

DIVINA

Nella pagina a fianco,
Eleonora Duse, la più grande attrice
italiana di tutti i tempi.

VITE D'ARTISTA

VOLEVA ARGINARE L'IGNORANZA DI ATTRICI E ATTORI

DUSE, LETTRICE BULIMICA

ALLA VIGILIA DELLA GRANDE GUERRA, IMMAGINÒ A
ROMA UNA CASA DELLA CULTURA. PER REALIZZARLA
CEDETTE IL SUO VILLINO SULLA NOMENTANA, DOVE
ABITAVANO ANCHE PIRANDELLO E LA DELEDDA

di VALERIA PALUMBO

Nella primavera del 1916, Eleonora Duse, forse la più grande attrice italiana di sempre, attraversava un periodo difficile. Aveva abbandonato le scene nel 1909, a 51 anni, dopo una serie di pesantissime *tournées* all'estero e al culmine della fama.

Era stata una sorpresa. La fine della decennale e devastante relazione con Gabriele D'Annunzio, nel 1904, non solo aveva rilanciato la sua carriera, ma le aveva permesso di rinnovare il suo repertorio. Vi erano stati accolti anche testi modernissimi come *Monna Vanna*, lavoro "femminista" (vi si tratteggiava un'eroica figura femminile) di Maurice Maeterlinck, del 1902, portato al Lirico di Milano nel 1904, che avrebbe avuto diverse versioni cinematografiche e sarebbe diventato un'opera incompiuta di Sergej

Rachmaninov. Era il segno che Eleonora Duse fosse a conoscenza delle più innovative correnti artistiche del suo tempo, in particolare nordeuropee e che vi attingesse per il suo repertorio.

Il 23 ottobre 1905 l'attrice-regista (ereditava la tradizione delle capocomiche e prime attrici) fu in scena anche con *L'albergo dei poveri* o *I bassifondi* di Maksim Gor'kij al Théâtre de l'Œuvre di Parigi, con la compagnia di Aurélien Lugné-Poe. La Duse recitò, sia pure in italiano, nel ruolo secondario di Vasilisa, tenutaria di uno squallido dormitorio. Non solo non rivendicò per sé il ruolo di prim'attrice, in accordo con la sua fama internazionale, ma nemmeno volle un compenso alla sua altezza. Poco dopo portò la *pièce* al Teatro Manzoni di Milano con la compagnia Talli-Gramatica-Calabresi.

Però, appunto, dopo essere diventata anche la mi-

glier interprete delle straordinarie figure femminili di Henrik Ibsen, nel 1909 scelse il ritiro. Era stanca, malata. Contava di farcela, economicamente e moralmente. Sbagliava. Fra l'altro, sua figlia, Enrichetta, che nel 1908 aveva sposato un ricco docente svizzero, Edward Bullough, che insegnava in Inghilterra, non l'aiutò mai. Eppure era benestante anche grazie alla madre. Bigotta e da sempre lontana dal suo mondo, Enrichetta considerava la vita dell'attrice uno scandalo. Così la Duse dovette tornare al lavoro. «Si deve lavorare. Il lavoro è il pane e il sale della vita – al lavoro dunque!»: commentò.

Contattata dal produttore Ambrosio di Torino, accettò di prendere parte a un film di Febo Mari, modesto attore e ancor più modesto regista, ma di successo. La Duse chiese però di scegliere i soggetti, di scrivere la sceneggiatura, di avere la direzione artistica. Il cinema l'appassionava già da qualche tempo. Era affascinata dai suoi aspetti tecnici, dalla sua portata innovativa, dalle possibilità che apriva, benché, per una donna che aveva basato gran parte della sua carriera su un uso moderno della voce, il cinema muto poteva sembrare limitante.

Eleonora aveva però rifiutato di lavorare, nel 1915, con David Wark Griffith, il primo, mitico regista statunitense. E anche con l'Ambrosio non volle accettare molti ruoli che le vennero proposti. Si prese, insomma, il suo tempo. La svolta arrivò con un consiglio della scrittrice e giornalista napoletana Matilde Serao, sua amica da sempre, che le suggerì di trasferire sullo schermo il romanzo di una scrittrice donna: *Cenere*, di Grazia Deledda (per inciso, premio Nobel per la Letteratura nel 1926, forse in concorrenza con la stessa Serao).

La Duse si lanciò nel progetto con entusiasmo: scrisse la sceneggiatura, impostò le inquadrature spi-



randosi alla pittura di Giotto. E, alla fine delle riprese, scontenta del distacco frettoloso con cui Mari aveva girato le scene dell'infanzia del protagonista, volle rifarle. La storia era insolita per il cinema italiano di allora: una madre costretta ad abbandonare il figlio per garantirgli una buona educazione, lo ritrova alla vigilia di un matrimonio benestante e si rifiuta di seguirlo per non rovinarne la reputazione. Addirittura riesce, con la sua morte, a evitare che lui, tormentato dai sensi di colpa, torni a prenderla con sé. La scena del ritrovamento del cadavere è una sorta di deposizione alla rovescia che rivela la profonda cultura artistica della Duse. C'era tutta l'Italia retrograda dell'epoca in quel film, non soltanto la Sardegna profonda raccontata dalla Deledda. E la scelta della Duse dimostra un coraggio insolito (la Ambrosio riuscì poi a bloccare le riprese de *La donna del mare* e nessuno dei successivi progetti cinematografici dell'attrice andò in porto). Fu una scelta inevitabile visto che Eleonora aveva all'epoca 58 anni ed esibiva, con grazia infinita ma pochi margini di incertezza, la sua canuta, incipiente vecchiaia? Nient'affatto. Fu una scelta di cultura,

in parte anche autobiografica, una denuncia della società patriarcale, che aveva imposto tanti limiti anche alla sua carriera, una fiera rivendicazione che anche una donna matura potesse calcare le scene. Fu una decisione così consapevole ed elaborata che quando Grazia Deledda, nel marzo 1917, vide la prima del film, commentò: «È tuo, non mio».

A quella *première* aveva assistito un'altra scrittrice, dalla fama "scandalosa", Colette, che rimase incantata, giustamente, dal movimento delle mani della Duse: le descrisse come ali battenti che estendevano le loro ombre sino al davanzale della finestra. Il film fu però un fiasco. I critici commentarono che il pubblico italiano non era pronto per un'opera del genere: non era una storia d'amore e per sovrappiù finiva male. Lei rispose piccata, accusando invece i critici: «È film d'arte, con una donna diritta, con i capelli bianchi... Non è il loro genere».

Questo episodio, in fondo marginale, della vita e della carriera di Eleonora Duse evidenzia però due elementi fondamentali: il fatto che abbia sempre lavorato con le donne e si sia circondata di figure femminili, quasi sempre intellettuali di primissimo piano.

Si tratta di un fatto rilevante perché, nonostante i limiti imposti dal voler recitare soltanto in italiano (a differenza, per esempio, della precedente regina del teatro italiano, Adelaide Ristori) e la diffidenza che ancora circondava, in Italia, il teatro di prosa, Eleonora Duse fu una protagonista assoluta

della scena culturale internazionale. La sua figura assunse un rilievo crescente tra la fine dell'Ottocento e il 1924, anno della sua morte, avvenuta a Pittsburgh, negli Stati Uniti, durante una *tournée*. La regista, attrice e produttrice Eva Le Gallienne le dedicò un saggio, *The Mystic in the Theatre. Eleonora Duse*, in cui la dipingeva come una super donna nietzschiana.

Eppure l'attrice, in una visione discriminatoria sia verso le donne sia verso il teatro, viene ricordata quasi sempre in relazione ad alcuni dei suoi partner, in particolare Gabriele D'Annunzio e Arrigo Boito. Il secondo ostentava disprezzo per il teatro di prosa (tanto da voler sempre tenere segreta l'ultradecennale relazione con l'attrice) e mostrava di preferirgli di gran lunga il melodramma. Ciò nonostante convinse la Duse a mettere in scena una sua deludente riduzione dell'*Antonio e Cleopatra* di Shakespeare. È abbastanza paradossale che il più illuminato Giuseppe Verdi, del cui *Otello* Boito aveva scritto il libretto, avesse pubblicamente ammesso che, se avesse visto prima la Duse ne *La Dama delle camelie* (di Alexandre Dumas), avrebbe fatto diversamente *La Traviata*. La Duse la portò in scena dal 1882 e andò via via marcando la sua differenza con

la versione della sua "rivale", la francese Sarah Bernhardt. Tanto quanto la bravissima Bernhardt indugiava in scene madri, pianti, singhiozzi e decessi in scena, la Duse sottraeva, rendeva umano, incarnava. Questo è un punto fondamentale del suo rapporto con le



opere letterarie e della sua straordinaria capacità di trasformare le eroine dei romanzi tardo ottocenteschi in donne reali. Meglio: i grandi scrittori russi, in particolare Tolstoj con *Anna Karenina*, erano già riusciti nel miracolo (che la letteratura maschile italiana non ha replicato) di creare personaggi femminili tanto credibili quanto capaci di diventare archetipi. Ma la Duse seppe anche renderli vivi, interpretando ogni sera in modo diverso le protagoniste dei drammi sempre più innovativi che sceglieva per il suo repertorio.

La sua *tournee* in Russia del 1891 ebbe un effetto rivoluzionario anche su Anton Čechov. Lo scrittore e drammaturgo, dopo averla vista recitare, affermò che finalmente comprendeva perché il teatro russo era noioso. Sostenne che, anche senza conoscere una parola di italiano, aveva capito tutto del dramma e che la grandezza della Duse stava nel suo «minimalismo»: non declamava mai, a differenza delle attrici del suo tempo. I critici russi furono del suo stesso parere e sottolinearono che Eleonora «sentiva e si immedesimava» nel personaggio, che era una musa del romanzo russo perché il suo realismo era quello di Dostoevskij e Tolstoj. Lei rispose, forse con una dose di *captatio benevolentiae*, ma anche fedele a se stessa: «Io sono in estasi! Son venuta in uno stato d'animo assai nervoso... Quest'accoglienza mi è giunta in fondo all'anima, mi ha preso tutta e io ho recitato con così vivo slancio come da tempo non mi accadeva... Io comprendo tutta l'anima slava, sento tutte le sue complesse vibrazioni».

Di certo era consapevole della distanza tra la grandezza dei romanzi russi e la povertà del teatro slavo. Che però proprio da lei, o meglio dalla lezione che Konstantin Stanislavskij trasse dal suo stile (lei non



scrisse mai nulla sul suo modo rivoluzionario di recitare), seppe trarre lo spunto per un cambiamento radicale. Quando tornò in Russia nel 1908 e ri-affrontò *Rosmersholm* di Henrik Ibsen, Eleonora conquistò anche Vsevolod Mejerchol'd, il teorico dell'importanza della regia, ovvero il campione di un teatro contrario a quello di Stanislavskij, basato sulla capacità dell'attore di interiorizzare il personaggio. Attraverso di lui, ma anche dalla lezione diretta che Lee Strasberg trasse dall'osservare la Duse durante la sua ultima trasferta, al Broadway Theatre, lo stile dell'attrice italiana si è trasmesso all'intero cinema statunitense. Charlie Chaplin, guardandola recitare quando aveva 35 anni, disse: «Eleonora Duse è l'artista più grande che abbia mai visto. La sua tecnica è così compiuta da non essere più tecnica. Se solo sapessimo dirigere i film così com'è stata diretta questa piccola *pièce*!».

Tutto questo non soltanto per sottolineare l'importanza che la recitazione della Duse ha avuto per il teatro e il cinema internazionali. Ma anche per evidenziarne la dimensione internazionale e l'alto livello culturale. Nel dicembre del 1906, solo per fare un esempio, l'attrice riprese alla Pergola di Firenze il *Rosmersholm* di Ibsen con la fantasmagorica scenografia di Gordon Craig, compagno di Isadora Duncan, a sua volta carissima amica della

Duse. Scenografie così non si erano di fatto mai viste. E si videro poco dopo, dato che risultò impossibile trascinarsene intere in *tournée*.

George Bernard Shaw, in genere recensore sulfureo, arrivò a scrivere: «Quando [la Duse] entra in scena, prendete pure il binocolo da teatro e contate pure quante rughe il tempo e gli affanni hanno tracciato sul suo volto. Sono le credenziali della sua umanità [...]. La Duse è in azione da appena cinque minuti, ed è già un quarto di secolo avanti rispetto alla più bella donna del mondo. [...] La verità è che, nell'arte di essere bella, Sarah Bernhardt è una bambina al suo confronto».

Questo però potrebbe ancora far sospettare una certa passività della Duse nei confronti dello sguardo e dell'opera stessa degli intellettuali del suo tempo. La sua remissività (apparente) nei confronti dei capricci perversi e dell'insaziabile avidità di Gabriele D'Annunzio, la sua tenacia nel portare in scena i suoi verbosi e retorici drammi nell'illusione di aver finalmente trovato il "suo autore", lo lasciano in fondo credere. Ma, a parte il fatto che Eleonora seppe ridimensionare le assurde pretese teatrali del Vate e a un certo punto seppe anche liberarsi di lui e ignorarne per anni le suppliche, la verità è che l'attrice era ben abile nel gioco di sembrare una vittima, quando era invece una protagonista attiva. In più la sua insoddisfazione per i copioni prodotti dai drammaturghi del suo tempo era giustificata, tanto quanto il rifiuto di mettere in scena i drammi di Luigi Pirandello, così poco sensibile alle nuove



istanze delle donne. Per sottolineare la sua convinzione che non si potesse fare il suo mestiere senza essere colti (era una lettrice bulimica e una grande appassionata d'arte), basti ricordare l'iniziativa avviata a 55 anni, nel 1914. La Duse immaginò un'innovativa Casa della cultura, a Roma. Per farlo cedette il suo villino sulla via Nomentana, una strada allora in periferia ma che, per una strana coincidenza, accoglieva intellettuali del calibro di Luigi Pirandello e Grazia Deledda. La Libreria delle attrici nacque il 27 maggio 1914, sia pure in una versione molto ridimensionata. L'obiettivo era dunque arginare l'ignoranza degli attori e in particolare delle attrici. Per qualcuno la Duse disdegnava l'intera categoria. Non è così: alle giovani diede sempre consigli preziosi e, per quanto fosse severa alle prove, poi si rivelava sempre generosa. Semplicemente, la Duse credeva che gli attori dovessero leggere tanto e di tutto. L'iniziativa però fallì, complice la guerra, anche se i libri non andarono persi: la Duse li regalò alle scuole.

La Libreria delle attrici era stata aperta in accordo con il Consiglio nazionale delle donne, e in particolare grazie al sostegno della contessa Gabriella Rasponi Spalletti, lungimirante filantropa e una delle tante amicizie aristocratiche che l'attrice coltivò ovunque andasse nel mondo.

Ma se è vero che gran parte delle donne che la circondarono assunsero quasi sempre il ruolo di acculturate dame di compagnia o convinte mecenati, è anche vero che Eleonora fu un'ottima "pigmaliione" per



Nella pagina a fianco, Gabriele D'Annunzio e la pagina del *Corriere della Sera* del 23 aprile 1924 con la notizia della morte di Eleonora Duse in America. Qui sotto, Yvette Guilbert.

molte giovani intellettuali e artiste. Ed ebbe anche amicizie autenticamente disinteressate, come quella per la cantante, attrice e scrittrice Yvette Guilbert, oggi nota soprattutto per essere stata la musa di Henri de Toulouse-Lautrec ma che fu anche interprete del *Faust* cinematografico di Friedrich Wilhelm Murnau.

Tra le tante relazioni con donne colte di vari Paesi, spicca quella, abbastanza insolita, con Lina (Cordula) Poletti, che era stata amante, per un periodo, di Sibilla Aleramo. Eleonora non ebbe amori affici, piuttosto rapporti filiali intensamente affettuosi. Chissà se fu lo stesso per Lina, che nella sua insistenza affinché la Duse mettesse in scena le sue opere, si rivelò arrogante e interessata. Non aveva fatto i conti con una caratteristica dell'attrice: tollerava (quasi) tutto, tranne la mancanza di talento. Quando Poletti completò la sua *Arianna* e ne diede pubblica lettura, Eleonora scoprì con disgusto che si trattava di un brutto lavoro. La Poletti fu allontanata in tutta fretta. Coincidenza volle che, nello stesso periodo, ossia nel maggio 1912, Eleonora avesse incontrato a Venezia Rainer Maria Rilke che l'aveva vista recitare varie volte e che, pur non avendola ancora voluta conoscere, aveva dichiarato la sua ammirazione. Il tormentato poeta boemo era in crisi e cercava conforto. La Duse lo trasformò in una sorta di *chaperon* per percorrere instancabilmente calli e canali nell'inutile ricerca di una casa. Alla fine, il poeta se ne andò disfatto e un'amica della Duse, commentando il suo addio e quello della Poletti, sospirò: «Grazie a Dio si è liberata del vampiro grande e di quello piccolo».

Questo non esaurì né il suo bisogno di essere costantemente circondata di persone intelligenti e solerti, né la sua perenne irrequietezza (che D'Annunzio



tentò di descrivere, con notevole malizia, nel romanzo *Il fuoco*). Né si estinse la sua curiosità verso le nuove correnti intellettuali. Fu in realtà tutt'altro che sola, in un periodo che vide una nutrita pattuglia di scrittrici, da Maria Antonietta Torriani a Carolina Invernizio, sfidare il monopolio maschile dell'industria culturale. Limitata nella gestione di compagnie e teatri, perseguitata dall'aurea maledetta del teatro, Eleonora Duse fu sempre consapevole dei limiti anacronistici imposti alle italiane e al loro talento. Va ricordato che, in Italia, fino al 1919, le donne furono sottoposte alla tutela maritale, come se fossero perenni minorenni. A una giornalista americana, che le chiedeva notizie sulla condizione femminile nel nostro Paese, chiarì: «Naturalmente oggi le donne italiane sono più libere di quanto fossero prima della guerra, ma la libertà che esiste in America, la libertà nel profondo, qui non c'è».

Valeria Palumbo