nel tempo.

Questa mi sembra essere, fra tutti gli enigmi che pone questa italiana, la parola chiave dei misteri che serba in sé: il suo essere è scultura vivente.²³ Questo è il fascino che esercita, che molti provano inconsapevolmente, perché i suoi mezzi appaiono naturali, o, per meglio dire, sono divenuti naturali attraverso un percorso artistico. Così come il suo discorso è libero da retorica, la sua arte plastica è libera da ogni posa. E come il suo discorso è legato ad un organo naturale producendo un suono particolare che stride, così la sua arte plastica è legata ad un modo di camminare naturale, che ha qualcosa di strascicato, stentato, che sembra farla scivolare all'indietro con il dorso inclinato. All'interno di un modo d'essere fisico in scena coerente e costante, lei sa dare ad ognuna delle sue figure un passo particolare. Come saltella allegra con la sua blusa rossa la piccola Nora; come cerca di raggiungere lo scopo della sua vita camminando a larghi passi la principessa Fedora; come si aggira lenta intorno alla sua vittima Fernande la vendicatrice Clotilde,²⁴ pronta al salto come una tigre. Se anche vi è grazia, si tratta di una grazia dell'indipendenza, della natura libera. Come il volto, così anche l'intera figura non ostenta virtuosismo, ma mostra semplicemente ciò che è naturale, ciò che si può osservare ovunque e in ogni momento. Una qualsiasi anima femminile profondamente commossa, nel dolore e nella gioia, è capace di tutte le espressioni del sentimento che appartengono alla potenzialità artistica della Duse; mentre altre attrici solitamente 'assumono' un altro tono, un altro gesto, rispetto a quelli che avrebbero in situazioni simili nella loro vita, la Duse non trascende mai la 'modestia' della natura a vantaggio del colpo d'effetto momentaneo.

Il sentimento falso di così tanti attori si manifesta da un lato in esagerazioni patetico-declamatorie, dall'altro nel rimanere asciuttamente sobri. Le esagerazioni si riscontrano da noi maggiormente nel caso degli attori più vecchi, aderenti alla cosiddetta scuola idealistica e alla sua forma, mentre l'asciuttezza si ritrova più nella nostra recente cosiddetta scuola realistica e nella sua non-forma. O ci si aggrappa in modo eccessivo agli effetti del sentimento più esteriore, oppure un processo che l'autore aveva posto nella profondità dell'anima, nella rappresentazione scorre via senza che se ne percepisca traccia. Una Tecla che vuole essere semplicemente naturale, si fa raccontare dal capitano svedese la morte eroica di Max come se si trattasse del secondo corazziere del *Wallenstein's Lager*.²⁵ Per contro una Tecla che

²³ *Plastik*, sinonimo di *Bildhauerei*, scultura, ha in sé anche il significato più ampio di creare, dare forma nello spazio.

²⁴ In *Fernande* di Sardou Eleonora Duse interpreta Clotilde, la vedova che tesse una trama di inganni intorno ai sentimenti della giovane Fernande, amata dal Marchese André, per vendicarsi di lui, un tempo amante di Clotilde.

²⁵ *Il campo di Wallenstein*, la prima parte della trilogia di Schiller. Il riferimento è alla scena undicesima della terza parte, (*La morte di Wallenstein*, III, 11), dove Tecla, principessa figlia di

vuole sentire davvero interiormente, attorciglia le mani, si strappa i capelli, si batte il petto. Tutto questo è stato osservato nella vita come espressione del massimo dolore e orrore femminili. Ma tutto ciò nella vita è raro e avviene a caro prezzo. Non può essere offerto così a buon mercato come avviene sulla scena, dove persino nelle commedie qualsiasi signorinetta che desideri un giovane signore si torce le mani se lui non vuole diventare subito il suo partner. Quanto diverso deve essere nella vita, quando l'ansia interiore sale dal petto nelle spalle e fa salire le braccia, che poi, come se afferrassero il dolore, si stringono affannosamente insieme! Chi esegue questi gesti a piacere e in ogni occasione, proprio tramite l'esagerazione dell'espressione del suo sentimento, dimostra che non ha provato un bel nulla. Bürger scrive della sua Leonore²⁶ che si strappa i capelli corvini; trovo già questo un'esagerazione da ballata. La Duse, secondo la sua abitudine, in un caso simile si scompiglierebbe appena la nera treccia.

La Duse non dà né troppo, né troppo poco. Osa tutto, quando può; rinuncia a tutto, quando deve. Verrebbe da dirle continuamente: «ragazza, hai fatto di nuovo centro!» come Minna a Franziska.²⁷ Questa eccellenza nasce dal sentimento genuino. A questa forza misteriosa non si può avvicinare né il virtuosismo né l'osservazione della vita. «Se non lo sentite, non farete centro». Nell'anima umana dell'attrice vi è un fondo in cui lei trova tutto quello che è così vero e che appare così ricco di sapienza. Tuttavia per far emergere dal fondo questi tesori c'è bisogno di esercizio artistico. La Duse è passata attraverso una scuola rigorosa e seria, molto rigorosa e molto seria. Si dice che abbia seguito la sua formazione Flavio Andò, che in tutti i drammi interpreta il partner maschile. Allora questo raffinato attore sarebbe anche un maestro della sua arte, di come ne troviamo raramente nella nostra patria, che è poverissima di vere figure di Dramaturg. Se questo rapporto tra maestro e allieva è vero, allora il maestro certamente non ha immesso nulla di esterno nell'allieva, bensì ha portato alla luce tutto quanto vi era della sua essenza, determinata e precisata in modo singolare, naturalmente e individualmente. Mentre la guidava all'interno del suo territorio vitale, le dava i mezzi artistici per farlo venire in superficie e per fare emergere da esso fisicamente tutta l'anima dell'umanità. È ovvio che questi mezzi artistici derivano da un esercizio costante, quello che proviene

Wallenstein, viene a sapere dal Capitano Svedese della morte in battaglia di Max Piccolomini, suo fidanzato, giovane idealista figlio di Ottavio Piccolomini, rivale del Generale Wallenstein. Il senso della considerazione di Schlenther non è chiarissimo ma ipotizziamo che prendendo a confronto il Secondo Corazziere della prima parte, che è una sorta di prologo ai due testi seguenti (*I Piccolomini* e *La morte di Wallenstein*), intenda dire che il dolore di Tecla per un qualsiasi personaggio (in questo caso senza una vera funzione drammaturgica) sarebbe ben diverso rispetto alla tragedia della perdita dell'amato.

²⁶ La celebre ballata di Gottfried August Bürger, *Lenore* viene pubblicata per la prima volta nel «Göttinger Musenalmanach» nel 1774; la traduzione italiana (*Eleonora*) è nota per essere stata inserita da Giovanni Berchet nella *Lettera semiseria di Crisostomo al suo figliuolo* (1816).

²⁷ G. E. Lessing, *Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück*, II, 7.

da secoli di esperienza ed è conservato come un patrimonio; sarebbe folle presupporre che la Duse nella sua perfezione sia arrivata alla scena volando come un bell'uccello esotico può arrivare nel bosco. Figlia di un direttore teatrale, lei è cresciuta in scena. La sua incomparabile modalità di trattare la parola recitata, la perfetta sicurezza della sua presenza scenica, la libera padronanza del suo intero essere, tutto ciò è emerso grazie alla consuetudine col mestiere che ha avuto sin dalla giovinezza. La sua arte è persino più forte di ciò che in lei è naturale, e lei diventa naturale solo in virtù del fatto che mette la propria arte al servizio del suo stesso 'naturale', della sua essenza. L'uccello che ha ricevuto ed esercitato il proprio piumaggio nel bosco, non si arrischia ad attraversare il mare.

Insieme a tutto il meglio che si può lodare, il coro delle voci entusiaste della stampa la ha anche paragonata al genio naturale germanico di sesso maschile. Tale paragone è utile solo attraverso il contrario: dato che certamente sesso e nazionalità la differenziano da Bernhard Baumeister²⁸ a Vienna e dal grande Albert Niemann,²⁹ ammutolito troppo presto. Due querce dal bosco di Teutoburg e un cipresso alle pendici del Vesuvio! Se in quelli infuria il tempo, può il dolce albero latino fare in modo che la caduta della quercia scuota più profondamente noi tedeschi? Se Baumeister nella parte di Giudice di Zalamea ci si avvicina, se il Florestano di Niemann³⁰ respira l'aria della libertà, si tratta di forze dell'anima che agiscono anche in me in modo più potente delle lacrime che sgorgano negli occhi della Duse. Ciò che è germanico, pieno di forza, maschile colpisce più profondamente perché ci riguarda più da vicino. Accanto a questi leoni l'esile e sottile italiana ha l'effetto di un gatto selvatico. È il suo diritto femminile. Perché allora non la si paragona piuttosto a tutte quelle docili gattine, che per la metà del prezzo della Duse fanno così affettatamente le fusa e incurvano la schiena? Certo le nostre scene hanno fenomeni come Charlotte Wolter³¹ o Hedwig Raabe,³² la genialità delle quali scaturisce da doti naturali forse in modo anche più immediato che nell'arte dell'attrice italiana. Ma questi fenomeni del nostro teatro non sono educate nella grande arte. La Duse è dotata di sensibilità artistica in modo più puro perché i suoi effetti teatrali non sono mai fini a se stessi. Il grido della Wolter a volte risuona in se stesso, in quanto grido della Wolter, soprattutto quando la grande

²⁸ Bernhard Baumeister (1827-1917), attivo al Burgtheater, insignito del titolo di "attore imperial-regio" (k.u.k. Schauspieler). Trai suoi ruoli: Falstaff, Götz, Petruccio.

²⁹ Albert Niemann (1831-1917) tenore, marito di Hedwig Raabe, fu scritturato da Wagner nel 1861 per la prima della versione parigina di *Tannhauser*.

³⁰ Riferimento ad *Alcade de Zalamea* di Calderón de la Barca e a Florestan in *Fidelio* di Beethoven.

³¹ Charlotte Wolter (1834-1897), nota per le parti eroiche sia classiche che moderne, inizia la carriera a Vienna e la celebra a Berlino. Ha interpretato *Fedra* di Racine, *Mary Stuart*, *Messalina*.

³² Vedi nota 20. Fu la prima ad introdurre Ibsen a Berlino.

Charlotte è ospite in tournée. E assolutamente così per Hedwig Raabe! Quanto spesso il suo meraviglioso pianto o il suo riso ci hanno afferrati in modo contrastante, anche laddove non era adeguato alla situazione né al personaggio. La Wolter recitò nella severa, nobile 'coltura' del Burgtheater, la Raabe per decenni si affidò a se stessa. Quando la si vedeva a Königsberg o Hannover, non si andava a teatro per il dramma, bensì per l'artista famosa, che si serviva del dramma solo come asta d'equilibrio per le sue arti dinamiche del cuore: l'artista virtuosa più geniale del teatro tedesco che si distingue dalle altre virtuose soltanto grazie al genio. Una grande artista! Questa è l'impressione finale di quasi tutte le rappresentazioni della Raabe. Un essere umano! Questa è l'impressione finale di quasi tutte le rappresentazioni della Duse.

Un essere umano ad immagine della Duse. Una immagine che ha i suoi tratti decisi. Non ha solo qualcosa di individuale, ma anche peculiarità nazionali. Attraverso la sua pelle brilla sottilmente e dolcemente qualsiasi sfumatura del sentimento: così questa pelle non si lascia mascherare dal trucco e la Duse nei suoi personaggi deve fare i conti con la Duse. Tutto in lei è italiano. Tanto volentieri compare nei drammi francesi, tanto poco lei è francese. La sua Signora dalle camelie non è una cocotte parigina, bensì una traviata discendente di gente latina. La sua Fedora non è una principessa russa, ma una moderna Borgia. La sua contessa vendicativa nella *Fernande* di Sardou non proviene dall'impero napoleonico, ma dall'isola patria di Napoleone; e la sua Cyprienne³³ cena più spesso al Lido di Venezia che da Dagneau a Parigi. Tale non essere francese lo si rimprovererebbe forse meno a Parigi che in Germania, dove le attrici nei drammi francesi rivaleggiano vigorosamente con le francesi. A volte ci riescono. Zerline Gabillon³⁴ al Burgtheater viennese si trovava magnificamente nell'atmosfera del salotto parigino e anche oggi allo stesso Burgtheater la Hohenfels³⁵ non si è prodigata inutilmente nello studiare a Parigi. Se questa operazione, va bene, testimonia dell'internazionalismo dell'arte tedesca. Ma nella maggior parte dei casi non riesce; e allora è terribile, e la copia rimane irrigidita in una misera e pedante esteriorità, dove la cosa peggiore è la pronuncia francese dei nomi, persino di quelli noti anche nella nostra lingua. La Duse non si dà la minima preoccupazione di mutare Armand in

³³ È la protagonista di *Divorçons* di Sardou (1882), la giovane frivola moglie che tradisce il marito concentrato sugli affari per un buono a nulla. Alla fine ritornerà all'ordine familiare.

³⁴ Zerline Gabillon (1834-1892), lavora con Laube al Burgtheater. È stata "Giulietta" nel dramma di Shakespeare e ha interpretato le eroine schilleriane "Johanna", "Luise", "Maria Stuart"

³⁵ Stella Freifrau von Hohenfels-Berger (1857-1920). Sposò il segretario artistico e successivamente direttore del Burgtheater dottor Alfred von Berger Freiherr. Giovane, elegante e piena di grazia, interpretò Ifigenia, Kate, Minna von Barnhelm, Ofelia, Maria Stuarda.

Armando e Cyprienne in Capriani.³⁶ Invece il direttore del Residenztheater di Berlino è molto rigido sul fatto che persino Auguste e Paul vengano pronunciati alla francese; e parole come ‘eleganza’, di origine latina, persino nei drammi tedeschi devono avere una finale francese.³⁷ Tali piccole ingenuità aiutano così poco a connotare come francesi le nostre rappresentazioni tedesche, quanto il tedesco zoppicante falsamente francese delle ditte di traduzioni pubblicitarie: e un parigino molto difficilmente avrà un’impressione francese dagli spettacoli del nostro Residenztheater, per quanto ci si sforzi di volerla dare in modo impeccabile, in confronto a quanto noi riceviamo dalla recitazione della Duse che ‘traduce’ scrupolosamente Sardou e Dumas non soltanto tramite le parole, ma tramite la creazione nel suo amato italiano. A noi può essere indifferente che quelle commedie ci arrivino del tutto ripulite, dato che noi non abbiamo verso di loro né un interesse nazionale né (ciò che è decisivo) artistico. *Fedora* di Sardou e *Fernande* sono commedie d’effetto vuote, senza valore psicologico, ed è solo la potenza dell’attrice a insufflare umanità in queste prestidigitazioni di raffinatezza teatrale; che lo faccia in stile francese o italiano non ci interessa.

Dumas dal punto di vista letterario si situa più in alto, e la sua *Signora dalle Camelie* è invecchiata solo nella forma. L’elemento umano sta nell’intenzione del dramma: suscitare compassione per una donna abietta, il cui buon cuore avrebbe meritato un miglior destino. La Duse ha forse elevato questa umanità in modo tanto più puro e ricco, quanto più lontana si è tenuta dall’osservazione della vita dell’ambiente delle prostitute parigine. La Signora dalle camelie della Duse appare essa stessa come una bianca camelia: così tenera, pallida, malinconica. Nulla di sfacciato, niente della cocotte! Il suo libero comportamento di fronte agli uomini è spontaneo. Non fa più che stendersi sull’ottomana e tendere le braccia sopra il capo. Ma tutto questo avviene con grazia incantevole, e la grazia è sempre libera. Poi le viene presentato questo singolare Armando, che ha la stravaganza di amarla sinceramente. Questo strano giovane ora sta di fronte al suo divano; lei lo guarda mezzo incuriosita, mezzo incredula con un sorriso indagatore e gli porge una mano che sembra proprio quella di una bambina. La cosa più commovente in questo momento è proprio il fatto che lei in questa situazione non sia commossa. D’un tratto il sentimentalismo di Dumas si è trasformato nella naturalezza della Duse, e il senso del dramma ne trae vantaggio. Questa serata deve diventare divertente. Dalla finestra chiama a salire una vicina; quando chiude la finestra, si schiarisce leggermente la voce, piano. Non può sopportare la corrente d’aria. Poi si balla. Durante il ballo per due volte la coglie uno stato di debolezza. La consuetudine degli attori è di dare corpo a tali stati di

³⁶ Si tratta di un refuso, in realtà Cipriana.

³⁷ “Eleganz” traduce il francese “élégance”.

debolezza tramite prove di forza; tutto il corpo trema, si roteano gli occhi, fluttua il petto. La Duse semplicemente si ferma e diventa appena nervosa, ma rende percepibile la sua fitta al petto, si sente la spossatezza del corpo. Nella solitudine raccoglie di nuovo le forze. Si strofina gli occhi, cosa che la Duse ama fare, con il dorso di entrambe le mani, e quando di nuovo viene meno la forza nelle braccia, il volto, fino ad allora pallido, arrossisce febbrilmente, le palpebre bruciano. Il gusto sentimentale dell'autore attira la Signora dalle camelie di fronte allo specchio e le affida un breve ed ipocondriaco monologo. Ma il gusto naturale dell'attrice provoca quest'impressione immediatamente, già grazie alla sua sola presenza, alla sua condizione. Uno sguardo fugace e muto sfiora appena il compassionevole accessorio di scena dello specchio. Con l'aspirante amante poi lei parla in modo molto ragionevole; conosce la vita ed è priva di illusioni. Ma contro la sua volontà e contro ogni speranza sembra realizzarsi la felicità. La gode umilmente e di cuore. Nel giardino fioriscono i suoi fiori, li ha raccolti con lunghi steli. Con mani inesperte (di solito in tali casi i nostri attori sembrano giardinieri provetti), avvolge intorno alle camelie uno spago troppo lungo, e in questo lavoro non si contrae un angolo della bocca: è la quieta, silenziosa gioia per i fiori. Ora le viene annunciato un vecchio signore. Quando lui le dice di essere il padre di Armando, gli fissa addosso uno sguardo ansioso, che sembra chiedere umilmente: la gioia è già passata? Poi arretra lentamente di fronte a lui. Sa quanto lontani sono uno dall'altra: lui, il padre; lei la *maîtresse*. Retrocede fino all'uscita e si ferma rimanendo in piedi solo quando è protetta dalla porta mezza aperta. L'elegante sobrietà del suo essere agisce anche sul padre. Si riavvicinano. Con compassione lui fa una tremenda richiesta all'amore di lei. Deve rinunciare, si deve far disprezzare dall'amato. In lei tutto grida contro questa idea, e in questo momento il suo cuore fatto a pezzi è del tutto lacerato. È uno dei momenti in cui niente rimane più controllato, dove un sentimento scuote l'intero essere, dove tutto lo strazio interiore esplode. Solo poche donne soffrono così, e una donna soffre così solo una volta nella vita. Dato che chi ha superato un momento simile, è corazzato contro la sventura. La Signora dalle Camelie l'ha superata. Congeda il vecchio con la sua promessa. Mezza morta, rimane sola con se stessa. Una profonda indecisione la assale, poi scioglie tutto in un torrente di lacrime. Quanto candidamente e teneramente la Duse, questa virtuosa del pianto e dell'esser gonfia di pianto, si getta sul divano sul fondo della scena, protetta da un grande tavolo apparecchiato. Chi piange, nasconde il volto anche a se stesso. Progressivamente ritorna il controllo, ed è incomparabile come continui leggermente a tremare e poi si calmi. Come nella natura suscita ancora più meraviglia di un forte temporale ciò che lo segue, cioè il progressivo rischiararsi del cielo, lo scorrere delle acque e delle nubi, il respirare della terra abbeverata, così anche il cuore umano si

dispiega più ampio e più profondamente quando il sentimento passionale è passato e il cuore cerca di nuovo la strada verso la quiete. Anche in ciò la Duse somiglia alla natura.

Alla fine la Signora dalle Camelie è ormai pronta a scrivere la lettera di rinuncia. Lo fa come scriverebbe qualsiasi altra lettera; veloce, controllata, distaccata, distrattamente. Con un repentino movimento della mano all'indietro la porge alla cameriera per il disbrigo. Non ha la forza di guardare la lettera con cui rinuncia alla felicità. Quando poi arriva Armando, lo riceve, spossata e malinconica, senza il consueto grido di eccitazione e lui non riesce a capire cosa succeda. La coppia, ora separata, si incontra nuovamente al ballo. Nel mezzo delle sue ingiurie lei percepisce ancora un'eco di gioia, dato che se lui non la amasse, non l'avrebbe offesa. Ed ora viene veramente a cercare lei, l'unica. Lei sente i suoi passi, e con un sorriso di furbesca beatitudine si nasconde gli occhi. Tutti i suoi sensi si risvegliano. Questo Armando italiano la abbraccia con ardore veramente italiano e perciò i nostri adoni di scena tedeschi hanno sentito la mancanza della 'misura del bello'. Considerano non estetico il più intenso sentire. La Signora dalle Camelie resiste. Lui la scaraventa via e la umilia di fronte a tutto il *demi-monde*. Accasciata su di una poltrona, e mentre lui impreca lei allunga il lungo, magro, bianco braccio verso di lui e grida invocando sempre più, sempre più amaramente, sempre più pressante il nome di lui. Armando! Armando! Armando!

In che modo qui, nei toni della Duse, il suo essere ferita progressivamente trapassa in preghiera, nell'ansiosa apprensione che l'amato possa perdere la nobiltà che gli è propria; e in che modo attraverso il suo richiamo risuona un ingenuo rimprovero: tutto questo è attinto dalle profondità del cuore umano. Giunge il momento della morte. Dopo un sonno febbrile che ha scompigliato i cuscini del suo letto, la Duse si risveglia tristemente. Non giustifica più nulla. Liquidava nervosamente l'amica presa a prestito e il suo freddo conforto, e critica con un umorismo patibolare i doni per l'anno nuovo dei pretendenti di un tempo. Vuole stare sola. Questo star soli della persona malata, per la quale il poco tempo che rimane della vita è già troppo lungo! Uno sguardo casuale cade sulle mani – Dio, come sono smagrite! Il libro, appena sfogliato, si richiude. Lo sguardo nel vicolo mette in agitazione. Sotto il cuscino le vecchie lettere d'amore: quel che ha letto mille volte cade a memoria dalle labbra, come una litania. Tuttavia ciò tranquillizza, offre ancora in prestito un sogno, e di nuovo il capo preme sui cuscini. Tutto intorno alla Duse è atmosfera di morte. E ora arriva l'amato. Non solo in sogno. Lei ritorna – ancora una volta – felice, parla sulle sue ginocchia, e il respiro ansima di gioia e di mancanza d'aria. Infine esala l'ultimo respiro sussurrando il nome dell'amato, il capo si abbassa sul petto di lui, si fa silenzio, le braccia cadono. Si è addormentata dolcemente, come si usa leggere nei giornali. Sarah Bernhardt qui offrirebbe lo

spettacolo di una terribile agonia. Ciò non si addice alla Duse, che rende una camelia che appassisce lentamente. Lo evita anche per Fedora, che con il veleno in corpo prorompe in un tremendo grido di dolore, e si stringe all'amato all'apice delle pene della morte fino a che muore nelle contrazioni dell'agonia.

Nei due casi morire è cosa diversa. Anche nella vita morire è cosa diversa. La Duse, come dicono i profani, è sempre diversa in ogni parte? Oppure lei utilizza a piacere questo o quel mezzo espressivo pescandolo dall'arsenale dei suoi mezzi espressivi, semplicemente per mettere in risalto il singolo momento, non per delineare il personaggio? Qui si deve distinguere l'essere diverso esteriore, dall'essere diverso interiore. L'essere un altro esteriormente si ottiene tramite le cosiddette maschere, e gli attori uomini rispetto alle attrici hanno il vantaggio che possono rendere irriconoscibile al primo sguardo il loro volto dietro a barbe, di recente purtroppo anche dietro a nasi finti. Il volto liscio dell'attrice ha al massimo a disposizione le parrucche, di solito orribili, e nel poderoso sforzo di creare il cambiamento nell'alternare i personaggi, recentemente a Berlino impera un amore folle per i capelli rossi. Se nella vita una persona rossa di capelli si incontra tra migliaia, ora pensate che nelle nostre scene c'è n'è una su dieci. La Duse sarebbe irremovibile di fronte alla proposta di usare simili mostruose acconciature, anche se ci provasse un regista dispotico. Lei dà la sua treccia nera a Fedora come a Nora, a Clotilde come a Cyprienne. Ne deriva che all'inizio del dramma lei appare sempre la stessa. Nel suo caso il gioco scenico è come il gioco degli scacchi. Le prime mosse sono sempre le stesse. E chi guarda superficialmente crede che anche in seguito si continui a formare sulla scacchiera la stessa immagine delle figure. Solo il risultato finale mostra in che modo si è vinta la partita. Anche i personaggi della Duse li si comprende soltanto dalla fine. Solo quando un uomo muore si capisce la sua vita.

Le impressioni che dà la Duse non si esauriscono nell'ora in cui sorgono. Permangono. Quanto più a lungo uno se le porta appresso, tanto più evidente appare tutta la loro qualità artistica. Solo a partire dalla fine si spiega l'inizio e diventa chiarissimo là dove, all'interno del dramma, si sviluppa un carattere, come nella Clotilde di Sardou e nella Nora di Ibsen. Si conosce la contessa Clotilde, nella sua bisca, inquietante persino per lei stessa, come ogni altra elegante signora alla quale si venga presentati in un salotto o nel palco di un teatro. È raffinata, elegante, cortese, si riconoscono le sue buone maniere, ma non il suo essere. Il suo interesse umano per Fernande, stanca della vita, è bontà d'animo, o è una questione di curiosità? Chi lo può sapere? Forse è entrambe le cose! Ma certo vi è un grado di bontà nel fatto che si preoccupa per questa ragazza perseguitata, che veramente non ha niente a che vedere con lei e la prende presso di sé. Amorevole, accarezza i biondi capelli della ragazza, confortandola. Certo,

questa donna può amare! Può persino amare appassionatamente; e chi ama appassionatamente, può anche odiare appassionatamente.³⁸ La Duse ci ha offerto questa evoluzione psicologica magistralmente. E la cosa più eccellente di tutte è che lei esteriormente rimane una perfetta salottiera [Salondame]. L'infedele amato non nota che cosa si nasconde dietro l'allegria considerata tramite la quale lei gli strappa tutti i segreti del cuore. Quando viene a sapere che Fernande ha il suo cuore, va incontro alla ragazza con la stessa semplice amichevolezza, che prima invece era intesa sinceramente. Esattamente tanto premurosamente quanto aveva fatto prima, anche ora accarezza alla piccola i capelli biondi, e solo quando la buona fanciulla da parte sua in segno di gratitudine le cinge i fianchi con le braccia, lei lentamente e leggermente, ma implacabilmente, scioglie queste braccia, come se le bruciassero addosso. Si deve vedere come in questo solo breve movimento si nasconde uno stato d'animo profondo. Mantenere la calma esteriore nella più profonda agitazione interiore, nascondere la peggiore delle intenzioni dietro alla migliore delle forme, questo capisce la nostra Clotilde. Solo quando rimane sola con se stessa, tutto erompe. Ridendo lascia l'amato, che le confessa di amare un'altra. Non appena lui è andato, il suo capo crolla, lei piange amaramente, e il dolore e la collera si scatenano confusamente in queste lacrime e da queste lacrime cresce la vendetta. E contemporaneamente non vi è traccia di movimenti convenzionali, innaturali: non agita il minuto pugno minaccioso, non rovescia il capo all'indietro, non ha lo sguardo fiammeggiante; invece tutto sorge e si chiarisce dalle lacrime, nel modo in cui scoppiano, si esauriscono e riscoppiano. Il monologo, questo ponte dell'asino di una tecnica lacunosa, la Duse lo sostituisce con lo stare sola in silenzio. Perché lei è realmente da sola con se stessa. Nemmeno il pubblico è con lei. Clotilde durante tutto il dramma deve recitare la commedia. Ma quanto bene ha capito la Duse, come farle recitar la commedia senza recitare lei stessa la commedia. Ma, alla fine, la commedia è finita. Nell'ora più inopportuna una nera figura appare all'amato precedente di Clotilde, il quale a sua volta vuole seguire la sua giovane compagna nella stanza. La nera figura getta velo e pelliccia: Clotilde. Viene per vendicarsi, per illustrare al giovane sposo il passato della sua donna. Prima che ciò accada, l'uomo indica la porta all'ospite sgradita, la stessa porta attraverso la quale lei così spesso è volata tra le sue braccia nelle notti segrete. Questo «fuori!» ha un effetto terribile su Clotilde, non solo sulla donna ferita, anche sulla signora offesa. Ma poi cresce sempre più il piacere della vendetta, nel quale lei sguazza abbondantemente. Oh certo, andrà via. Non ha bisogno di dirglielo due

³⁸ Il testo di riferimento è *Fernande* di Sardou (cfr. sopra, nota 25). Clotilde soccorre la giovane Fernande, che tentando il suicidio si è gettata sotto la sua carrozza, senza conoscerne ancora l'identità, cioè prima di sapere che è la donna alla quale vanno le attenzioni del suo ex amante, il Marchese André.

volte! Abbottonato bottone dopo bottone e poi di nuovo avvoltasi nel velo, e tutto questo con gli occhi che brillano trionfanti. Gli zigomi sporgono di interiore soddisfazione, la figura si riprende, di nuovo bottone dopo bottone, ancora lo sguardo fiammeggiante si rivolge alla sventura che qui avrà luogo tra poco, e poi infine lui sente l'amena notizia: la tua donna era una prostituta! Eccovi la sorpresa! Ecco che io, povero cuore, sono vendicata! E adesso velocemente «Addio!» e via, giù per la scala principale! Chi ha visto questo non potrà non riconoscere a questa attrice la grande, potente, annientante passione che potrebbe dare vita anche ad una Lady Macbeth, ad una Cleopatra!

Prescindendo del tutto dalla Cyprienne graziosa, divertente, in fondo anche un po' trascurata dalla Duse, e che appartiene al genere della farsa, il repertorio francese non le offre un vero e proprio ruolo 'di carattere'. Lei ha dovuto dapprima cassare un guazzabuglio di effetti sensazionali accattivanti dal copione del suggeritore, prima che le fosse possibile mettere in piedi una figura con autentici sentimenti umani. In Fedora, questo mostro poetico, le è riuscito solo in singoli elementi, in Clotilde e nella Signora dalle Camelie le è riuscito del tutto.

Dopo queste prestazioni che correggono, migliorandoli, autori non eccelsi, una forza poetica potente ha incontrato l'arte di questa attrice. L'italiana Eleonora si è dovuta accordare con la nordica Nora. E un pubblico tedesco era destinato a credere alla riconciliazione di questi opposti.

La Duse rimane anche qui italiana. E anche il coniuge di Nora e il malato di tabe dorsale Dottor Rank diventano italiani. La malinconia nordica nel rapporto di Nora con il dottore scompare del tutto. Di questa scena, che la Ramlo³⁹ a Monaco interpreta così meravigliosamente, la Duse non ha saputo che farsene. Più sorprendente è che lei a malapena accenni alla danza della sua patria, la tarantella. La Duse in Clotilde così come in Nora mira alla scena finale, e come in Clotilde, così anche in Nora dall'ultimo «Addio» lei traccia indietro un'unica grande linea attraverso tutto il dramma fino a raggiungere l'inizio. Tutto ciò che è toccato da questa linea produce una figura con la quale Ibsen può essere d'accordo, nella quale egli potrebbe persino intravedere il suo ideale.

Da anni è sul tappeto la questione 'Nora'. Quando il dramma è stato dato a Berlino per la prima volta, dodici anni fa, fece fiasco, perché si riuscì a vedere solo quel che l'attrezzeria morale lasciava vedere, una madre abbandonare i propri figli. E anche se poi nella vita questo succede molto spesso, la scena tuttavia avrebbe dovuto mostrare solo madri fedeli. Anche l'interprete di allora, la Niemann-Raabe,⁴⁰ si trovò talmente a disagio nel

39 Marie Conrad-Ramlo (1850-1921) - attrice dal 1868 presso il Teatro di Corte di Monaco di Baviera - interpreta Nora al Residenztheater dal 1887, anno in cui sposò lo scrittore Michael Georg Conrad in un secondo matrimonio

40 Hedwig Niemann-Raabe interpreta *Casa di bambola* modificandone il finale (Nora non lascia la famiglia) nel 1880 presso lo Stadttheater di Flensburg (prima rappresentazione)

finale non conciliante che lo rese conciliante, con l'approvazione ironica dell'imperturbabile autore. La sua Nora rimaneva. Ma l'opera così non veniva salvata, e non si è più osato riproporre questo sciocco drammuccio da commedianti. Nel frattempo Nora ha riportato i suoi successi in diversi teatri berlinesi, sebbene nessuna delle docili interpreti sia stata capace di rendere comprensibile il finale. Marie Ramlo a Monaco mostra il finale e nel suo modo del tutto diverso lo fa anche la Duse. Questo è la grande conquista della sua Nora. Quando questa Nora dopo il lungo - mai troppo lungo - dialogo notturno con suo marito lo lascia, allora a tutto il mondo deve essere chiaro: lei non tornerà! Se a Ibsen si chiede perché Nora se ne va dai suoi figli, perché? - visto che ciò non è veramente materno, lui usa sorridere in modo scaltro e sibillino e con imperturbabile calma risponde sempre: «Ciò che fanno altre madri, è affar loro. Nora è fatta così, se ne va». Così anche la Duse ha concepito Nora come una creatura singolare. Una grande delusione che la porta dalla notte al giorno induce la bambina geniale a viaggiare, e ora il genio emancipato cerca la propria via. Nel suo modo di recitare Nora, la Duse non è mai una vera madre, né una vera moglie. Nella casa di bambole i figli le sono serviti da giocattoli che, da donna cresciuta, getta via. Il marito era una persona da rispettare per la sua sensibilità da bambina, e l'amore per lui solo un ingenuo pretesto per ogni tipo di iniziativa avventurosa, ora infantile, ora grandiosa. Il genio infantile si spinge con incoscienza dentro la serietà dell'esistenza. E allorché questa serietà diviene consapevole, vede con infallibile sicurezza davanti a sé il proprio destino. Questo destino è di diventare una di quelle donne forti ed emancipate, come il movimento scandinavo aveva auspicato. Questa Nora, che qui, nell'ora notturna, fa la paterna e poi abbandona il suo bravo borghese, salirà in cattedra o scriverà romanzi, come George Sand e George Eliot. L'ultimo atto del dramma è la conclusione del proprio passato e l'inizio del suo futuro. Il passato si chiude con il suo silenzio, il futuro inizia con il suo discorso. In entrambi i casi la Duse è eccellente e perfettamente ibseniana.

Immagine della desolazione, il signor Andò nella parte dell'avvocato Helmer cammina intorno al tavolo; nella sua paura verso il suo destino accumula rimproveri su accuse, accuse su rimproveri, divenendo tanto villano quanto goffo. Così, pieno di angoscia, va avanti e indietro, come il topo in gabbia. Nora nel costume per la tarantella sta con la schiena appoggiata al tavolo, le mani intrecciate sotto al mantello, e segue con un lento movimento del capo il camminare a passettini di questo omino, che tanto a lungo era stato il suo Torwald, avvocato e direttore di banca. I suoi occhi si fanno sempre più grandi, la sua bocca sempre più piccola, di nuovo si incavano le guance e gli zigomi sporgono in fuori per la curiosità. Un

tedesca del testo). Sul finale modificato da parte della Niemann-Raabe cfr. H. Doerry, *Il sistema dei ruoli nel teatro tedesco dell'Ottocento*, cit., p. 93.

sorriso sprezzante e tuttavia così sofferente dà la sensazione di invecchiare a vista, come un ricercatore sulle tracce della sua scoperta; delusione e trionfo nello stesso tempo. Il cuore diventa sempre più freddo, lo spirito sempre più chiaro. Sembra di vedere come, con pesante distacco, l'amore si esaurisce e come vittoriosa compare la conoscenza del mondo. E ora infine il pover'uomo è fuori pericolo e vuole scusarla, e lei dice: grazie. Di nuovo si strofina via dagli occhi con il dorso delle mani il fiacco sogno di questo matrimonio. Ora è sveglia. Va a cambiarsi d'abito. In parte per la fretta, in parte per vecchia abitudine ritorna senza aver terminato e finisce di vestirsi di fronte agli occhi dell'«estraneo». Questo le dà il tempo di parlare ancora un po' e inizia il chiarimento. È la donna divenuta libera, emancipata che tiene il suo primo discorso politico. Più va avanti a parlare, più chiara diventa a se stessa, e quanto più sente questo, tanto più facilmente trova le parole; attraverso le parole cresce la sua decisione, lo scopo della sua vita, che è ben lontano dalla casa di bambola, dalla stanza dei bimbi e da quella della servitù. Ad ogni parola diviene più saggia, e ad ogni parola meno attraente. Si vede già manifestarsi la suffragetta. Oppure è un'altra che vediamo manifestarsi, la signora Helene Alving, che per tutta la vita ha dovuto combattere con gli spettri? Nella produzione di Ibsen *Spettri* segue immediatamente *Nora*, e la Duse dalla casa di bambola sembra entrare direttamente nell'asilo del ciambellano Alving. Partendo da come se ne va via la sua Nora, può tranquillamente arrivare ad interpretare la madre del ragazzo tarato. Dov'è andata a finire la bambina sorridente, che soffiava così allegramente nella trombetta di Natale e con uno sguardo da birbante smangiucchiava dal sacchetto, di nascosto dallo sguardo inflessibile del marito?

La Duse ha risolto la sfaccettata 'questione-Nora' con una figura a lei peculiare. Altre figure continuano ad esisterle accanto. Chi l'ha vista in drammi del suo paese, come Santuzza, nella elementarmente lapidaria *Cavalleria rusticana* di Verga, e nella *Locandiera* di Goldoni, non vorrebbe più rivedere queste figure rappresentate in modo diverso, né interpretate da altre. Magnifico contrasto latino: là la pallida, inerme Maddalena del villaggio con le ginocchia ancora tremanti del peccato originale, che, angosciata dal suo inconsolabile abbandono, con parole affannate consegna il traditore al vendicatore; qui la donnina che gestisce la locanda, dalle guance rosse, vestita allegramente con pacchianeria, con gli occhi furbi lucidi e il ricciolino nero che cade sulla fronte come un codino di topo. Nel suo essere increspato, un'immagine in miniatura di ciò che passa attraverso questa increspata sensibilità femminile. Santuzza è un sunto stringato di tutto ciò che vi è di tragico nella Duse. «Tutta la sofferenza dell'umanità mi assale!»⁴¹. Nessuna Gretchen tedesca mi ha mai portato così vicino al cuore e allo stomaco questa battuta di Faust, quanto questa siciliana, che non

41 J. W. Goethe, *Faust*, I, *Notte, Carcere*.

vuole essere null'altro che una 'povera giovane' che arriva da un angolo qualsiasi del popolo, e che proprio attraverso la semplicità del suo essere come del suo dolore dimostra: «Lei non è la prima!».⁴² E ora la Locandiera! Goldoni! Secolo scorso! Convenzioni da commedia! Rivolgersi direttamente al pubblico! Come si combina tutto ciò con il moderno verismo della Duse? La vezzosa Mirandolina entra in scena sorridendo e servendo, e siamo nella commedia, nel secolo scorso, nel teatro di Goldoni; abbiamo tutta la decorosa gentilezza, un po' impettita, e il carattere da minuetto di quello stile, i cui colori sbiaditi sembrano loro stessi arrossire con le gote della Locandiera.

Chi penetra nella tragicità di Verga e contemporaneamente può infilarsi nel costume storico di Goldoni, è persino quasi in debito, nei confronti dei suoi spettatori, di risolvere la questione dei personaggi in Shakespeare e l'applauso che la Duse a Berlino ha raccolto per diciotto serate le impone il dovere di mostrare la propria forza anche in quelle alte cime dell'arte drammatica, affinché si riconosca quanto lei si può misurare con quei nostri attori che affrontano Shakespeare vigorosamente.

Per la nostra arte drammatica tedesca la tournée di quest'ospite italiana ha un unico significato. Lei, che percorre tutte le vie, ha di fronte a sé una meta. La Duse la raggiunge grazie al suo talento naturale, che le è peculiare ma anche artisticamente predisposto. Anche i nostri attori potrebbero raggiungerla, non tramite un talento naturale a loro estraneo, tanto meno tramite il talento inimitabile della stessa Duse. Da lei ogni attore deve imparare solo una cosa: essere se stesso e in se stesso sentire in ogni momento quel che esige il momento. Da un sentire così autentico si produrrà quindi anche l'autentica espressione. Questo è l'obiettivo che sta di fronte alla Duse. È lo scopo di Lessing: «Arte e Natura siano una cosa sola!».⁴³

⁴² «Sie ist die erste nicht»; Mefistofele nel *Faust* (I, *Giorno fosco, campagna*).

⁴³ Cfr. nota 2.

Gli attori e il teatro nell'Italia contemporanea*

Introduzione

Quando nel novembre e dicembre 1892 mi trovavo dietro le quinte del Lessingtheater di Berlino, dove avevo la funzione di essere una sorta di elemento mediatore e di comunicazione della direzione di scena [Regievermittler] nelle rappresentazioni della Duse, e sentivo lo stupore del pubblico prorompere in scoppi di applausi di fronte all'artista, non smettevo di pensare che in Germania ci si continua a vantare di una conoscenza dei paesi stranieri che in realtà non esiste proprio. Anno dopo anno migliaia di tedeschi si spostano in Italia per osservare antiche rovine, ma quando i quadri di Michetti, vittoriosi e gioiosi di colori apparvero trionfanti all'esposizione del Giubileo di Berlino, solo pochi avevano un'idea dell'esistenza dell'energico abruzzese, la cui comparsa da tempo aveva rivoluzionato la pittura al sud.

I tedeschi che valicano le Alpi conoscono i monti e le valli della Toscana persino meglio degli abitanti del luogo; ogni antica lapide d'epoca medievale è loro nota; ma quando Crispi diventò Primo ministro e venne a Friedrichsruh e a Berlino, persino nelle cerchie politiche si rimase stupiti dell'energia del programma di questo uomo, nonostante l'oramai quasi settantenne patriota in parlamento, nell'azione, negli scritti e nelle parole avesse continuamente annunciato il programma di riforma in oggetto. Se oggi si tenesse un'Esposizione internazionale a Berlino, nella quale non si potrebbero sventolare né il famoso cosmopolitismo, né il non meno famoso orgoglio nazionale, si rimarrebbe sorpresi e persino accecati dall'industria artistica italiana: proprio quanto lo si è stati ieri di fronte alle rappresentazioni della Duse.

E mentre così tanti nostri connazionali ogni anno vanno in pellegrinaggio al sud, quando si fanno i nomi di Novelli, Marini, Garzes, Pasta, Leigheb,¹ si incontrano solo sguardi interrogativi. Se si dice invece Got, Delaunay, Sarah Bernhardt, Judic,² il lettore di giornali tedeschi sa di che cosa si sta

* R. Nathanson, *Schauspieler und Theater im heutigen Italien*, Berlin, Hugo Steinitz, 1893.

Traduzione di Cristina Grazioli.

¹ Della famiglia di attori Garzes, Nathanson si riferisce a Francesco Garzes (1848-1895), nella compagnia di Luigi Bellotti Bon, poi nella Pasta-Campi; soggiornò anche a Berlino. Francesco Pasta (1839-1905), dapprima nella compagnia Bellotti Bon, nel 1882 fonda una compagnia con Annetta Campi, quindi si unisce alla compagine di Garzes. Claudio Leigheb (1848-1903), dal 1868 al 1870 con Bellotti Bon, in seguito con Cesare Rossi e dal 1877 nella compagnia Città di Torino.

² Edmond Got (1822-1901), attore della Comédie Française. Louis Arsène Delaunay (1826-1903), dopo ingaggi in numerosi teatri parigini, entra nel 1848 alla Comédie Française; celebre per la consuetudine con le parti di Musset. Anne Marie-Louise Damiens (Anna

parlando. Si cita il Théâtre du Gymnase, ma non si conosce il Teatro Valle. Noi ci preoccupiamo dei francesi, che non ne vogliono sapere della Germania e i cui attori non vogliono venire da noi. E invece degli attori italiani, molto più importanti e più interessanti, non ci preoccupiamo. Coloro che abbiamo appena citato e molti dei loro colleghi sono individualità artistiche che meriterebbero di essere conosciute qui da noi. Forse l'effetto suscitato dagli italiani al Lessingtheater ha dischiuso la via.

Avevo conosciuto l'impressione profonda prodotta a Berlino dalla Duse e da Andò sedici anni fa [1876], quando per la prima volta incontrai il teatro italiano. E tuttavia solo ora esso arriva da noi e ci coglie di sorpresa. Da allora spesso e ripetutamente ho sollecitato i direttori tedeschi affinché invitassero compagnie italiane, ricevendo vivaci dinieghi. Ancora nell'estate 1891 avevo consigliato ad uno dei più intraprendenti uomini di teatro di invitare la Duse in Germania, dato che lo stesso impresario³ stava allestendo l'opera musicale *Cavalleria Rusticana*, e dunque avrebbe potuto liquidare due pregiudizi in un solo colpo. «Ma caro signore, con la Duse non prenderemo trecento marchi a sera», fu la risposta.

Quante volte da allora ho letto e sentito segni di meraviglia circa il fatto che in Italia una tale espressione dell'arte esiste da anni senza che noi ne riusciamo a conoscere qualcosa di preciso. Certo, il viaggio al di là delle Alpi è più difficile di ciò che si pensa. L'atteggiamento eternamente restio dei direttori dei teatri tedeschi, che in realtà dovrebbero conoscere il loro pubblico, ha in realtà fatto vacillare la convinzione del successo dell'arte italiana in Germania. Ci si è lasciati prendere dal timore che alla fine la lingua straniera potesse costituire un ostacolo insormontabile.

Una certa giustificazione per la titubanza dei nostri direttori teatrali è tuttavia comprensibile. Ci si era abituati a vedere in Ernesto Rossi e Tommaso Salvini l'unica espressione dell'arte teatrale italiana. Entrambi questi attori avevano girato il mondo per anni con compagnie del più infimo rango, un *ensemble* quasi impossibile e un repertorio datato, si erano presentati al pubblico con drammi mal preparati e ancor peggio allestiti, e con ciò non avevano né ottenuto guadagni, né diffuso l'opinione che al di fuori di un paio di virtuosi potesse esistere in Italia un mondo teatrale.

Judic, 1849-1911), attrice di commedia e operetta (Offenbach in particolare), riscuote successo al Théâtre des Bouffes Parisiens; nell'ultima parte della sua vita collabora con Jean Coquelin.

³ Il 13 giugno 1892 ha luogo la prima berlinese di *Cavalleria Rusticana* di Pietro Mascagni (Prager Opernensemble sotto la direzione di Angelo Neumann – probabilmente l'impresario a cui allude Nathanson).

Invece quanto era ricco quel mondo proprio a quell'epoca! Sotto lo scettro di quell'attore estremamente sensibile all'arte che era Bellotti Bon, le cui tre compagnie dominavano la vita teatrale di là dalle Alpi, e quella del suo collega Morelli, crebbero tutte quelle personalità che oggi hanno un nome nel mondo teatrale italiano. I più rinomati capocomici nell'odierna Italia erano tutti attori sotto Bellotti Bon: Novelli e Garzes, Pasta e Maggi, i Marini, Cesare Rossi e Reinach.⁴ La Duse e Andò facevano allora i loro primi passi in compagnie di terzo rango ed emersero grazie a Cesare Rossi (tra l'altro non parente dell'Ernesto da noi noto), che veniva dalla scuola di Bellotti Bon. Il repertorio ora era moderno: accanto alla produzione italiana dominavano Augier, Dumas e Sardou. Lo stile della rappresentazione mostrava la massima adesione alla verità della natura, quella piena fusione delle figure drammatiche create dall'autore con la personalità propria dell'artista, che noi giusto ora abbiamo ammirato nella Duse. Poiché questa plasmatrice di figure umane non è un fiore meraviglioso sbucato improvvisamente in un deserto artistico, bensì il prodotto di un terreno preparato specificatamente per una bella fioritura, dal quale la più recente modalità drammatica italiana fa crescere tutta una serie di esemplari simili, seppure meno perfetti.

Bellotti Bon giunse a tale naturalezza, che ora è diventata il segno distintivo dell'arte teatrale italiana, prima di tutto grazie al fatto che egli non forzava mai un'individualità, bensì riusciva a capire che le peculiarità di un uomo, che si nascondono in un attore al di fuori della scena, potevano venire a chiara espressione anche sulla scena stessa. Ognuno doveva parlare e ridere e piangere, diventare tenero o adirato come era abituato a fare nella vita. Nessuno doveva rappresentare Amleto o Otello e mostrare il rimuginare o la gelosia solo nei versi che devono pronunciare il Principe di Danimarca o il Moro. In questo caso risulta sempre qualcosa di non vero, perché l'attore è consapevole di dover interpretare un altro uomo. La via che indicò il capocomico italiano era proprio quella inversa. «Rimugina, trasponiti nello stato d'animo in cui ti trovi, e poi pronuncia le parole di Amleto. Sii geloso di una donna che ami, e poi entra in scena nella parte di Otello. Prova il piacere e il dolore, senti il destino dell'uomo che ti detta la personalità che tu rappresenti, come se emanasse da te stasera stessa, e poi recita la commedia».

Tramite questo procedimento, per cui non è l'uomo a entrare nella parte ma la parte nell'uomo, viene raggiunta quella verità della natura, che forse

⁴ Enrico Reinach (1851-1929), recita nella compagnia Pasta-Garzes (tra le altre), sarà Armando nella Signora dalle Camelie con la Duse.

occasionalmente può portare a che Fedora⁵ non sia del tutto una principessa russa, o Amleto un principe nordico, e che tuttavia non lascia dubitare un attimo che Fedora e Amleto sentono e assaporano veramente tutto il dolore umano che ci viene mostrato come il loro dolore. Gli odierni attori italiani sono sempre esseri umani sulla scena, e, a conferma della loro semplicità e verità, nulla è più significativo della sorpresa ingenua di molti miei connazionali, che hanno conosciuto l'uno o l'altro personalmente e poi hanno pensato: «Me li sarei aspettati diversi; sono nella vita esattamente come sono a teatro».

Come sono giunto a scrivere del teatro italiano

Allorché ebbi la fortuna di entrare in rapporti molto amichevoli con Bellotti Bon, già nel 1877 mi resi conto di che occasione potesse essere studiare la vita teatrale italiana. Avevo la sensazione che qui si trovassero i semi da cui doveva germogliare una potente riforma di tutta l'arte scenica, e così accompagnai per molti mesi la compagnia, allora di primo piano, in tutti i suoi spostamenti attraverso l'Italia, assistendo alcune ore al giorno alle prove e la sera trascorrendone altre dietro le quinte; guardavo il lavoro senza riposo di queste officine artistiche e potei osservare l'evoluzione di tante individualità artistiche nei minimi particolari, di cui racconterò nelle pagine che seguono. Anno dopo anno sono poi ritornato per più brevi periodi e, quando Bellotti Bon morì e i più valorosi dei suoi, proprio come i generali dopo la morte di Alessandro il Grande, suddivisero il suo regno direttivo in molte più piccole direzioni, trovai sempre la stessa amichevole e sollecita ospitalità, potendo continuare la mia cronaca dell'evoluzione della situazione teatrale italiana fino ai giorni nostri.

Se alla fine degli anni settanta quello che allora era l'ensemble Bellotti Bon fosse venuto in Germania, il suo influsso molto verosimilmente avrebbe agito in modo più forte di quello che proviene oggi dai nostri amici meridionali, e avrebbe accelerato quella riforma, che da noi ha preso le mosse solo con la fondazione del Deutsches Theater. Ma anche allora la musica era sempre la stessa: nessuno aveva il coraggio di investire denaro in simili tournée artistiche. E lo stesso Bellotti Bon non lo poteva fare, perché la sua compagnia non aveva una struttura ridotta al minimo come le

⁵ La protagonista del dramma omonimo di Sardou, la Principessa russa che si reca a Parigi alla ricerca dell'assassino di Vladimiro Andrejevic, figlio del capo della polizia di Pietroburgo: l'indiziato è il conte Loris Ipanoff che fugge a Parigi. La principessa Fedora Romazoff, legata a Vladimiro, si mette sulle tracce dell'assassino, a Parigi incontra Loris e se ne innamora. Loris rivela che ha ucciso Vladimiro per legittima difesa, dato che era l'amante di sua moglie. Precedentemente Fedora aveva denunciato alla polizia russa come nichilista e complice il fratello di Loris; questi viene avvertito dell'arresto e della morte del fratello, e anche dell'arrivo imminente di una lettera, che gli rivelerà il nome della delatrice. Sentendosi perduta, di fronte alla decisione di Loris di uccidere quella donna, Fedora si avvelena; giunta la lettera rivelatrice, quando Loris le si avvicina minaccioso, lei cade a terra e contorcendosi muore, implorando perdono.

compagnie che avevano messo insieme Rossi e Salvini. Doveva, così, prestare attenzione ai conti, ma era troppo gentleman e troppo poco calcolatore, e perciò a un certo punto andò a fondo.

Mentre in Germania non ci si fidava dei successi dell'arte italiana, si iniziò in Italia a rivolgersi verso le cose teatrali tedesche. Lì - dopo i primi felici esperimenti di un certo Galletti⁶ - negli ultimi sei anni si è riusciti a dare cittadinanza sulle scene italiane a tutta una serie di drammi di autori tedeschi, che io stesso ho tradotto o adattato secondo le esigenze del paese, grazie alla stretta collaborazione dei miei amici attori. E questo costante sforzo ha fatto sì che l'iniziale diffidenza del pubblico non solo fosse superata, ma anche che di là delle Alpi si cominci a prestare attenzione alla produzione tedesca quasi quanto lo si è fatto a Berlino per decenni rispetto alla produzione francese. Oggi in Italia si conosce il nome di Sudermann quasi quanto da noi quello di Dumas, e Blumenthal-Kadelburg come Bisson e Valabrègue a Berlino.

Eleonora Duse e Andò

Dopo che Maggi e Annetta Campi si separarono dalla compagnia, Andò ed Eleonora Duse divennero i loro eredi. Entrambi erano ingaggiati in secondi ruoli presso Cesare Rossi. Il Direttore, che presto riconobbe il loro talento, li fece avanzare a 'primo attore' e 'prima donna'. [in italiano nel testo]. Sull'esistenza di queste due nature artistiche in Germania negli ultimi tempi si è scritto così tanto, che appare inutile volervi aggiungere altro. Ma del percorso evolutivo intrapreso dalla Duse fino a diventare la celebre attrice che oggi abbiamo di fronte, nulla qui da noi in Germania è stato detto.

Ogni Primadonna italiana deve in generale interpretare le prime parti femminili in ogni dramma: comica o tragica, ingenua o sentimentale, eroica o buffa. E così all'inizio degli anni Ottanta anche la Duse a Torino compariva ogni sera in una parte diversa, in un repertorio costantemente vario. All'epoca la preferivo nelle parti ingenue, che esigono una certa dose di scaltrezza e di cuore. In un vecchio dramma *Vita nuova* dell'autore toscano Gherardi Del Testa, le cui dignitose commedie borghesi lo facevano apparire come una sorta di italiano L'Arronge, lei interpretava la figlia di un proprietario contadino toscano. La graziosa freschezza di questa fanciulla risana l'animo di un giovane nobile, il quale alla morte del padre erroneamente ritenuto ricco si ritrova improvvisamente povero e abbandonato. Raramente la Duse mi è parsa più affascinante, come nell'innocenza di questo personaggio. E insieme non deve aver per nulla sofferto della parte.

⁶ Pietro Galletti, autore della prima traduzione italiana (dalla versione tedesca, *Nora*) di *Casa di Bambola* di Ibsen, ma anche di commedie tedesche (*Guerra in tempo di pace*, di Gustav Moser e Franz Schonthan).

Le sue Fedore e le altre analoghe figure femminili non mostravano allora i tratti della perfezione di oggi, né lo avrebbero fatto per lungo tempo.

Di quei giorni ricordo in modo particolarmente vivace una sera nella quale interpretava Frou-Frou.⁷ I primi atti incuriosivano, ma senza suscitare un particolare interesse. Poi venne la grande scena, in cui Frou-Frou fa fatalmente i conti con la sorella. Fu come una rivelazione per tutto il pubblico. La figura cresceva imponendosi; scintille ardenti e cocenti sprizzavano dagli occhi; il petto si alzava e si abbassava, come se lavorasse in un vulcano, e quindi proruppe dalle labbra anche il torrente del discorso – labbra sulle quali esso aveva sussultato – come lava che travolgeva con sé ogni cosa, potente, repentino, colpendo mortalmente. Una forza della natura a cui nessuno poteva sottrarsi. Due sere dopo, questo effetto mi si impresso in modo più durevole nella memoria e mi si fece più chiaro nelle sue motivazioni. Il giorno dopo quella rappresentazione mi recai da Torino a Parigi; al mio arrivo in città lessi: «Frou-Frou – Sarah Bernhardt». Il confronto mi affascinava; la sera andai alla Porte Saint-Martin.

Sarah Bernhardt era allora nel pieno delle sue forze e capacità – era il 1883. Da cinque anni non l'avevo vista, e la sua Doña Sol mi era rimasta luminosa nella memoria, sebbene io già a quel tempo non avessi potuto nascondere la convinzione che la scuola italiana e il Naturale [Naturell] italiano, e in particolare Virginia Marini (alla fine degli anni Settanta dominatrice assoluta della sensibilità del pubblico in Italia), poteva suscitare effetti molto più spontanei e molto più intensi.

La Frou-Frou della francese nei primi atti era più brillante; si aveva di fronte in carne ed ossa la signora della società gioiosa, la personcina che si gingillava. Ma in seguito doveva giungere il grande confronto consapevole; la Frou-Frou esteriore doveva scoprire improvvisamente la propria vita interiore, la messa in mostra di una donnina doveva fare posto alla rivelazione di un'anima umana. E lì falliva: le parole uscivano come le può pronunciare adeguatamente solo una virtuosa della scena, ma l'anima, la più interiore natura umana che voleva manifestarsi, quella non usciva. Mai la Duse mi è apparsa più grande di quella sera a Parigi.

La sua incontestabile fama in Italia non era ancora iniziata. Furono una determinata parte e un determinato momento a crearla. La parte è la *Moglie di Claudio* di Dumas. Un dramma che ovunque nel mondo – in Italia come altrove – aveva fatto fiasco e che avrebbe continuato a far fiasco, grazie alla Duse divenne un'opera di cassetta di primissimo rango, ovunque lei lo recitasse. Lei fa della quasi caricaturale figura di questa donna il tipo della viziosità più grandiosa, del cinismo più demoniaco che si sia mai visto. Chi vede di fronte a sé questo demone femminile in tutta la sua abiezione brutale e sensuale, ha l'impressione di guardare in faccia il vizio in

⁷ Si tratta della fortunata commedia omonima di Meilhac-Halévy: Ludovic Halévy, Henri Meilhac, *Frou-Frou* (1869), ed. 1870.

persona.⁸ Così deve essere successo a Michelangelo, nel voler rappresentare la depravazione. Le dimensioni che qui raggiunge l'arte della Duse sono così potenti che lei non provoca mai l'insorgere del sentimento di disgusto con cui altrimenti si dovrebbe rispondere a tale orrore.

Questo per quel che riguarda la parte. Invece il momento in cui l'astro dell'attrice venne riconosciuto come stella di prima grandezza nel firmamento artistico italiano fu una stagione alla metà degli anni Ottanta a Roma, quando Cesare Rossi recitava al Teatro Valle di quella città. Come i romani del Medioevo incoronavano pubblicamente i loro poeti, così i romani in quei giorni – davanti alle più illustri dame dell'aristocrazia – stavano nella stretta via che conduce dall'università al Teatro Valle, attendevano la fine dello spettacolo e applaudivano in strada l'attrice quando lasciava il teatro. Qui la sua fama venne pubblicamente decretata, e la Duse ha quindi espresso la sua gratitudine alla città che fu la vera culla della sua celebrità chiamando Compagnia della città di Roma la compagnia di attori che più tardi formò, e che tuttora ha questo nome.

La capitale italiana ha dimostrato due volte nel giro di pochi anni quale sottile sensibilità in essa si celi nel sapere riconoscere per prima la rilevanza di un artista, mentre fino ad allora solo Milano aveva avanzato la pretesa di distribuire diplomi di successo validi universalmente. La Duse e *Cavalleria Rusticana* di Mascagni hanno avuto la consacrazione a Roma. Talora è pericoloso arrivare a Milano, dopo aver ottenuto grandi successi altrove nella penisola. L'attrice frastornata di onori da Roma affrontava dunque non senza timore il suo ingresso nella cosiddetta 'capitale morale' in Lombardia. Ma vinse ancora più energicamente e durevolmente di quanto lei stessa avesse osato sperare.

Lo scalpore che suscitò il salvataggio a posteriori di un dramma come *La moglie di Claudio* crebbe ulteriormente, quando la *Principessa di Bagdad*, quasi altrettanto votata all'insuccesso, fu portata allo stesso modo a tardiva affermazione grazie a lei. Dumas fu molto riconoscente alla salvatrice delle sue due opere e a Parigi nelle cerchie letterarie si cominciò a prestare attenzione a questa straniera – cosa lì davvero molto rara – quando si cimentò nel singolare tentativo di far trovare ascolto sulle scene al vecchio Renan. Il singolare *Buchdrama*⁹ dell'autore della *Vita di Gesù*, *L'Abbesse de Jouarre*,¹⁰ fu accolto dalla Duse nel suo repertorio, mentre l'autore francese

⁸ Ne *La femme de Claude* Dumas contrappone un uomo che è il ritratto della bontà alla moglie corrotta, adultera, ladra e traditrice della patria; Claude è uno scienziato e mette a punto un'arma che dei rivali tentano di sottrargli, con la complicità della moglie. Con intenzioni simboliche dichiarate dallo stesso autore, il male sarà sconfitto dal bene (Claude uccide Césarine).

⁹ Un testo che nonostante la forma drammatica sia pensato per la lettura e non per la rappresentazione.

¹⁰ Ernest Renan (1823-1892) filosofo, studioso del cristianesimo ed anche autore di testi teatrali; i testi citati sono E. Renan, *Vie de Jesus*, Paris, Michel Lévy Frères, 1863; E. Renan,

si affrettava verso l'Italia per ringraziarne l'attrice. Anche Ibsen fu introdotto al di là delle Alpi per la prima volta grazie alla sua iniziativa.

Una volta sciolto il suo contratto con Cesare Rossi, lei stessa si è posta a capo di una compagnia come direttrice, e la seguì Andò, fino ad allora suo partner.

Vorrei qui correggere un errore nel quale mi sono imbattuto spesso. Da noi si è ritenuto Andò il Direttore, perché a Berlino nella locandina compariva come 'Direttore'¹¹. Ma 'Direttore' nel teatro italiano significa Regisseur,¹² mentre il Direttore della compagnia si chiama 'Capocomico'.

Alla fine degli anni ottanta la Duse con la sua compagnia viaggia l'Italia ed è in Spagna, Portogallo, Egitto, che come il Sudamerica possono essere considerati *dependances* del teatro italiano; fino a che alla fine getta il grande dado: si sposta in Russia, Austria e Germania con una compagnia formata solo da giovani elementi, sostenuta attorialmente soltanto dalla sua forza e dalla capacità di Andò. Il successo è cosa nota.

Dacché è alla guida come capocomico [Direktionsführung] è diventata più parsimoniosa nello studio di nuovi drammi, proprio all'opposto dell'usanza del teatro italiano, che convenzionalmente è avido di novità. Tuttavia le si farebbe torto se si pensasse che questo accade perché 'non ne ha bisogno', cioè perché i dieci-venti cavalli di battaglia nei suoi viaggi le bastano a riempire le sale degli spettatori. Al contrario: lei cerca un ampliamento del repertorio. Ma le novità italiane con le quali negli ultimi anni ha avuto successo, come *La moglie ideale* di Praga o *Tristi amori* di Giacosa, sono troppo poco note all'estero, mentre opere come *L'innamorata* o la *Dama di Challant*, che recitò per amore degli stessi autori, anche in Italia non hanno avuto successo. Date le caratteristiche dell'impresa teatrale della Duse, la maggior parte delle novità non è proprio utilizzabile, dato che non vi domina una parte principale femminile. Ci si deve ricordare che in questo caso il pubblico non va a teatro per vedere un dramma, ma per vedere l'attrice.

Quando vi è una parte dominante, si presenta però un'altra difficoltà. Già da anni ho sentito dire ripetutamente dalla Duse, quando a Milano parlai con lei di questo o quel testo: «Non sento la parte».¹³ E se lei non 'sente' la parte, non percepisce in sé la sensazione della verità di una figura, allora

L'abbesse de Jouarre, Paris, Calmann Lévy, 1886; il primo allestimento della Duse (*La Badessa di Jouarre*) è dello stesso anno (ne seguiranno altri, anche come *L'Abbadessa di Jouarre*).

¹¹ In italiano nel testo.

¹² "Regisseur" in tedesco indica tanto il direttore di scena (seppure l'organizzazione degli organici sia diversa da quella italiana e quindi sia difficile una equivalenza a livello terminologico) che il regista.

¹³ In italiano nel testo.

non è in grado di recitare. Potrebbe rappresentare il personaggio in questione così come altre attrici ne sono capaci, ma non ne uscirebbe mai una di quelle 'Figure della Duse' che si imprimono nella memoria dello spettatore.

A questo 'sentire' la parte si accompagna in lei un altro momento della rappresentazione. È a malapena capace di recitare, se non conosce a memoria, oltre alla sua parte, l'intera opera. Qui sta il segreto del suo ascolto, il suo muto gioco mimico, il suo irrompere nel mezzo dell'azione, il suo eclissarsi in scena quando altre figure devono catturare l'attenzione. Mi raccontava una volta che lei dieci o dodici anni fa presso Cesare Rossi doveva apparire nell'*Etrangère* di Dumas¹⁴ e che non ricordava più bene l'opera, nella quale precedentemente aveva sostenuto un'altra parte. Una terribile ansia la soprafface a scena aperta; sedette e recitò meccanicamente le parole. Il pubblico credette che stesse male, e perciò rimase in silenzio.

Ancora oggi questa vittoriosa dominatrice della scena può perdere il controllo più facilmente di quanto si possa immaginare. L'anno scorso, di fronte ad un pubblico che parlava l'italiano, venne dato *Adrienne Lecouvreur*.¹⁵ Il quarto e quinto atto del dramma appartengono ai grandi trionfi della Duse. Quella sera al terzo atto il pubblico si fece inquieto di fronte all'attrice che interpretava la Principessa, dato che aveva preso una papera. Anche la Duse-Adrienne era in scena. Il nervosismo del pubblico la pervase. Temendo che alla sua collega potesse accadere qualcosa di ancora peggiore lasciò completamente cadere il quarto e il quinto atto. Non entrò più in azione, bensì pronunciò parole imparate a memoria. Rientrò a casa e venne assalita da una sorta di crisi di pianto. Da quella sera *Adrienne Lecouvreur* non venne più dato e i costumi della compagnia per questo spettacolo giacciono in un magazzino di spedizionisti a Milano. Speriamo che il divieto sull'opera venga a cadere.

La Duse si è tenuta lontana dal repertorio classico tedesco. Ammira Schiller come autore, ma non ha mai provato a dare una rappresentazione scenica umanamente autentica alle sue parti femminili. «Non sento quelle parti»¹⁶. Forse la ragione sta anche nel fatto, dice, che i suoi ricordi giovanili le mostrano questi drammi in interpretazioni patetiche, in uno stile dell'arte che sta in forte opposizione al suo realismo psicologico. Ma Shakespeare lo ama, anche se fino ad ora ha accolto tra le sue parti solo Cleopatra e Giulietta. Le commedie di Shakespeare, tra le quali la *Bisbetica domata* sarebbe molto adatta al suo temperamento, al teatro italiano sono ancora del tutto sconosciute. Ne esistono traduzioni, in particolare quella di Rusconi, ma non è mai stato fatto un tentativo di messinscena. Per lo meno non pubblicamente. Alcuni importanti direttori teatrali negli ultimi anni

¹⁴ A. Dumas, *La Straniera*, Milano, Libreria Editrice, 1877.

¹⁵ E. Scribe, E. Lécouvreur, *Adrienne Lecouvreur*, Paris, Beck, 1849.

¹⁶ In italiano nel testo.

hanno incaricato lo scrittore Suner¹⁷ dell'allestimento di singole commedie, ma per ora nessuna di queste commedie è stata rappresentata. Quando nel 1891 Coquelin in una tournée a Milano ha interpretato un adattamento della *Bisbetica, La mégère apprivoisée*, essa in tutti gli ambienti teatrali italiani ha avuto l'effetto di una novità.

Il pubblico ha la comprensibile curiosità di voler sapere qualcosa dei suoi beniamini, dei quali ci si occupa pubblicamente – siano essi artisti, scrittori o politici. La Duse è sempre rimasta fuori da questa mania, che potremmo dire del 'come si schiarisce la voce e come tossisce'. «Appartengo alla sfera pubblica dalle sette alle undici della sera, per il resto sono una donna, come ogni altra, che ha diritto a vivere per se stessa». È un peccato anche dal punto di vista artistico che il pubblico la possa conoscere solo in queste ore serali, perché sarebbe interessante, per esempio, vederla nel corso delle prove, dove lei con versatilità stupefacente recita di fronte a questo o a quello dei suoi compagni la loro parte. Ma il desiderio di una signora, in particolare quando ha qualcosa di femminilmente ipersensibile, deve essere rispettato.

Vorrei chiarire solo un punto, che concerne la donna e non l'artista, dato che una serie di false voci girano in merito, e perché in alcuni giornali tedeschi si scrisse che il signor Andò e la signora Duse fossero marito e moglie. Il marito della Duse si chiama Checchi ed era attore nella compagnia di Bellotti Bon quando i due nel 1880 si sposarono. Pochi anni dopo, durante la tournée sudamericana di Cesare Rossi, nella cui compagnia anche Checchi era entrato a far parte, i coniugi si separarono. Egli abbandonò il teatro e rimase in Argentina, dove entrò al servizio dello stato e presto assunse una posizione personalmente influente. Dalla caduta dell'allora presidente egli vive in Europa come console argentino. Dato che in Italia non esiste ancora il divorzio, ma solo una separazione legale che non consente di risposarsi, i due vivono entrambi da anni così separati. La figlia nata da questo matrimonio viene fatta educare dalla Duse in Germania.

¹⁷ Potrebbe trattarsi di Luigi Suñer (1832-1909), drammaturgo e adattatore nel 1900 de *Il mercante di Venezia*.

Eugen Zabel

L'arte teatrale italiana in Germania*

Eleonora Duse

Prima impressione. La Signora dalle camemie¹

Pretendere di ottenere subito un giudizio definitivo su di un'artista del rango della Duse sotto l'impressione esercitata dalla prima parte che la si vede interpretare significherebbe procedere in modo precipitoso. È impossibile riconoscere l'ampiezza del suo talento e la profondità interiore della sua recitazione a partire da questa sola impressione. Ma sulla scorta dell'immagine che lei ha depositato nella nostra anima con la sua interpretazione della *Signora dalle Camelie*, anche il più freddo osservatore non può fare a meno di considerare che qui abbiamo a che fare con una personalità e con un fenomeno del tutto stupefacenti. La sua arte si pone in modo assolutamente originale nel panorama dell'arte drammatica moderna. Anche i frequentatori di teatro più esperti cercheranno invano le argomentazioni con le quali poter spiegare la nascita e lo sviluppo di questo singolare talento. Lei non si riallaccia a nessuna tradizione o scuola, non conosce leggi o regole, contraddice gli usuali concetti di bellezza e femminilità, eppure di fronte agli spettatori fa ricorso alla pienezza dei nervi e dei sensi. Dal primo momento in cui ha iniziato a recitare, ci siamo dimenticati di essere a teatro. Nessuno ha pensato di trovarsi di fronte all'intenzione di suscitare una bella illusione tramite personaggi travestiti. In realtà ognuno piuttosto ha visto vivere, amare, soffrire un essere umano. Quella sera le differenze tra Arte e Natura sono completamente sparite. Solamente un'arte nuova e profondamente originale poteva richiamare tali pensieri in un pubblico esigente. La Duse è più di una grande attrice: significa un progresso dell'arte attorica e dimostra di quale enorme evoluzione essa sia capace. Tutte le attrici d'ora in avanti vorranno imparare da Eleonora Duse, ma solo poche la capiranno. Come tutto ciò che è significativo, anche lei creerà una grande confusione nelle teste degli imitatori più banali, confusione dalla quale solo progressivamente discenderà un vero guadagno per la sua arte.

Se ci limitiamo a considerare solo le doti esteriori, nessuno possiede così poche doti per la scena quanto questa attrice.

In un primo momento nulla ci colpisce di lei: né il volto, né la recitazione, né la voce; al massimo il collo, nobilmente delineato, e la nuca, sulla quale grazie alle sue toilettes lei ama attirare l'attenzione. Come la sua personalità

* E. Zabel, *Die italienische Schauspielkunst in Deutschland*, Berlin, Eduard Rentzel, 1893, pp. 40-68. Traduzione di Cristina Grazioli.

¹ La parti del volume che proponiamo corrispondono ai capitoli IV, V, VI del testo di Zabel.

agisca, appena non è intenta alla creazione artistica, lo si è potuto facilmente osservare alla caduta del sipario, quando l'applauso del pubblico non smetteva di richiamarla di fronte alle luci. In quel momento nel suo essere non si è notato nulla della commozione tipica del virtuosismo così diffuso e di quella commedia che non smette tra un atto e l'altro. Tranquilla, ha preso per mano il suo partner Andò e ha guardato il pubblico, senza batter ciglio, con un leggero inchino: il volto pallido, l'atteggiamento stanco e che reclama riposo come dopo un lavoro ben riuscito, per il quale si sono impegnate le proprie migliori conoscenze e capacità. Solamente quando alla fine l'applauso sembrava non volersi più arrestare, e la nostra ospite, da persona sobria quale è, ha creduto che la manifestazione del pubblico a quel punto fosse sufficiente, un dolce sorriso le si è disegnato sulla bocca che sembrava chiedere indulgenza. Nello stesso tempo si è potuto osservare come la Duse non abbia veramente un volto determinato, che per natura è un foglio bianco non scritto su cui appaiono continuamente linee e colori diversi, assecondando il mutare di sensazioni e pensieri. Il volto non colpisce per la bellezza, né per regolarità, ma soltanto per una capacità espressiva assolutamente incomparabile. Tutto ciò che ne fa parte parla il proprio linguaggio, i capelli neri tirati indietro con noncuranza e raccolti in una treccia morbida, la fronte mobile alla quale lei può dare forma a piacere grazie alla posizione delle sopracciglia, i profondi occhi scuri, dei quali il destro appare più grande del sinistro, il naso piuttosto largo con le ali molto eccitabili, infine la bocca, che mostra due file di magnifici denti. Chi pensa alla voce flautata di Sarah Bernhardt, non ammirerà particolarmente la voce della Duse, che non possiede un grande registro di tonalità e nella tensione suona leggermente acuta. Ma non si chiede nulla di tutto questo quando il personaggio si dispiega sotto ai nostri occhi. Si capisce subito con quale potenza senza uguali e con quale verità senza riserve l'artista si trasformi in ciò che deve essere. Anche l'ultimo filo del rapporto con il pubblico viene spezzato. Ognuno nella sala degli spettatori si arrangi, dato che concessioni, nel senso usuale del termine, non gliene vengono fatte. Se la situazione lo richiede, l'attrice parla così piano che la si capisce solo dalle prime file della platea e quando il flusso del suo discorso acquisisce un veloce movimento, le parole sgorgano in modo tale dalla sua bocca che è assolutamente impossibile afferrarle singolarmente. La libertà dei suoi movimenti non conosce limiti. Questo si è visto già nel primo atto della *Signora dalle Camelie*, quando si è gettata leggermente sulle spalle il mantello di velluto nero ornato di pelliccia, è entrata nella sua stanza e ha cominciato a chiacchierare con i suoi ospiti. Mentre era stesa sulla *chaise longue* aveva i movimenti di un bimbo maleducato, battendosi con la mano diverse volte sul ginocchio velocemente, gettando le gambe una sull'altra, e cominciando a dondolarsi nervosamente con il piede destro. E come lei ora si spingeva, ora scivolava,

ora si girava da un lato e nell'attimo seguente dall'altro, quando doveva dire qualcosa! Un momento parlava all'indietro verso la porta, così che di lei a malapena si vedeva qualcosa, poi andava alla finestra, si nascondeva dietro alla tenda e per un minuto parlava dentro le quinte. Quando nel terzo atto il vecchio Duval le sbatte addosso le offese, lei non reagisce violentemente ma appoggia solo la mano sulla maniglia e parla così su due piedi, sempre sul punto di porre fine alla situazione andandosene. Ha pose di incredibile audacia, che tuttavia non mancano di grazia, e che risolvono magistralmente il problema di come unire la verità alla bellezza. Come si accascia e nasconde il volto tra le mani, nell'angolo del sofà, nei cuscini del suo letto di morte!

Marguerite Gautier, che da quarant'anni è stata vista come un prodotto della poesia realistica, si porta appresso in realtà l'atmosfera del romanticismo dell'epoca, respira lo spirito di Dumas padre e di Victor Hugo. Così è stata interpretata in scena a suo tempo, in un certo stile ampio e di pathos ricco del grande sentimento d'amore che deve trasfigurare la bella peccatrice. Questo modo di recitare si esaurì, dopo aver trovato grandi maestri nella Doche e Rose Chéri² e il dramma sembrò progressivamente avviarsi alla sua tomba, quando Sarah Bernhardt accolse la parte nel suo repertorio e la portò in giro per il mondo. La ricreò a suo modo e la fece come nuova, senza grandi apparati esteriori, con una profonda arte psicologica ed un effetto toccante. Ma nella Bernhardt si è sviluppata una tecnica fissata come maniera, lei vuole apparire bella e gentile e inzaccherà; il tutto con una eccessiva dolcezza del sentire. Il punto più alto della sua prestazione nella parte della *Signora dalle camellie* sta nella scena della lettera del terzo atto. Il modo in cui vuole scrivere la lettera ad Armand e contemporaneamente distrugge un foglio dopo l'altro, come morde la penna e fa tremare la voce: tutto ciò è certamente magistralmente concepito ed eseguito. La Duse tratta questo momento in modo molto più conciso, dispiega perciò tutta la sua forza un attimo prima di questa scena, quando, come annientata, va verso la porta che conduce in giardino, guarda intorno, torna indietro, comincia a singhiozzare, prima piano, poi sempre più violentemente e alla fine crolla sul divano svenuta. Così come Sarah Bernhardt nella scena precedente ha raccolto un cestino con fiori di campo e lo dispone in un mazzolino, mentre chiacchiera con Nichette e Gustave, così la Duse arriva nella stanza con camellie fresche, che stringe insieme nei lunghi steli in diversi mazzi. Rispetto alla francese, l'italiana fa un ulteriore passo in avanti verso la realtà. Non si preoccupa di poesia e bellezza, ma aspetta che esse si presentino da sé, mentre mira solo alla

² Eugénie Doche (1821-1900, anche Eugénie Fleury), lavora al Théâtre du Vaudeville, dove dal 1852 incarna Marguerite Gautier nella *Dame aux Camélias*, la sua parte più celebre; Rose Chéri (Rose Marie Cizos, 1824-1861), moglie di Montigny (August Adolphe Lemoine), ingaggiata dal 1841 al Théâtre du Gymnase, dove erano attivi diversi membri della famiglia.

verità, e con successo. Non alla verità dei realisti, che intendono riprodurre l'apparenza esteriore con fedeltà fotografica, ma alla verità del puro artista, che deve rappresentare sentimenti.

La Duse sente con una tale immediatezza che lo spettatore partecipa all'intero processo che va dal cervello al cuore e viceversa, processo che suscita dolore e piacere, in ogni sua componente. Concepisce la sua parte in modo assolutamente moderno e pone l'accento principale sui nervi morbosamente eccitati. Perciò questi movimenti frequenti rivolti al capo, il placare il sangue che preme alle tempie, questo gettare indietro i capelli dalla fronte. Da ciò nasce improvvisamente un altro volto, l'anima ha trasformato il corpo. Questa attrice è capace effettivamente di diventare pallida o di arrossire in scena a suo piacere. Ma può molto di più. Può immedesimarsi nella vita sensibile della sua parte così totalmente, costringere il suo cuore esattamente così come l'autore ha prescritto, che chiare lacrime sgorgano dagli occhi e imperlano le guance. È avvenuto nel secondo atto, nel dialogo con Armand, quando vuole buttarsi dietro le spalle la sporcizia della sua vita e nutrire e curare come un fiore prezioso un amore puro, e poi nel terzo atto, quando il vecchio Duval la costringe a rinunciare al suo amore. La Duse è una grande attrice nel modo semplice con cui lascia nascere in sé la passione, lentamente ma inarrestabilmente, fino a che essa si impossessa di tutto il suo essere. Si ricordi come lei nel secondo atto legga la lettera di Armand accanto alla lampada, apparentemente del tutto quieta, ma dopo che vi ha gettato sopra uno sguardo ha bisogno di riprendersi, dà forma al suo pensiero frase dopo frase e la sua anima si mette in agitazione. In questo tipo di passaggi nella recitazione della Duse vi sono spesso pause, che ci si presentano per interi minuti durante le quali con uno sguardo o un movimento della mano parla in modo più chiaro di quanto prevedano le parole dell'autore. Ma quando esplose il sentimento, esso giunge ad espressione con un fervore senza limiti. Che tenerezza nel dialogo con Armand, che scioglimento l'uno nell'altro, che dolcezza in tutti i movimenti del corpo elastico! Immensamente toccante è il modo in cui la Duse, alla fine del quarto atto, interrompe con il ripetuto grido «Armando!» le accuse dell'amante che si vuole vantare di fronte all'intera società, conferendo al tono un colore sempre diverso, senza traccia di affettazione. L'ultimo atto ha raggiunto forse il più alto grado di perfezione. La scena è dominata dall'ampio letto, posto in obliquo, su cui giace distesa con la testa tra i cuscini. Poi si alza e riceve le visite del medico e degli amici. Non dallo specchio, come Dumas ha previsto, ma dalla condizione delle sue mani smagrite, riconosce quale terribile cambiamento sia avvenuto in lei. Vuole rimettersi distesa sul letto per riposare un poco, nel leggero soprabito che indossa, quando le viene comunicata la notizia del ritorno di Armand. Che giubilo di gioia, che trasfigurazione emana da tutto il viso, eppure contemporaneamente il

dolore fisico lascia riconoscere che è giunta alla fine! Il respiro si fa corto, esala un sospiro profondo e pesante, non si regge più in piedi mentre tiene le braccia intorno al collo di Armand e deve cercare un appoggio. Così lo tiene avvinghiato e fantastica della felicità che li aspetta. Stringendolo più stretto che può a sé; segue un beato silenzio. Quindi, ad un tratto, prima cade il suo braccio destro scivolando dalle spalle di Armand, poi il sinistro, e quando anche il capo senza forze affonda di lato, uomo si accorge, infelice, di tenere tra le braccia una salma. In tutte queste scene il signor Andò si è dimostrato un interprete estremamente affiatato e raffinato nella parte di Armand, capendo come assecondare la modalità recitativa della sua grande partner con un eccellente risultato.

Clotilde, Fedora, Cyprienne

Un'attrice dalla quale si può imparare, che parla allo spirito, e che dà alle proprie prestazioni la serietà e la dignità della vera arte, è ovunque un fenomeno raro. Perciò non si può che dare ragione al pubblico, che accorre al Lessingtheater e non si lascia sfuggire l'occasione di un grande godimento artistico. Quando le notizie dei successi di Eleonora Duse ci giunsero a Vienna, siamo stati inclini a temere un'esagerata esuberanza negli scoppi d'entusiasmo. Ci siamo attrezzati per andare incontro con calma a tale entusiasmo e a smorzarlo, se fosse stato necessario. Ma simili atteggiamenti di cautela si sono dimostrati inapplicabili. Possiamo e dobbiamo ammirare l'artista senza riserve, anche se in genere non siamo inclini a condividere l'entusiasmo della massa, che ad ogni nuova stagione proclama una nuova 'grandezza'. Forse la cosa più bella della nostra ospite sta nel fatto che noi non la associamo alle usuali idee dell'arte attorica. Tutto ciò che è vanitoso e sciocco, e in quasi tutti gli artisti di teatro è solito sgomitare per venir fuori, nel caso dell'italiana rimane completamente sullo sfondo. Appare la sera nella splendente luce della sua arte, guardata con stupore da tutti coloro che a Berlino accampano pretese sul gusto e la comprensione delle questioni estetiche, e per il resto scompare completamente alla vista del nostro pubblico. Al di fuori del palcoscenico non recita commedie. Anche in ciò riconosciamo che è un'artista vera e onesta, rifiuta, infatti, tutto quanto è esteriore non le sgorga dal cuore. Nel corso del lungo percorso che ha dovuto compiere per giungere alla perfezione della tecnica, nell'estenuante lavoro psicologico e spirituale, non ha perso un solo attimo la sensibilità per ciò che è semplice e naturale, così come non ha mai perso il dono di renderlo vivo come qualcosa di innato di fronte al pubblico. Si deve riconoscere che non c'è nulla nell'arte di superiore a questo.

Come ogni grande artista, anche la Duse tecnicamente fa un passo più avanti delle altre per giungere vicino alla Natura. Quando esce dalle quinte non si ha mai l'impressione di qualcosa di preparato ad arte, come accade

per la maggior parte delle altre attrici. Nel modo in cui porta i capelli, lisci raccolti o lasciati cadere liberi sulla fronte, si riconosce che l'acconciatore teatrale quasi non riesce a far valere su di lei la propria arte. Altrettanto positivamente colpisce il modo di truccarsi della nostra ospite. Lo fa in modo estremamente raffinato e con moderazione. Anche con un acuto binocolo da teatro non si riconosce nulla delle pitture con le quali i nostri attori di teatro spesso si tengono occupati nei camerini per ore ed ore, finendo per conferire ai loro volti qualcosa di rigido, di simile ad una maschera. È evidente che la signora Duse in molte scene non è per nulla truccata. Al massimo si dà del rosso sulle guance e si aiuta, a seconda della situazione, con un po' di cipria. Forse ha bisogno di meno trucco rispetto ai nostri attori perché, come meridionale, è dotata di una carnagione più scura. I nostri volti nordici senza trucco avrebbero qualcosa di cadaverico. Il gioco espressivo dell'attrice appare totalmente libero e ad ogni cambiamento dello stato d'animo corrisponde nel modo più preciso il flusso animato del movimento naturale. Nessuno tranne lei si potrebbe permettere impunemente di recitare così. Preme le mani convulsamente sul viso, così che le dita veramente solcano le guance e si asciuga dagli occhi lacrime autentiche; normalmente queste parti del viso sono disegnate dai tratti e dai colori del trucco ed evidenziate in modo funzionale all'illuminazione scenica, e dunque, se si recitasse come la Duse, finirebbero per stingere e sbiadirsi.

La Duse ha acquisito una simile disinvoltura anche per quel che riguarda l'atteggiamento del corpo nell'andatura, nel sedersi e nello stare sdraiata. La sua figura delicata, nella quale tutto è nervo e anima, sembra muoversi come se fosse dotata di molle elastiche. Conclude il movimento del camminare stendendosi su di una *chaise longue* e, mentre parla all'indietro, esegue con il busto una mezza rotazione. Quando si accascia al prorompere del dolore, tutto in lei si contrae sotto la potenza della passione. I suoi movimenti sono sempre flessibili e rotondi come nei bambini, ma mai privi, nonostante la loro audacia, di una certa grazia. Ciò è particolarmente evidente quando ascolta in un atteggiamento di tensione, dato che soprattutto nell'arte dell'ascolto nessuno le può essere paragonato. Trafigge con gli occhi l'anima di chi sta parlando, la sua fantasia assorbe totalmente ciò che ascolta e tutto il resto scompare accanto a lei. Contemporaneamente si piega in avanti e appoggia il braccio, si getta indietro oppure impietrisce improvvisamente, come se tutta la vita fosse fluita via dal corpo. Nella parte di Nora nel secondo atto sta accovacciata come un cane fedele accanto a Helmer e reclinava il capo sulla sua mano. Nella parte di Fedora, sebbene sia una principessa, nella scena d'amore³ si accascia di fronte al sofà e sta

³ *Fedora*, di Victorien Sardou (1882). Si tratta della scena sesta del III atto, momento centrale nel quale Loris rivela tutta una serie di dettagli dell'intrigo a Fedora, situazione che si chiude con una scena d'amore tra i due.

accovacciata a terra con il ginocchio destro alzato. Le nostre attrici non possono nemmeno pensare di provare ad imitare una cosa simile, non fosse altro che a causa dell'orribile corsetto che indossano. Ma la signora Duse è abbastanza intelligente da non dare il minimo valore nella sua recitazione all'esibizione di un vitino da vespa. Vuole rappresentare un essere umano e a questo fine è necessario in primo luogo che lei possa respirare liberamente e muoversi liberamente, senza simili strumenti di tortura. Si osservi come entra in scena e come sparisce dalla scena. La maggior parte degli attori aspetta la propria battuta in nervosa agitazione dietro le quinte, arrivando a passi affrettati, oppure solennemente seri; raramente appaiono naturali. La stessa cosa si ripete al termine della scena, quando la maggior parte di loro suscita l'impressione di essere contento di togliersi di nuovo dalla vista dello spettatore. La Duse al contrario rimane sempre dentro la situazione. Quando la prima parola non è ancora uscita dalla sua bocca, lei già ci parla tramite lo sguardo, l'atteggiamento e i gesti, così come la sua uscita di scena è una chiusura organica della situazione che ci ha rappresentato.

Dalla sua arte del dire possiamo imparare molto. In quanto italiana si può permettere un ritmo completamente diverso rispetto a quello che sarebbe possibile in tedesco. Ma lei ha anche imparato in modo così esatto la legge del prendere respiro, come mai ci è capitato di vedere. Chi presti sottilmente attenzione, noterà che la Duse inspira come un uomo, più con le costole che con il petto e che i suoi polmoni si riempiono d'aria adeguatamente in modo costante, così da consentirle di respirare in modo impercettibile, anche nel massimo stato di eccitazione. Chiunque si occupi seriamente dell'arte della recitazione, sia teoricamente che praticamente, qui ha moltissimo da imparare. La Duse è uno splendido esempio di quello che ogni attore dovrebbe fare e che riesce, invece, a realizzare solo la minima parte dei nostri attori. L'antiestetico singhiozzare nel mezzo o al termine di un lungo periodo è notoriamente solo la conseguenza della erronea abitudine di esaurire il respiro fino all'ultimo residuo e di pensare solo troppo tardi a sostituirlo tramite una nuova provvista di ossigeno. Chi è consapevole di questo rischio e sa come si può evitare, potrà recitare anche le frasi più lunghe al ritmo più veloce. Chi mai ha sentito la Duse nei momenti di massima passione respirare in quel modo fastidioso che lascia che le frasi vengano distrutte dai singhiozzi? Esistono disgraziatamente attori che danno prova di questa cattiva abitudine senza nemmeno accorgersene. Ma vi sono altresì spettatori che non sanno che questa è una maniera fastidiosa di cui ci si può liberare grazie ad impegno e auto-osservazione. Tutti loro dovrebbero recarsi dalla Duse, vederla, ascoltarla e imparare.

Il nostro pubblico femminile ha notato che Eleonora Duse nei drammi di Sardou e di Dumas, che contengono situazioni tratte dalla moderna vita di

salotto, porta una toilette relativamente semplice. Nessuno potrebbe non riconoscere che lei appare sempre originale e piena di buon gusto. Ma se si tiene conto delle mode più recenti e ci si aspetta che l'attrice detti tendenza anche in tal senso, ci si sentirà in un certo senso delusi. Dal nostro punto di vista siamo d'accordo con questa sobrietà e anzi ci auguriamo che l'attrice, anche in questo senso, possa costituire un modello da imitare. Nelle grandi città e in certi teatri si fa valere un abuso sempre crescente del lusso, che ha le sue radici nella diffusione di toilettes esagerate e prive di senso. La vanità delle nostre attrici e la facilità con la quale alcune di loro possono soddisfare qualsiasi loro desiderio, purtroppo ha gravemente confuso nel pubblico il senso di cosa sia un costume adeguato. Non ci si chiede più se le attrici in scena siano vestite così come richiede la parte, bensì se le loro toilettes corrispondano agli ultimi e più costosi modelli dei giornali di moda. Si dimentica con ciò che una donna decorosa si veste in modo diverso dalla signoretta che va a passeggio sulla spiaggia di Ostenda. Così qualcuna crede di essere una grande attrice, perché nel corso di uno spettacolo ostenta in scena il contenuto di tre vetrine di un negozio di moda. Non c'è bisogno di enunciare quali conseguenze causino tali esibizioni all'intera categoria, quando esse vengono non solo caldegiate, ma addirittura richieste dai direttori teatrali nell'assegnazione delle parti. Preferiamo invece far notare come un'artista eccellente come Eleonora Duse offra la dimostrazione più convincente che l'abito non fa il monaco. Anche nella questione delle toilettes è una maestra, cioè non sfarzosa a caso, bensì appropriata, caratteristica, verosimile, conforme alla natura. Quanto diversa appare nella parte di Marguerite Gautier, la donna del popolo che passa dalla superficialità al vero amore rispetto a quando è Clotilde in *Fernande*,⁴ la signora della buona società e di raffinata educazione! Nel primo caso in lei tutto è lieve, arioso, esuberante, come si addice alle relazioni della Signora dalle Camelie, nell'altro appare come una donna con inclinazioni serie e profonde, con le quali c'è poco da scherzare. Nella parte di Marguerite ha scelto solo abiti bianchi, in Fedora solo abiti neri. Nei primi due atti di *Casa di Bambola* ebbe il coraggio di comparire con una trasandata camicia rossa. Ma se ci si volesse convincere una volta di più che gli abiti indossati dalla Duse sono adeguati alla parte,

⁴ In *Fernande* di Victorien Sardou (1870) Eleonora Duse interpreta Clotilde, la vedova che tesse una trama di inganni intorno ai sentimenti della giovane Fernande, amata dal Marchese André, per vendicarsi di lui, un tempo amante di Clotilde. Per motivi legati alla sfortuna economica della famiglia, Fernande, ora moglie di André, è stata costretta dalla madre a concedere i propri favori ad un uomo che in cambio l'ha fatta liberare dalla polizia (la madre era stata arrestata per le sue attività illegali anch'esse seguito della caduta in disgrazia delle due dopo il suicidio del padre di famiglia); intorno al silenzio e poi alla rivelazione del passato corrotto della giovane Fernande si gioca la perfida macchinazione di Clotilde.

allora si pensi all'ultimo atto di *Fernande*, quando Clotilde si delizia del proprio trionfo e manifesta al suo amante infedele che egli abbia veramente sposato. In questa scena indossa un pesante cappotto nero con un ampio collo di pelliccia e alle braccia manicotti sempre di pelliccia. Intorno al capo ha avvolto un velo, che si toglie nel corso della scena. Poco prima della sua uscita, quando si crede del tutto sicura del proprio trionfo, e come un vero diavolo da salotto [Salonteufel] deforma il volto in un sorriso ironico, si getta spavalda entrambi i capi del velo oltre il capo, li annoda insieme leggermente sotto il mento, lascia sventolare le lunghe estremità, infila le mani nel manicotto, ancheggia soddisfatta e con scherno ed esce così, radiosa di gioia, alludendo alla sua vittima.

Questa attrice mette anche nei costumi lo spirito che impronta il fondamento della sua arte, mentre altre grandi della scena in palcoscenico mostrano solo le loro toilettes.

Abbiamo già accennato, nel nostro intervento sulla *Signora dalle Camelie*, al fatto che Eleonora Duse mai per un momento sembra recitare per il pubblico, che nella sua rappresentazione scenica il fine vero e proprio non viene tradito da un movimento, da una espressione, da uno sguardo. Così come spesso si copre completamente il viso o rivolge le spalle agli spettatori nella recitazione, anche nell'*ensemble* la Duse escogita disposizioni del gruppo che colpiscono il nostro gusto perché non danno subito un quadro ordinato, ma rendono possibile una chiara comprensione di quanto succede solo man mano che passano i minuti. «Face au parterre!» verrebbe da gridare come fece uno spettatore a Parigi. Anche qui siamo di fronte ad una rottura con quella convenzione che esige in ogni situazione una composizione pittorica della scena. Per lei vige un solo principio: sincerità artistica in ogni cosa. È dell'incrollabile convinzione che la bellezza debba discendere del tutto naturalmente dalla verità, nella misura in cui questa non venga intesa in un senso naturalistico, esteriormente, in modo fotografico, ma si irradi dall'evoluzione di qualcosa di vivo, dalla rappresentazione dei processi dell'anima. Particolarmente degno di nota è il modo in cui la Duse tratta i monologhi, in cui rende visibile il raccoglimento dell'anima in se stessa. Si sprofonda talmente in uno stato d'animo, che noi abbiamo l'impressione di origliare, come per un caso fortuito, qualcuno che parla tra sé e sé. I suoi occhi, capaci di afferrare con una profonda forza di penetrazione il partner, allo stesso tempo sono capaci di irrigidirsi nel vuoto, diritto di fronte a sé, di lato, verso l'alto o verso il basso. Osservandoli si nota che non si occupano di nulla di esteriore, e soprattutto che non osservano qualcuno seduto oltre le lampade della buca del suggeritore. E tutto ciò è così ovvio e naturale, come se fosse assolutamente impossibile fare quella cosa in un modo diverso, mentre invece tra i nostri attori non ve ne è praticamente nessuno che sia consapevole di questo potente ausilio dell'illusione artistica o qualcuno che

aspiri a metterlo in atto. Tutti loro nei monologhi parlano e recitano chiaramente per il pubblico e con il pubblico, e tutti lo trovano giusto. La Duse ci mostra come si deve fare quando qualcuno in scena dà a conoscere il suo più intimo sentire e pensare in momenti in cui non si sente osservato. È una coloritura di tono del tutto personale, della quale lei si serve per alludere al fatto che tali parole veramente sono solo lampi che balenano nella sua mente, invisibili a tutti gli altri e indipendenti dalla forza della volontà nel loro nascere e trascorrere. Così ottiene un'impressione scenica che ci permette di lanciare uno sguardo nel cuore dell'uomo e di raggiungere l'autentica essenza della poesia. Se ci fossero nell'arte drammatica leggi universalmente riconosciute, allora tra esse una delle fondamentali si dovrebbe riferire alla recitazione dei monologhi, e a sua illustrazione bisognerebbe appellarsi alla Duse, per rendere chiaro di quali effetti è capace l'arte teatrale alla sua massima perfezione.

Alle sue peculiarità d'attrice appartiene il fatto che lei lascia volentieri indefinito il primo atto, dà solo i contorni del carattere rappresentato e poi improvvisamente lo approfondisce. La sobrietà della sua prima entrata in scena ricorda l'oratore che inizia con un tono di voce molto basso e solo in un secondo momento lo alza, quando ha completamente in pugno i suoi ascoltatori. In maniera analoga si comporta Salvini nelle sue parti di carattere, che nel primo atto sembrano quasi non staccarsi dall'ambiente, per farsi poi tanto più forti e potenti. Anche per quanto riguarda la preparazione accurata del singolo dettaglio la verità sobria, di ciò che è caratteristico, l'afflato poetico che circonda le figure, l'arte della Duse ci ha ricordato quella di Salvini. Come questi, nel terzo atto dell'*Otello*, ha sviluppato sino al minimo dettaglio il processo di sconvolgimento dell'anima, limando accuratamente il tutto senza lasciare che si sentisse la mancanza del contesto esteriore, così la nostra ospite ha agito nel terzo atto di *Casa di bambola*, quello decisivo del dramma. Qui si è imposto tutto l'impeto della sua arte e dobbiamo dire che nessuna interprete a noi nota, per quanto ne abbiamo viste di eccellenti, ha raggiunto una tale suprema dimensione interiore nel dipingere l'anima, sviscerando la poesia, con la profondità, la chiarezza e l'irresistibilità della Duse.

Si è trattato semplicemente della manifestazione della vita dell'anima: dapprima questo muto e tuttavia così eloquente guardare fisso con un sorriso lievemente ironico, come se la benda le cadesse dagli occhi, riconoscendo quel che era stata la propria situazione fino ad allora e di conseguenza trovando la forza per prendere la sua decisione; fino all'ultimo momento, quando si getta il mantello sulle spalle e risponde alle spiegazioni e affermazioni di Helmer con uno sguardo e un tono di indicibile disprezzo. Ogni frase in questo dialogo è cristallina rispetto al suo significato interiore, illumina il carattere di Nora passo dopo passo, ci fa capire che tra i due si doveva arrivare a questo e non ad altro. Nel ritmo

veloce che lo sviluppo dell'azione indica in questo terzo atto è fondamentale il fatto che nulla va perduto della ricchezza psicologica usata da Ibsen per spiegare il finale. La scena esige una infinita molteplicità di toni e sensazioni, deve essere sfumata nel modo più ricco. Qui veramente trabocca di particolari incantevoli e se non fosse stato per la durezza del dramma all'uscita di Nora l'applauso sarebbe sicuramente stato ancora più forte, come in tutte le altre serate della tournée. È stata la prima Nora nella quale si è percepito che per lei sarebbe impossibile tornare da suo marito. La figura cresce in modo così gigantesco, che potrebbe guardare dall'alto la pedanteria miniaturizzata di Helmer, come qualcosa che si trova sprofondato in basso rispetto a lei. Che per il resto questa Nora avesse in sé qualcosa che corrispondeva più all'italiana che alla donna del nord, non lo contestiamo; ma in ogni caso è stata senza uguali in quanto a profondità di concezione e anche negli atti precedenti ha avuto tratti caratteristici di incantevole originalità. Quel che combina nel primo atto con i giocattoli dei bimbi e come poi gioca con il cavalluccio e come si nasconde a loro sotto il divano, e poi in che modo lei, in contrasto con questa allegria, nel secondo atto non osa più aprire gli occhi, come se la coscienza della colpa le premesse giù le palpebre! È stato semplicemente grandioso. Nel dialogo con Helmer il contrasto tra il profondo dolore del suo cuore e la gioia recitata della tarantella ha avuto un effetto sconvolgente.

Si fatica a capire come nei viaggi tra il vecchio e il nuovo mondo l'arte della Duse sia stata così poco intaccata da stupidaggini virtuosistiche. Non per questo lei si sente come il sole attorno al quale gli altri si devono disporre come pianeti. Porta l'attenzione su di sé solo quando la situazione lo richiede. Se vi è qualcos'altro che preme, retrocede umilmente, lei alla quale ammazzare tutto intorno a sé non costerebbe più di una sola parola o di un movimento.

Non si è ancora vista una grande attrice girare il mondo accompagnata da un partner così significativo come il signor Andò. Nella parte di Armand nella *Signora dalle camelie*, di Helmer in *Casa di Bambola* e di Loris Ipanoff in *Fedora* Andò ha ricevuto il giusto unanime riconoscimento. Nella sua recitazione si ritrova splendidamente lo spirito della naturalezza che pervade più o meno l'intera compagnia, solo che non si manifesta nel modo così originale e personale come nella signora Duse. Come esprime in modo toccante il dolore sull'infelicità dei suoi, mentre Fedora gli getta intorno le braccia nude e gli chiede scusa con il grido: «Loris!». Si asciuga dagli occhi le lacrime con le mani dell'amata, la causa della sua sventura, e gliele bacia entrambe appassionatamente e ardentemente. Quel che questa attrice rende possibile con la sua tecnica, lo ha lasciato riconoscere in modo così convincente e ripetutamente, che non riusciamo a pensare nulla di più perfetto in questa direzione. Come prova citiamo la grande scena tra Clotilde e André, in cui litigano per il possesso della lettera, e la scena della

morte in *Fedora*. Nella prima scena entrambi gli artisti parlano tra loro un paio di minuti così animatamente al culmine della passione, che nessuno lascia argomentare l'altro e tuttavia l'insieme è un risultato artistico ben concertato. La lotta per la lettera offre una misura estrema di realismo attorico in scena, perfettamente giustificato dalla situazione.

Fedora diede alla Duse l'occasione di sviluppare in modo geniale la differenza tra la morte della Signora dalle camelie, che porta in petto il germe della malattia, e quella della Principessa russa che, dopo aver bevuto il veleno, muore in preda ai crampi.⁵ Fedora prende il veleno da un crocefisso d'argento che porta appeso al collo ad una lunga catena. Nell'attesa che in qualsiasi momento Loris possa venire a sapere dalla lettera chi ha ucciso i suoi, versa la miscela mortale lentamente in una coppa che sta sul tavolo. Quando Loris scopre la terribile verità e la accusa, lei cade dalla sedia lunga abbattendosi al suolo con il volto riverso. Poi si gira e inizia uno scambio di battute appassionato con Ipanoff, durante il quale continua a rimanere al suolo, senza alzarsi. Approfittando di un momento in cui sa di non essere notata, butta giù velocemente il veleno che ben presto inizia ad esercitare i suoi orribili effetti. Sotto il ripetuto grido angosciato «Loris» si accascia tra le braccia dell'amato. Il Corrado di Salvini ne *La morte civile* e il Re Luigi XI⁶ di Rossi non furono prestazioni meno sorprendenti di questa Fedora in relazione alla tecnica attoriale. Inoltre proprio questa parte non era affatto giocata sull'effetto, si aveva al contrario l'impressione che la Duse impiegasse tutta la sua arte per restituire lo spirito del naturale e dell'umano alla situazione che aveva spinto al suo limite. Venivano con accortezza evitati tutti quegli eccessi che i nostri attori tedeschi accentuano con particolare piacere; inoltre la scena d'amore con Ipanoff ha rivelato una meravigliosa intimità del sentimento.

Nel caso di un fenomeno artistico come quello della Duse, la critica deve essere esercitata con grande cautela, dato che di fronte a lei chiunque, anche lo spettatore più scaltro e più abile nei giudizi, si trova nella parte di colui che impara, al quale vengono offerti punti di vista del tutto nuovi per il giudizio dell'arte drammatica. Dopo il successo che Eleonora Duse ha

⁵ *Fedora*, di Victorien Sardou (1882). Vladimiro Andrejevic, figlio del capo della polizia di Pietroburgo viene ferito a morte: l'indiziato è il conte Loris Ipanoff che fugge a Parigi. La principessa Fedora Romazoff, legata sentimentalmente a Vladimiro, si mette sulle tracce dell'assassino, a Parigi incontra Loris e se ne innamora. Loris rivela che ha ucciso Vladimiro per legittima difesa, dato che era l'amante di sua moglie. Precedentemente Fedora aveva denunciato alla polizia russa come nichilista e complice il fratello di Loris; questi viene avvertito dell'arresto e della morte del fratello, e anche dell'arrivo imminente di una lettera, che gli rivelerà il nome della delatrice. Sentendosi perduta Fedora di fronte alla decisione di Loris di uccidere quella donna, si avvelena (nel testo di Sardou versa il contenuto del crocefisso nella tazza del tè); giunta la lettera rivelatrice, quando Loris le si avvicina minaccioso, lei cade a terra e contorcendosi muore, implorando perdono.

⁶ Paolo Giacometti, *La morte civile* (1861); Casimir Delavigne, *Louis XI* (1832).

riportato nella parte di Cyprienne nella commedia di Sardou,⁷ la si deve riconoscere significativa come attrice di commedia altrettanto che come attrice tragica. Nella prima scena a colpire il pubblico era forse solo il fascino della contraddizione rispetto a quello che era stato fino ad allora presentato. Ma presto il personaggio della piccola donna orgogliosa che si vuole separare dal marito si sviluppò nella piena libertà dello spirito di un temperamento giovanile e fresco. Chi avrebbe potuto trovare in questo volto con le sopracciglia sollevate dalla curiosità, il nasino schiacciato e il sorriso aggraziato e stupito quello della Signora delle Camelie, di Clotilde, di Nora o di Fedora? Stava di nuovo di fronte a noi una persona del tutto diversa, non abbastanza coinvolta dal marito, che vuole vivere e che ha in mente di cadere nelle braccia dell'amante, ma trova la felicità solo nel matrimonio. Come la Duse ha umanizzato e raffinato il personaggio di Fedora, così ha sollevato Cyprienne dalla usuale sfera da farsa nella quale anche a Parigi si preferisce collocarla, conferendole invece originalità e individualità. Si vede da quali pensieri è determinata, in che modo si agita la sua sensibilità, come si sposta e si dirige verso un diverso fine, come lei in quanto signora decorosa⁸ gioca con una intenzione pericolosa, osa un passo nell'ignoto e tuttavia rimane sempre nel decoro. Questa Cyprienne era sempre la signora ben educata, anche se nel secondo atto, quando si fa beffe del suo amante e si affretta al ristorante con il marito, per un momento trascurata come un ragazzino [gamin], non lascia parlare nessuno, agita le braccia nell'aria e salta in alto. Questa chiusura del secondo atto ha rapito il nostro pubblico, l'applauso è esploso in modo così spontaneo che ha interrotto ripetutamente l'andamento dell'azione. Ma anche ciò che precedeva conteneva così tante cose piene di genialità e insieme di freschezza di spirito, che la genialità dell'attrice vi confermava pienamente le sue qualità. Il suo umorismo sgorga dalla stessa fonte delle sue lacrime, da un cuore al quale nulla è estraneo. Andò ha interpretato il marito in modo elegante ed ha saputo entrare nelle intenzioni artistiche della nostra ospite con insuperabile abilità.

**Santuzza, Mirandolina, Odette, Francillon.
Lettere di Salvini, Rossi e Ristori sulla Duse**

Dai salotti parigini con la loro aria viziata, abitati da persone nervose, nelle quali non vi è più una sola fibra sana, la Duse ci ha trasportati ai cittadini e ai contadini della sua patria l'Italia. Alla presentazione che abbiamo della sua arte non potrebbe veramente essere aggiunto più nulla. Ma è interessante osservare l'affinità di sangue tra il suo temperamento e le

⁷ In *Divorçons* di Sardou (1880) Cyprienne è la moglie spensierata e superficiale di un uomo tutto concentrato nei suoi affari, che tradisce con un amante inetto al lavoro. La commedia si chiude con il ritorno della donna dal marito.

⁸ "Anständige Frau": letteralmente Donna "di decoro"; rinvia al ruolo relativo "Anständige Dame"; cfr. B. Diebold, *Il sistema dei ruoli nel teatro tedesco del Settecento*, cit.

creazioni degli autori italiani. Si potrebbe presupporre che lo spirito della nazionalità li congiunga sulla base di quel che vi è di più profondo. Questa artista non deve aver avuto bisogno di riflettere a lungo sul carattere e sulla concezione di tali figure popolari. La prima intuizione è stata sicuramente quella giusta, dato che simili personaggi sin dalla giovinezza le erano andati incontro con ben altra immediatezza rispetto ai personaggi di Sardou o di Dumas. Così anche la rappresentazione di *Cavalleria rusticana* ha agito con una potenza veramente sorprendente sul pubblico del Lessingtheater. Quando le donne alla fine corrono alla rinfusa gridando stridule e ritraggono in gesti vivi l'orrore per la morte di Turiddu, abbiamo avuto l'impressione di guardare dentro l'anima del popolo italiano. Già dalla rappresentazione tedesca ci siamo portati a casa la convinzione che queste scene popolari, che Giovanni Verga ha elaborato per il teatro a partire dalla sua storia minuta di un villaggio siciliano, non hanno affatto bisogno della musica di Mascagni per trasportarci in uno stato d'animo di tensione drammatica senza respiro. Ma il giusto aroma, il colore caratteristico lo hanno ottenuto solo con la tournée della Duse. L'opera è scrosciata su di noi come un torrente di montagna. Appena cominciata, già era al suo punto massimo e quando l'azione premeva sul petto ad ognuno di noi con vero impeto tragico, già la fine avanzava, e con ciò la liberazione da quella pressione. La scena in cui Turiddu si incontra con Alfio per il dialogo decisivo è stata sviscerata con grande finezza. Ci si è mozzato il fiato, quando questi due uomini si sono guardati con sguardi annientanti, le loro voci si sono smorzate, hanno parlato molto lentamente e si sono avvicinati per il singolare abbraccio con il morso all'orecchio.

L'interesse principale l'ha però naturalmente riscosso su di sé la Duse, con l'interpretazione di Santuzza. I primi passi affrettati con i quali entra in scena tradiscono l'infelicità che porta con sé e già rivelano che lei trascinerà se stessa e gli altri alla rovina. Il volto pallido, avvolto da un fazzoletto; guarda angosciata intorno a sé, la misera confida alla madre di Turiddu il suo dolore indicibile. Non è una donna di società, né una brava borghese, ma una vera figlia della terra, una robusta contadina. Ci si stupisce di fronte alla capacità di metamorfosi dell'artista, che può trasformare il suo corpo a piacere. La Signora dalle Camelie fatta interamente d'anima è improvvisamente diventata tozza, pesante e grossa. Il grande grembiule verde, indossato sopra, la fa apparire particolarmente ampia di fianchi. Quando si mette a sedere, divarica le gambe e ci appoggia sopra energicamente entrambe le braccia. Quando cammina o corre, muove le gambe come qualcuno che debba andare in continuazione avanti e indietro, sollevando meno possibile i piedi. Questi per di più sono infilati negli zoccoli, a giudicare dal rumore strascicato e battente che produce camminando. Già dopo le prime parole che Santuzza scambia con la madre di Turiddu, si sono viste di nuovo negli occhi della Duse spuntare

chiaramente le lacrime; quanto degna di compassione l'allusione allo stato in cui si trovava la sedotta! Un dolore che non si poteva più enunciare a parole, che solo la gestualità di una tale maestra poteva esprimere. Non appena lei si fa incontro alla rivale, le si raggela la parola in gola, il dolore la sopraffà e basta solo il rifiuto di Turiddu per toglierle del tutto i sensi. Quando rivela l'infedeltà del suo amato al marito tradito, agisce nel pieno della follia. Dal modo in cui inorridita se ne va via, si riconosce che anche lei si è giocata la vita e che ha perso il gioco. Di nuovo il signor Andò le ha dato man forte in modo eccellente e solo grazie alla ben meditata modalità della concertazione ha conferito il giusto significato alla parte di lei.

Dal moderno Verismo al diciottesimo secolo: da Verga al padre della commedia italiana, Carlo Goldoni; dall'amore infelice all'amore felice e alla più bella e più allegra canzonatura che mai una graziosa figlia di Eva abbia compiuto! *La Locandiera*, originariamente redatta in tre atti e allestita dagli italiani anche in questa forma, è stata data al Königliche Schauspielhaus in un adattamento in due atti di Carl Blum con il titolo *Mirandolina*, dal 28 gennaio 1833 fino al 29 aprile 1860, per quarantasei volte. Chi può riandare con il pensiero agli anni Quaranta si può ricordare di Charlotte von Hagn⁹ e di Klara Stich¹⁰ come interpreti preferite dell'allegria locandiera. Julius Leopold Klein, che nella sua *Geschichte des Drama* offre un'analisi dettagliata e piena di spirito della commedia con ampie citazioni, dedica alla stessa una lode forse eccessiva. «L'eroina comica» scrive, «è una figura di commedia che anche al giorno d'oggi permette la massima efficacia, non solo alla lettura del testo, ma secondo noi anche sul palcoscenico; e ciò ancora oggi, dopo che tante candeline di tutti i teatri hanno attinto il fuoco delle loro fiamme allo splendore di questa *Mirandolina*, facendo così brillare le dive attoriche del giorno nella luce brillante delle fiammette rubate [al testo]». ¹¹ Dalla commedia sono state separate due figure secondarie in effetti facilmente eliminabili, Ortensia e Deianira, che non esercitano la loro arte come cosa fondamentale, ma fluttuano nella vita come piacevoli ninfe. Così la stessa *Mirandolina* assume ancora maggior centralità nell'azione e dà al tutto vita e movimento in modo prezioso. Conduce il locale ereditato dal padre con tale destrezza che le va magnificamente e si fa conoscere dalla migliore società. Ma non utilizza la sua bellezza e la sua grazia per sottrarre denaro dalle tasche della gente, bensì vede negli omaggi che le vengono posti ai piedi solo trionfi

⁹ Charlotte von Hagn (1809-1891), esordisce nel 1826 all'Hoftheater di Monaco; dopo numerose tournée viene ingaggiata all'Hoftheater di Berlino. Assume il ruolo di Jugendliche Liebhaberin, Salondame, Lustspielrollen.

¹⁰ Klara Stich (1820-1862), figlia dell'attrice Bertha Stich, dopo un ingaggio a Schwerin, nel 1843 entra al Berliner Hoftheater, nel 1848 sposa l'attore Franz Hoppé e in seguito l'attore Liedtke; si distingue nel ruolo della Naive-Sentimentale.

¹¹ J.L. Klein, *Geschichte des Dramas*, Leipzig, T.O. Weigel, 1865-1876, 12 voll., VI.1, pp. 524-548.

giustificati del suo sesso.

Due signori acutamente diversificati da Goldoni vengono da lei tirati sulla corda dell'invaghimento per il nostro sollazzo. Uno è il Marchese di Forlipopoli, un borioso povero diavolo che fa la parte del gransignore, ma per il resto è contento quando può bere una tazza di cioccolata avanzata o può partecipare ad un pranzo. Il suo rivale è il Conte di Alfabiorita, che si è comprato il titolo con i soldi, e ora si dà da fare per conquistare il cuore di Mirandolina con regali costosi. Ma tutto ciò su di lei non fa alcun effetto. Lei non guarda al denaro e al rango, vuole godere quanto più possibile della propria libertà e se un giorno si deve veramente sposare, sarà con il cameriere Fabrizio, che il padre le ha destinato. I successi che celebra ovunque compaia, in quanto creatura divertente, fresca, felice, la hanno talmente viziata, che lei esce di sé quando riconosce nel Cavaliere di Ripafratta un perfetto nemico del genere femminile. Lo deve finalmente convertire e in un sol colpo vendicare su di lui tutte le donne! Inizia la commedia nel secondo atto ad un pranzo, che il disprezzatore delle donne si concede e in occasione del quale trova squisito un piatto preparato da Mirandolina stessa. Poi compare lei stessa a raccogliere i ringraziamenti. Lo spreghiatore delle donne le offre del vino di Borgogna e le chiede di sedersi con lui. Si brinda, si scherza, si canta. Le guance si fanno rubiconde, i cuori battono sempre più animatamente. Quindi compare il povero Marchese che già prima aveva lasciato riconoscere la propria disponibilità tramite un ridicolo fazzoletto di seta e tira fuori da una massa di involucri una bottiglietta di vino di Cipro, il cui contenuto offre ai due. Si assaggia il vino, lo si trova disgustoso. Il Marchese e il Cavaliere si confrontano. Quest'ultimo ha fatto così tanti progressi nella via dell'innamoramento che vuole venire velocemente a capo della cosa. Decide di partire e chiede il conto, che Mirandolina gli porta con occhi gonfi di lacrime. Poi simula uno svenimento, così che il Cavaliere si trova spiazzato e si agita con preoccupazione attorno alla ragazza, gettando una bottiglia d'acqua ai piedi del Marchese che, nel frattempo, è arrivato. La terza scena si apre con una scena di colorito locale tra Mirandolina e Fabrizio. Lei stira il bucato e lui le porta i ferri caldi, volano qui e là parole scherzose, si capisce che i due appartengono l'una all'altro e che infine si uniranno. Ritorna il Cavaliere e vuole corteggiare la ragazza, che gli tiene i ferri caldi sotto il naso, così che lui si scotta per bene le dita. Tra lui e il Marchese si ha, a questo punto, una scena buffa, in cui il Cavaliere vuole dare soddisfazione per l'offesa della bottiglia d'acqua e l'avversario sfodera una lama rotta. Alla fine al Cavaliere mancano le forze al cuore e riconosce che è innamorato oltremisura, e anche Mirandolina teme di aver giocato troppo con il fuoco ed è felice di essere liberata dal suo Fulgenzio.¹² Nell'adattamento che abbiamo visto l'azione si svolge nello stesso luogo, una stanza della

¹² Evidentemente un errore, sta per "Fabrizio".

locanda, alla quale sono adiacenti le altre stanze affittate ad altri ospiti, così che da questa disposizione si sviluppa un divertente naturale e ininterrotto via vai. Il costume dello scorso secolo viene giustamente mantenuto, dato che solo così vengono messi nella giusta luce l'umore e la gentilezza di Goldoni.

Questa commedia non si può recitare in modo raffinato ed elegante, la si deve interpretare con carattere e in modo succulento. Questo la Duse lo ha capito eccellentemente. Si è imbellettata come un papavero, nei capelli e sul petto vistosi mazzolini di fiori, alle orecchie lunghi pendenti, le guance potentemente arrossate o per il gran affaccendarsi o per dolce bramosia, probabilmente per entrambe le cose, la boccuccia protesa con appetito, come se già pregustasse il bacio che le imprimerà l'uomo giusto, il naso alto, l'andatura a passettini sicura di sé, e in tutto il corpo uno sperpero di fazzoletti colorati a sbuffo di pesante crinolina. L'artista ha interpretato questa parte ancora una volta in modo del tutto differente dalle altre, rivolgendosi direttamente al pubblico, cosa inusuale nella sua recitazione. Ma così - in modo azzeccato - ha sottolineato come Goldoni ricordi sempre al suo pubblico che tutto questo non è che commedia. La frase finale, quando prega le signore e i signori tra gli spettatori di ricordarsi della divertente locandiera, l'ha detta in modo tale da staccarsi persino dal gruppo finale e porsi direttamente davanti alla buca del suggeritore. Lei eleva l'intrattenimento entro la sfera della verità di carattere, della conoscenza profonda dell'umanità e fa valere il diritto del cuore femminile, che ogni spettatore ha riconosciuto sorridendo e con convinzione. Con innumerevoli piccoli tratti scuote la parte e tuttavia le restituisce completa unitarietà. La sua intelligenza e birbanteria le ha mostrate in monologhi, negli scherzi durante il pranzo e stirando la biancheria, con una tale trionfante genialità che ognuno le ha dovuto riconoscere la corona della irresistibilità.

Eleonora Duse aveva iniziato la sua tournée al Lessingtheater con Dumas e l'ha conclusa con Sardou. Già questa circostanza ci dà un'indicazione per riconoscere in quale territorio si manifesta nel modo più potente il sorprendente talento dell'artista. Sicuramente lei può fare molto di più di quanto le sia stato possibile nella sua purtroppo breve tournée a Berlino. Nella parte di Nora ci ha lasciato intuire quanto in lei le potenzialità crescano con la grandezza del compito poetico, come lei immetta luce e chiarezza anche in ciò che è inverosimile e di un problema irrisolto faccia un processo umanamente convincente. Ci ha privati della Cleopatra di Shakespeare e sarebbe stata una eccellente Giulietta o Desdemona. Ma forse in altre parti non ci sarebbe potuta apparire così originale e creativa come è nei drammi francesi moderni. La sua arte, che cresce interamente dalla condizione d'animo dei nervi e dalle più morbide sfumature del sentimento, è di marca assolutamente moderna. La sua maestria, secondo

l'esperienza che ne abbiamo avuto finora, consiste nel fatto che lei ci porta a leggere nel fondo di quelle anime malate e infelici, che si trascinano insoddisfatte nella vita e trovano pace solo nella morte. Lei sostiene l'autore in modo assolutamente non prevedibile; lo aiuta nell'argomentazione colmando le lacune e maschera l'artificiosità dell'invenzione, tessendo nuovi fili tra cuore e cervello. La sua recitazione ha poi qualcosa di così necessariamente chiaro, da far considerare autentiche anche le false creazioni di questi drammaturghi. Abitualmente si definisce un artista pensante colui che, se non può creare nulla di buono, per compensazione sostituisce il proprio spirito a quello del poeta, anche se si tratta di un pensiero a quest'ultimo estraneo. La Duse invece, al contrario, è un'artista con pensieri che corrispondono all'essenza intima della parte e lasciano cadere su di essa una nuova luce. Dumas lo ha riconosciuto con gratitudine nel settimo volume delle sue opere drammatiche, da poco pubblicato. Nella postfazione alla *Principessa di Bagdad* scrive che nell'ultima scena dell'opera ha aggiunto un'indicazione di scena che mancava nelle precedenti edizioni.¹³ Lionette vuole convincere suo marito che non ha commesso colpe e rafforza il suo proposito con un triplice «Je te le jure».¹⁴ Madame Croizette,¹⁵ che ha creato la parte per il pubblico di Parigi, e dopo di lei tutte le altre attrici francesi, si è accontentata di esprimere il crescendo di questo discorso soltanto con il tono, rimarcandolo in modo sempre più pieno, potente e convincente. Solo la Duse ha avuto l'idea di eliminare anche l'ultimo dubbio sulla purezza di Lionette, così che nel terzo giuramento mette la mano sul capo di suo figlio, cosa che l'autore a ragione ha riconosciuto come 'une belle inspiration' e che ha subito accettato. Cose simili abbiamo potuto osservarle nell'ultima tournée berlinese. Nel modo più toccante questo è avvenuto [in *Odette* di Sardou]¹⁶ nel movimento tra Odette e Bérangère nella chiusura del dramma. Odette ha chiesto come

¹³ A. Dumas fils, *Théâtre complet avec notes inédites*, vol. VII : *La Princesse de Bagdad*. Denise, Francillon, Paris, Calmann Lévy, 1893 (il testo risale al 1881).

¹⁴ L'esile trama del testo di Dumas presenta la situazione di una famiglia borghese (i coniugi sono Jean e Lionnette) devastata da un disastro economico, la cui responsabilità è attribuita alla spalvalderia di Lionette, una donna abituata al lusso e al disordine. L'ingente debito viene pagato da Nouvardy, ricco corteggiatore che così viene automaticamente presunto essere il suo amante. L'ultima scena del terzo atto vede la protagonista giurare il suo onore sulla testa del figlio.

¹⁵ Sophie Alexandrine Croizette (1847-1901, nel 1867 entra al Conservatoire, *sociétaire* della Comédie Française dal 1873) è la prima interprete del testo, nel gennaio 1881.

¹⁶ Nel testo di Sardou il Conte di Clermont-Latour coglie in flagranza la moglie Odette con il suo amante e la caccia di casa. Cresce amorevolmente la figlia facendole credere che la madre sia morta annegata. Dopo quindici anni si pone la questione delle nozze della figlia e per motivi di decoro il conte impone a Odette, nel frattempo precipitata in una vita dissoluta, di abbandonare la Francia. La donna acconsente a patto di poter rivedere, in incognito, la figlia. Dopo l'incontro, commossa dal ricordo incorrotto che la figlia Bérangère ha di lei, Odette sale su di una barca e si lascia travolgere dai flutti di una tempesta.

ultima grazia e bene a suo marito, di poter vedere ancora una volta la figlia nata dal loro matrimonio, che ha data per morta, sotto sembianze di una sconosciuta, prima della loro separazione. Sardou ha previsto alla fine di questo dialogo che la madre colpevole baci la figlia una volta. E guardate che cosa ne fa la Duse! Esprime il dolore per ciò che ha perduto, dapprima commovendo tramite un contenuto silenzio, e poi trae a sé Bérangère, non per un unico abbraccio, ma la preme a sé, le accarezza le guance, i capelli le braccia, continua a baciarla a lungo e con fervore, con lacrime vere agli occhi, bacia la sua purezza e la sua innocenza, si procura così l'assoluzione di fronte al tribunale della più alta morale non scritta e riesce ad esprimere la gioia del rivedersi che la invade, volendo baciare la mano di colui che glielo ha concesso. Ma il conte ritira rapidamente la mano senza farsi notare. Un momento indescrivibile, a cui l'autore dà solo un appiglio generico, che è la peculiarità artistica della Duse e che ha commosso il pubblico fino alle lacrime, dopo che già nel precedente atto il passaggio alla gioia al solo pensiero dell'incontro con la figlia con il ripetuto grido "Bérangère!" aveva riempito il teatro di giubilo. Dato che speriamo di rinnovare ben presto la frequentazione con questa attrice, per imparare qualcosa di nuovo, non c'è bisogno di entrare in dettagli, che possono ottenere il loro giusto significato solo quando la Duse ritornerà a Berlino con un repertorio completo, nel quale non manchino anche i classici. Altrettanto degni di ammirazione sono stati in *Francillon*¹⁷ il primo e il terzo atto, dove con chiarezza cristallina si è potuto vedere come nella testa della donna trascurata, bramata e desiderata, affiori il pensiero di contraccambiare l'infedeltà del marito, come questo pensiero si fermi e divenga un'idea fissa, come Francine metta in pratica tutte le argomentazioni della logica femminile per giustificare il proprio agire ed essere ritenuta colpevole, fino a che, in un momento inaspettato, la ragione condanna al silenzio e ci si appella al cuore, perché annunci la verità, cioè che lei non è caduta nella colpa.

Per tutto quanto abbiamo potuto vedere dell'arte della Duse, lei ci è sempre parsa confermare due osservazioni del nostro grande attore Schröder: «Voglio dare ad ogni parte ciò che le appartiene, non di più e non di meno. Perciò ognuna deve divenire ciò che nessun'altra parte può essere» recita la prima; mentre l'altra: «per me non si tratta proprio per nulla di brillare e di spiccare, bensì di colmare e di essere».¹⁸ Queste parole d'oro del più grande artista della scena tedesca ora non sono più un suono vuoto: hanno

¹⁷ In *Francillon* (1887) la protagonista pretende dal marito la stessa fedeltà che egli esige da lei; quando scopre di essere tradita, gli dice, mentendo, di aver fatto altrettanto; vedendo la sua disperazione gli dà prova d'aver mentito per vendetta; dichiarazione alla quale segue la riconciliazione.

¹⁸ La fonte è Friedrich Ludwig Meyer, *Friedrich Ludwig Schröder: Beitrag zur Kunde des Menschen und des Künstlers*, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1819, 2 voll., I, p. 338; nel testo originale le due citazioni appaiono invertite nell'ordine.

ricevuto un nobile contenuto da quel che la Duse ci ha mostrato essere la massima verità artistica. Ognuno può cercare di capire come rielaborare in sé le sollecitazioni ricevute e come creare qualcosa di bello e di fruttuoso.

Forse nessuna attrice ha ancora vissuto una così ininterrotta serie di trionfi come quelli festeggiati da Eleonora Duse a Berlino. Nell'ambito dell'opera facciamo solo notare in generale come il pubblico abbia giurato fedeltà alla celebre attrice. Ma nel dramma si è trattato di qualcosa di davvero inaudito. Ha rischiato persino di diventare noioso sentire che anche la critica più scaltra di entrambe le capitali non ha potuto scovare nessun difetto in questa attrice ed è umilmente andata a scuola dalla sua maestria. Ha rapito persino il grande Francisque Sarcey, quando con i membri del Théâtre Français si è recato a Vienna e il 'prince de la critique' ha scritto al «Temps»: «è del tutto possibile che la Duse sia realmente una grande artista». Riconoscimento molto lusinghiero da parte di un giudice artistico nutrito così esclusivamente di impressioni parigine come Sarcey. Non poteva certo dire tutta la verità ai suoi connazionali, altrimenti al suo rientro sarebbe stato preso immancabilmente a sassate dai suoi amati parigini. Tutta la verità sarebbe infatti consistita nel riconoscimento del fatto che Sarah Bernhardt di fronte all'italiana possiede un aspetto più bello e una voce melodiosa, ma che per il resto è stata senza dubbio messa nell'ombra da Eleonora Duse grazie alle doti di infallibilità, originalità, autenticità di carattere, profondità di questa attrice. E non parliamo del fatto che Madame Sarah Bernhardt, come genio drammatico della Revanche, per un'unica apparizione a Berlino ha preteso l'inezia di Alsazia e Lorena, mentre si è potuto godere della sua collega italiana al Lessingtheater per dieci marchi. Ma è un dato di fatto che l'attrice francese, sia a Pietroburgo che a Vienna, dove si esibì subito dopo la Duse, tanto dal punto di vista dell'interesse del pubblico che nei confronti della critica, ha avuto la peggio.

Ciononostante ci sono state anche da noi voci, che però non hanno avuto una eco pubblica, che hanno affermato l'arte della Duse essere un po' sopravvalutata. Chi vuole insistere sulla superiorità dello spirito ha affermato grossolanamente che in Italia ci sarebbero molte altre attrici come la Duse, solo che non le si conosce o non le si vuole conoscere. Simili affermazioni ci hanno resi sospettosi, dato che pur ritenendole inverosimili, ci avrebbe fatto un enorme piacere poterle dimostrare alla mano di un materiale concreto, che poteva servire come arma. Ma i nostri occasionali soggiorni in Italia non ci hanno dato il diritto di intervenire in tale questione, dato che a chi sarebbe possibile in poche settimane conoscere tutte le attrici italiane? Invece ci è sembrato il procedimento più opportuno, volta a volta bussare alla porta di Salvini, di Rossi e della Ristori per conoscere la loro opinione circa il punto della questione. «Il vasaio odia il vasaio», dice Esiodo, perciò potevamo contare sul fatto che non avremmo

sentito esagerazioni uscire dalla bocca di questi grandi artisti. Conoscono le difficoltà del loro mestiere troppo bene, hanno acuito la vista anche troppo criticamente sulle prestazioni dei loro colleghi, così da non poter che pesare con grande precisione lodi e macchie sulla bilancia da orefici. Ci attendevamo comunque un grande piacere nel poter venire a conoscenza di come i grandi attori della modernità avrebbero giudicato la stella più recente entrata a far parte del loro firmamento; e in questa aspettativa non siamo stati delusi.

Le nostre domande sono state all'incirca: «Da quali sollecitazioni artistiche è partita la Duse? In che cosa sta l'elemento caratteristico del suo modo di recitare? Che posto occupa oggi all'interno dell'arte drammatica italiana?».

Le tre lettere di risposta che ci hanno inviato i tre attori menzionati sono tre preziosi documenti per la moderna storia dell'arte. Tommaso Salvini, che scrive da Firenze, non ci ha autorizzato a comunicare la sua lettera in originale, mentre ci ha espressamente autorizzato a riproporre tutto il percorso del suo pensiero. Dapprima Salvini mette in risalto il fatto che la Duse non abbia avuto un maestro, né abbia frequentato una scuola d'arte drammatica. Dunque tutto quel che fa di bello e buono sarebbe istintivo. Salvini trova che questo istinto e questa intuizione si esprimano nel modo più felice nelle parti del repertorio moderno. Certo, arriva a riconoscere a queste prestazioni qualcosa di speciale, che pone la Duse in certe parti al di sopra della Bernhardt, sebbene non ne possieda i mezzi fisici e vocali e non possieda lo charme dell'attrice francese.

Ma come la mettiamo con l'affermazione sopra citata, che in Italia ci sarebbero molte attrici come la Duse, che quindi le attrici di genio laggiù aspetterebbero solo di essere scosse giù dagli alberi come le arance? Anche su questo Salvini ci offre una risposta convincente. Non crede che attualmente alcuna attrice si possa paragonare alla Duse. La generazione che sta crescendo si appoggia a lei e cerca di copiarne il carattere nervoso della recitazione. Le più anziane, che nella loro carriera sono già arrivate ad una loro autonomia, hanno percorso la loro strada e hanno perseguito un differente metodo della rappresentazione umana, del quale però non si può dire che sia particolarmente attraente. Quindi la Duse sarebbe l'artista *à la mode*, l'attrice del giorno, e la sua carriera sarebbe splendente e a ragione oggetto di meraviglia. Salvini conclude le sue sincere e insieme caute osservazioni con una annotazione estremamente preziosa, da cui possiamo apprendere molto. Pone l'interrogativo, se con il cambiamento del gusto nei drammi moderni e con l'accelerazione che si affermerà negli anni, non potrà scomparire qualcosa dell'essere della Duse, di ciò che oggi la rende così attraente. Con un sorriso eloquente Salvini scompare dietro al sipario che aveva scostato per offrirci con affetto questo piccolo saggio drammaturgico.

Ernesto Rossi ci ha scritto quanto segue:

Eleonora Duse è un'attrice piena di passione, sentimento e intelligenza. Forse le mancano certe singole caratteristiche fisiche per poter interpretare determinate parti, che sconfinano dai suoi mezzi naturali, forse le riescono meglio quei personaggi che corrispondono alla sua nervosa naturalezza, alla sua intelligenza, ai suoi mezzi fisici, rispetto a quei personaggi che non si lasciano coprire dai mezzi dell'attrice. Non ha avuto scuola ed è lontanissima da tutto ciò che è accademico. Tutta la sua recitazione scaturisce dalla sua intelligenza, dal suo *esprit*, che si sono adeguati allo studio del repertorio moderno. Si affida molto più al proprio genio che al calcolo – questo è anche il motivo per cui forse la critica a volte l'ha trovata scostante. Da quando la Ristori non recita più e la Cazzola è scomparsa, la Duse tiene certamente lo scettro in scena. Le altre attrici decisamente non la eguagliano.

Infine la lettera di Adelaide Ristori,¹⁹ per diversi aspetti la più degna di nota, dato che qui è una donna a giudicare un'altra donna, e un'artista che ha raccolto corone di celebrità nei cinque continenti, e che ora però si è ritirata nella quiete e non chiede più nulla al mondo: lei trova espressioni di ammirazione senza invidia nei confronti della giovane collega, nonostante questa miri ad un ideale del tutto diverso dal suo. La Ristori ci scrive:

La Duse non ha seguito alcuna scuola, Viene da una modesta famiglia d'attori e deve la fama che ha ottenuto al suo talento personale. Provo una viva simpatia nei suoi confronti e quando l'ho vista nell'allestimento della *Principessa di Bagdad* di Dumas, fui tra i primi a profetizzare una radiosa carriera dell'attrice. Si deve disporre di una prorompente intelligenza, un particolare talento e di una capacità d'osservazione estremamente fine per poter recitare il secondo atto di questo dramma come lo ha fatto la Duse. Con temperamento d'artista lei unisce una mobilità dei tratti veramente notevole, una ricchezza dei mezzi espressivi che mutano costantemente. Il suo volto è uno specchio nel quale vengono ridate fedelmente tutte le passioni dalle quali la si crede investita. Lei mette il suo intero essere nella parte che rappresenta e costringe il pubblico a sentire con lei.

Quando alcuni anni fa la Duse ebbe l'amabilità di chiedermi dei consigli, che accolse con grande prontezza, posi l'attenzione sui suoi movimenti, che a volte erano troppo spezzati e a causa di ciò non abbastanza semplici e potenti. Le consigliai anche di chiarirsi un po' meglio la specificità del *milieu* in cui si muove il personaggio da rappresentare. Le passioni sono sempre le stesse, ma la loro espressione è molto diversa, a seconda della circostanza in cui esse si evolvono. Da allora non l'ho più rivista, non l'ho vista né in commedia né in tragedia, per cui mi è impossibile darle un giudizio completo. La si è trovata affascinante nella commedia, e non dubito che sia stato a ragione, ma se devo dare la mia opinione dalla peculiarità della sua voce e dal genere della sua arte io credo che sia destinata a mantenere e a moltiplicare la fama fino ad ora

¹⁹ La lettera (in francese, datata 3 gennaio 1892) è conservata presso il fondo Nebauer (Sammlung Nebauer) dell'Universitätsbibliothek di Leipzig (collocazione: Slg. Nebauer/S/E-Z/S117). Nello stesso fondo (collocazione Slg. Nebauer/S/E-Z/S118) è documentata una lettera di Rossi a Zabel, ma posteriore alla pubblicazione del nostro testo (<http://kalliope-verbund.info/de/ead?ead.id=DE-611-HS-1910383>). Ad ora non abbiamo trovato tracce della lettera in questione di Rossi, né di quella di Salvini.

raggiunta proprio nel dramma moderno - *La Principessa di Bagdad*, *La moglie di Claudio*, ecc. - nel ridare le passioni di quest'epoca indefinita e sovraccitata, che tuttavia non contiene minor verità, dato che esiste.²⁰ Questo nuovo genere costituirà una scuola?²¹

In Italia abbiamo alcune attrici molto dotate e molto amate dal pubblico, ma nessuna ha raggiunto l'arte di Eleonora Duse, il cui talento è indiscutibile.²²

Gli artisti italiani ci hanno rallegrato anche successivamente con un bel concerto di opinioni. Il modo in cui hanno prontamente risposto alla richiesta dello straniero di dischiudere un poco i segreti della loro arte, con quale perfetta gentilezza si sono saputi tenere fuori dal pettegolezzo e hanno saputo fare onore in ogni questione alla cortesia e alla verità! Sono assolutamente privi d'invidia, capiscono che dal fresco splendore della fama che irraggia dal capo della Duse, l'intera arte italiana viene illuminata sontuosamente, sono orgogliosi del fatto che dopo che loro stessi si saranno messi a riposo, vi sarà qualcuno che è stato chiamato a tenere alta l'antica fama dell'arte teatrale italiana, a lasciare sventolare ariosa nel vento la bandiera usata alla vittoria anche per la prossima generazione. I nostri grandi attori tedeschi, se fossero stati messi di fronte ad una prova simile, avrebbero forse dimostrato una tale finezza di sensibilità, una tale nobiltà d'animo, da porre la corona d'alloro in capo ad un talento più giovane? *Evviva Italia!*²³

Se già bastano le affermazioni di due testimoni per affermare una verità, allora dobbiamo a maggior ragione fidarci di quanto affermano nelle loro lettere Salvini, Rossi e la Ristori. Soprattutto è indubbio che la Duse, come abbiamo presagito da subito, non ha attraversato una scuola d'attori né si è allacciata ad una tradizione riconoscibile. È del tutto se stessa, è solo al proprio io pesantemente provato nel dolore e nella gioia che attinge i colori, i toni, le sfumature dei personaggi che ci rapiscono attraverso la sua indescrivibile naturalezza e verità. La sua *Nervenleben* è manifestamente stata eccitata in massima misura, diremmo quasi morbosamente, ogni

²⁰ Dal confronto della traduzione tedesca di Zabel con l'originale notiamo che le parole relative al "vero" sono sottolineate: «dans la reproduction des passions de cette époque incertaine et surexcitée, qui n'en est pas moins vraie, puis qu'elle existe».

²¹ Nell'originale della lettera: «Je n'oserai l'affirmer».

²² Ristori conclude «J'espère d'avoir répondu aux différentes demandes que vous m'avez adressées. Je compte que vous vous en serviez avec la plus grande discrétion et je vous serai très obligée si après avoir publié votre article sur Mme Duse vous aurez l'amabilité de m'en envoyer un exemplaire, ainsi que de l'étude déjà paru sur l'art théâtral italien en Allemagne. Je lirai les deux avec le plus vif intérêt. Agréez Mr. L'expression de mes sentiments distingués. Adelaide Ristori Del Grillo». Adelaide Ristori a Eugen Zabel, 3 gennaio 1893, Sammlung Nebauer, Leipzig, Universitätsbibliothek, Slg. Nebauer/S/E-Z/S117; ringrazio Susanne Dietel (Bereich Sondersammlungen, UB Leipzig) per la disponibilità. Rispetto all'allusione ai due differenti lavori di Zabel, crediamo si tratti in realtà dell'unico volume (dal quale è tratto il brano che qui pubblichiamo).

²³ In italiano nel testo.

impressione inaspettata che penetra nella sua anima, lei la trasforma in inquietudine. Non abbiamo mai avuto l'onore di fare conoscenza della Duse al di fuori del palcoscenico ma una volta la abbiamo vista al Berliner Theater ad una matinée di *Santa Lucia*²⁴ dove si era appartata del tutto inosservata dal pubblico in una fila del parterre ed evitava tutto quanto potesse attirare l'attenzione degli spettatori su di lei. Mentre lo spensierato Andò accanto a lei era osservato da tutti gli spettatori, la signora che sedeva vicino a lui non veniva per nulla notata. Nessuno si immaginava che quella donna dal volto stanco e dimesso potesse essere Eleonora Duse. Quando lo spettacolo terminò si fece da parte in un angolo del Berliner Theater dove nessuno la poteva vedere e attese che Andò le portasse il cappotto. Ha un timore evidente del contatto con la gente, come se non si fidasse, come se temesse che potessero ricevere da lei profonda sofferenza. È illuminante: le persone felici non sono destinate a divenire grandi artisti e solo i dolori inguaribili ci pongono in condizione di leggere così profondamente nel cuore degli uomini, come fa la Duse. Così sicuramente anche questo grande talento ha ricevuto la massima consacrazione a causa di un grande dolore, nel cui segreto non oseremmo penetrare, che però dà alla sua arte il marchio di una cosa seria, sacra, di una grande manifestazione dell'anima, come mai nessuno ancora ci aveva espresso, rendendocene partecipi.

²⁴ Si tratta probabilmente del melodramma in due atti *A Santa Lucia*, di Pierantonio Tasca, libretto di Enrico Golisciani da scene popolari napoletane di Goffredo Cagnetti (Krolloper di Berlino, 16 settembre 1892, con il soprano Emma Bellincioni).