

“Caligola” di Carmelo Bene
di Roberto Tessari.

Credo sia necessario dare qualche notizia di inquadramento su questa esperienza (l'esordio-shock di Carmelo Bene), anche tenendo conto del fatto che, in realtà, si tratta d'uno spettacolo la cui documentazione a livello iconografico risulta quantomai deficitaria: i materiali sulla cui scorta possiamo lavorare, dunque, sono soprattutto le recensioni dell'epoca, nonché i più tardi ricordi dell'attore stesso. Sarà comunque utile delineare a grosse linee, innanzitutto, il 'retrotterra' donde scaturisce l'evento. Nel 1959, Carmelo Bene ha ventidue anni. Stando alla sua testimonianza, che in questo caso¹ senz'altro è veritiera, *Caligola* è un testo sul quale sta lavorando dal tempo dell'Accademia. Siamo davanti a un 'apprendista' della

¹ È lo stesso attore a mettere in guardia contro una lettura superficialmente fideistica dei suoi (nonché degli altrui) ricordi autobiografici: “Lo so. Quella che sto raccontando è una vita immaginaria. Qualunque autobiografia è sempre immaginaria. Tu credi di raccontare la tua vita e chissà cosa racconti. In quanto resto di vita, vita come naufragio. C'è solo da disdire. Le cose sottaciute o non dette valgono più delle cose raccontate. Lo so” (C. Bene - G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 1998, p.69).

scena che ancora non ha giocato la sua prima carta, che ha solo cominciato a lavorare per diventare se stesso. Il ‘romanzo di formazione’ d’un simile alunno sembra consistere tutto in un rapporto estremamente conflittuale e poco costruttivo con l’istituzione. Lasciamo perdere gli episodi concreti (sui quali sarebbe forse lecito avanzare il sospetto d’una qualche enfaticizzazione dell’immaginario rammemorante). Si tratta, in ogni caso, del rapporto tra la prestigiosa “fabbrica di attori” e un ragazzo discolo che la frequenta con una buona dose di indifferenza alle regole, deciso a ricavarne solo ciò che davvero gli interessa:

Facevo le cose che mi interessavano. La sala di anatomia, le pedane di scherma. Leggevo Shakespeare e Marlowe per conto mio. Studiavo da privatista. [...] Storia del teatro era tenuta da Bassani, lo scrittore. Una noia mortale. Le lezioni di musica erano un casino, per cui sembrava sentir solfeggiare gli asini. Le lezioni di trucco le impartiva Nerio Bernardi, un vecchio characterista che si arrangiava a praticare impiastri di ogni sorta. E così me ne tornavo ogni volta senza rimpianti alle pedane di scherma, [...] alle lezioni di anatomia².

² *Ivi*, pp.46-47. I giudizi su altri docenti dell’Accademia non sono (salvo rarissime eccezioni) meno impietosi: “Ricordo le lezioni di Orazio Costa sulla timbrica. Non mi ascoltava mai. Di lui mi restano solo certi refrain da barzioletta spicciola. Quando preparava gli allestimenti per i saggi di fine anno. ‘Economia, Orazio, economia’, lo esortava il direttore. ‘Orazio Costa’, replicava lui. I versi li insegnava il povero Carlo D’Angelo, Dio l’abbia in gloria, da noi ribattezzato ‘Una voce poco fa’. L’unica a scommettere su di me era stranamente la signora Morino, per trent’anni primattrice con Ruggero Ruggeri. ‘Non s’accorgono, qui ce n’è uno solo di vero attore’. Venne, infatti, alla prima di *Caligola*, il mio debutto a teatro. La metrica e la prosodia non le studiavo. Mai avuto bisogno di manuali. ‘È nato per dire versi’, diceva l’insegnante di metrica, non ricordo il nome. Per una ragione o per l’altra, insomma, disertavo le lezioni. Andavo solo a tirare di scherma. [...] Mi collaudavo come schermidore, fioretto e spada, il mio maestro era Ammannato, ex nazionale. Mi considerava un talento. [...] La danza invece la disertavo. C’era un’insegnante russa, lesbica, che mi detestava” (*ivi*, p.45).

È un'esperienza vissuta (e finalmente risoltasi) solo nell'ambito della tensione e dell'insofferenza: a un certo punto, il 'ragazzaccio' -che sembra prediligere o le pratiche d'una metrica e d'una prosodia 'innate', o l'apprendimento delle 'geometrie' concernenti sia l'immoto corpo cadaverico sia il mobilissimo corpo armato di spada e fioretto- fugge dalle abitudini uggiose dell'Accademia, e decide di percorrere i sentieri della libera auto-iniziazione al teatro. La strada che così si aprirà, è precisamente quella che trova la sua tappa d'esordio nel *Caligola*: testo già fatto oggetto (se è vero ciò che Carmelo stesso racconta) di ben due anni di interessamento e di meditazioni. Non a caso, a illustrare emblematicamente peculiarità e rischi d'un debutto che si propone di essere al contempo verifica d'un personalissimo apprendistato, nel cast dello spettacolo spiccano due opzioni sorprendenti. Il nome dell'interprete protagonista non è 'Carmelo Bene', ma *Carmelo Bene Junior*: quasi a indicare l'ancora ignoto doppio di minore età d'un 'se stesso' insieme maturo e celeberrimo. È una sfida. L'artista sceglie di offrirsi al pubblico in quanto 'figlio' eventuale d'un Grande Artista ancora incastonato nel ventre del puro immaginario. Si identifica e si giudica da solo: non sa quale possa essere il punto d'approdo del suo itinerario formativo, ma sa che -se questo itinerario non dovesse culminare su una ben precisa vetta- egli resterebbe davvero per sempre nella condizione di colui cui si addice la frustrante etichetta di eterno 'figlio d'un padre troppo importante'. Secondo quanto recitano le pagine autobiografiche della *Vita*:

Nelle locandine di allora figuravo come Carmelo Bene Junior. Volli applicare quel "Jr." come un fatto minoritario, un atto di superba modestia. Togliero questo "Jr." quando l'esito lo deciderà, mi dissi.

L'esito decise che, da quel *Caligola* in poi, potevo toglierlo. A ventidue anni ero diventato l'allievo di me stesso³.

Seconda sorpresa. A indicare il responsabile artistico della messinscena, figura un nome che non è quello del futuro *artifex*. Siamo, dunque, davanti a uno dei rarissimi casi in cui Bene non si presenta come creatore di un suo spettacolo. La regia non gli appartiene. *Caligola*, che esordisce nel 1959 al Teatro delle Arti di Roma, viene ripreso due anni dopo a Genova: in un ri-montaggio, che -se da un lato non smentisce affatto certe linee-guida della prima esperienza (pur valendosi dell'importante contributo scenografico, tutto da studiare, di Giancarlo Bignardi)- dall'altro mette per la prima volta in gioco una significativa costante dell'esperienza beniana: il rifiuto di una logica creativa e di una struttura produttiva nelle quali abbia assoluto potere demiurgico la figura specialistica e *separata* del cosiddetto *régisieur*. Qui, regista della *performance* d'esordio è un amico, conosciuto durante i corsi dell'Accademia: Alberto Ruggiero. Impossibile, oggi, dire fino a che punto le scelte artistiche di Ruggiero siano state o del tutto autonome o più o meno condizionate da interventi di Carmelo Bene. Del resto, la *Vita* ci consegna solo uno schizzo sbrigativo e spigoloso di tanto "amico": "Il mio amico Ruggiero era un tipo violento. Non ci siamo mai più rivisti, dopo il *Caligola*, nemmeno per curiosità. So che ha cambiato mestiere. Ha fatto bene"⁴. Storia e cronaca successive non registrano tracce del personaggio. Nelle recensioni del tempo, si tende a dire che lo spettacolo in sé non convince. Che questa ulteriore versione scenica d'un

³ *Ivi*, p.60.

⁴ *Ivi*, p.56.

testo allora piuttosto frequentato (per non dire famosissimo: di un autore -Camus- ‘sulla cresta dell’onda’; e già segnato, in Italia, da una regia strehleriana⁵) non sembra offrire pretesti all’individuazione di linee interpretative nitide e convincenti, o almeno di rigorosa impronta provocatoria.

Abbondano, invece, le notazioni riferite al sorprendente modo di ‘recitare’ del protagonista. Ed è significativo che oscillino proprio tra i poli estremi entro cui continueranno a posizionarsi, sino ai giorni nostri, tutte le reazioni della critica giornalistica nei confronti di Carmelo Bene. Da un lato, lo sconcerto nei confronti di un *monstruum* inclassificabile anche per i tratti esteriori del suo comportamento (De Feo lo definisce, in armonia con il lessico applicato a qualsiasi exlege dei tardi Anni Cinquanta, “teddy boy”). Dall’altro, l’incoercibile sensazione di avere a che fare con una ‘eccezione alla regola’ tale da evocare il pur provvisorio cartiglio d’una mitica razza perduta: quella del ‘grande attore’ all’italiana. Insomma:

Dissensi sullo spettacolo, riconoscimenti unanimi all’attore. “Finalmente un grande attore”. Che non era male considerando il “teatrino” del tempo, i nomi che circolavano allora. “Un attore di razza”, mi definì Bragaglia. “È nato un attore nuovo, pieno d’idee e di mezzi

⁵ Impietoso, come sempre, il giudizio postumo di Bene sul *Caligola* di Strehler: “il *Caligola* era stato anni prima una sorta di debutto del ‘Piccolo’ di Milano alle sue origini, Renzo Ricci nella parte di Caligola, Paolo Grassi l’organizzatore. Oltre alla regia, Strehler ebbe anche la sciagurata idea (viziato, quello di recitare, recidivato negli anni a seguire) di vestire i panni del poeta Scipione che, dopo Caligola, è il ruolo più importante. Camus visionò questo orrore e, in seguito, tolse i diritti di rappresentazione a tutto il mondo. In pratica divenne un testo proibitivo e non se ne parlò più per anni. Io e Ruggiero decidemmo che bisognava incontrare Camus” (*Ivi*, p.57).

tecnici fino allo spreco. Che il cielo lo protegga”, scriverà in seguito Giannino Galloni sulle pagine dell’“Unità”. Si spaventava Galloni quando m’incontrava per le vie di Genova. Mi considerava un “mostro”, una specie di alieno. “Se fossi un capocomico terrei d’occhio Carmelo Bene Jr. nella parte di Caligola”, scriveva Sandro De Feo⁶.

Certo, si tratta dei clichés linguistici d’un giornalismo allora imperante, cui potremmo -un po’ anacronisticamente, e senza rendergli davvero giustizia- rimproverare tanto il gusto della formula di facile effetto quanto la scarsa propensione a registrare dettagli tecnici sufficienti per restituire il concreto declinarsi dell’effimero teatrale. Ma all’articolo che recensisce lo spettacolo non si possono rimproverare, neppure oggi, le prestazioni tipiche d’un videotape. E, forse, sarebbe bene leggere con intelligenza parole come quelle d’un De Feo: “Malgrado la doccia scozzese cui ci ha sottoposto questo teddy boy dei giorni nostri, questo Lucignolo, con quell’aria di pagliaccio vizioso e di teppista provocatore, è riuscito a darci più volte non solo il disagio di quella scandalosa grandezza ma anche la pietà di quell’anima angosciata e pura nel male”. Ne deriva, se non una precisa anatomia delle dinamiche, un allusivo ‘ritratto simbolico’ del Caligola di Bene nei cui tratti essenziali (“pagliaccio vizioso”... “teppista provocatore”... “scandalosa grandezza”... “anima angosciata e pura nel male”...) sembra realizzarsi, per corto circuito, la perfetta immagine embrionale dei pinocchi e degli amleti a venire. Quanto allo studio preparatorio e alle specificazioni tecniche che distinsero davvero quella prima *performance*, non resta che arrendersi alle pur esse generiche (ma altrettanto preziose) *recherches du temps perdu* di impronta beniana:

⁶Ivi, p.60.

[Nel *Caligola*] la mia era una recitazione molto ritmata, più in linea con il verso che con la prosa. Non c'erano microfoni né amplificazione, ma era come se ci fossero. Fu uno sconvolgimento. Studiavo già allora tutte le voci liriche, i parlati d'opera, i recitati in musica. Studiavo anche Ettore Petrolini. Lo studiavo più di Ruggeri e Zacconi. Quella voce tagliente, quegli occhi di ghiaccio. Quel palese disprezzo per il pubblico, che gli attori italiani si sognano. Ci sono delle scimmie che ci provano a imitare Petrolini, avendo dei vocioni. Petrolini era invece taglientissimo. Tutto l'opposto. Io avevo allora una voce già centrata, non più quella da tenore lirico a Lecce. Centrata ma medio-alta⁷.

Forse, serve anche l'analisi di certi clichés. Come quelli che evocano il fantasma del *grande attore* tradizionale. Ovvero l'intuizione di collocare l'esordiente -cosa che Carmelo mostra di aver subito apprezzato, così come continuerà ad apprezzarla in seguito (quando sarà cresciuta la sua dimensione culturale, quando avrà acquisito un linguaggio atto a esprimere l'assoluta 'seniorità' di quel provvisorio e improbabile *Junior*)- non, come si cercherà di fare dopo, entro un certo ambito denominato avanguardia, bensì nell'ormai asciutto alveo lungo cui si era incanalata la linfa creativa "di Ruggeri e Zacconi". In Italia, allora, ci si aspettava un qualcosa dalle scuole, ma si era ben consapevoli del fatto che gli ultimi rappresentanti di una grande stirpe, per così dire, avevano lasciato un vuoto difficilmente colmabile dalle istituzioni. E, in realtà, se leggiamo bene queste critiche, vediamo che la risposta dei giornalisti alla provocazione beniana è oltremodo comprensiva: ci sono delle riserve, si parla di un 'interprete' forse un po' 'fuori dalle righe' rispetto al modello canonico del grande attore all'italiana, ma Carmelo viene comunque *misurato* secondo i parametri di questo modello, viene

⁷ *Ivi*, p.61.

esaltata la sua capacità di essere -a ventidue anni-l'unico aspirante-erede di tanto patrimonio.

Quanto alle parole dell'*artifex* stesso, esse (pur meditate a posteriori) disegnano con indubbia chiarezza il primo profilarsi concreto d'una poetica e d'una *tekné* dove quel 'patrimonio' perduto tende a ri-attualizzarsi attraverso un delicato e complesso gioco di *imitatio* e di *inventio*, sorretto da interventi di nuova coscienzialità e di inedito rigore critico. Lo studio su "le voci liriche, i parlati d'opera, i recitati in musica" non è né 'tormentone' da tenore fallito né frutto di dilettantesca melomania. Prefigura e anticipa puntualizzazioni scientifiche ancora di là da venire:

Il miracolo del *grande attore* è nel riuscire a forgiare un tipo di comunicazione che accorda sagacemente volto, gesto, voce, e crea una serie di immagini abbaglianti, capaci di fronteggiare il dominio del melodramma. Il *grande attore* si muove sullo stesso terreno dell'opera lirica [...]. Ma il *grande attore* piega alla propria poetica le strutture del melodramma: funzionalizza i grandi spazi scenici al disegno balenante dei propri movimenti; apre intervalli di musica, sotto forma di partiture di scena, subordinate strettamente alla logica del tessuto verbale [...]. E poi, naturalmente, la musicalità del linguaggio che suggerisce ai critici stranieri contemporanei continui accostamenti ai ruoli canonici dell'opera. Salvini ha la tonalità propria "del basso", riuscendo "a raggiungere i toni più morbidi, fino al falsetto, ottenendo effetti di ricca qualità musicale [...]". Rossi invece "col suo strumento baritonale ottiene effetti ugualmente rilevanti". [...] E tuttavia il riferimento al teatro d'opera è qualcosa di più di una necessità storico-congiunturale o di una metafora critica suggestiva. Al di là [...] della furente centralità dell'interprete -cantante o attore-, c'è qualcosa di più sfuggente ma anche di più significativo che avvicina i due modi di lavorare. Nel melodramma sono compresenti due dimensioni, due coerenze, quella strettamente musicale e quella relativa all'intreccio drammatico: l'una talvolta perfettamente sovrappoentesi all'altra, ma talaltra scissa e divaricata. Il lavoro del *grande attore* punta a definire uno spettacolo di questo tipo - armonico senza essere univoco-, in cui la voce non è sempre

necessariamente rispondente al senso delle battute, in cui il piano scenico può anche risultare sfasato rispetto alla logica del personaggio⁸.

Non sarà dunque un caso, se per parlarci del *ritmo* del suo “recitare” esordiente- Bene evoca “le voci liriche, i parlati d’opera, i recitati in musica” già studiati ai tempi di Lecce sotto l’ombra d’un miraggio ‘tenorile’, e di poi divenuti stilemi costanti degli spettacoli da lui firmati. Ma *Caligola* è, appunto, l’evento in cui le *teknai* del canto principiano a transustanziarsi in puri ritmi della *phoné*, mentre salgono all’orizzonte del processo creativo le presenze-chiave di alcuni scelti maestri della tradizione del *grande attore*: Ruggeri, Zacconi. Non si tratta, evidentemente, di ‘modelli’ utilizzati a tutto campo per *quello* spettacolo: ma di ‘registri magistrali’ sulle cui tracce il giovane Carmelo va esercitandosi con assiduità. A sorpresa (ma non troppo), emerge e, qui, si accampa in primo piano assoluto- il nome del ‘grande’ cui l’*artifex* guarda per inverare l’agghiacciante icona selenica dell’imperatore folle: Ettore Petrolini. Ruggeri e Zacconi costituiscono *exempla* paradigmatici d’una formazione e d’un *modus operandi* cui l’attore resterà sempre fedele. Petrolini è “voce tagliente”, “occhi di ghiaccio”, “palese disprezzo per il pubblico”: materie prime ideali a configurare in luce di vera ed efficace *poiesis* scenica santa follia e conturbante *phoné* di Caligola. Non si tratta di imitare *dall’esterno* l’immagine del comico. Occorre trovare una via personale per ripercorrere le stesse polarità realizzate dall’arte petroliniana: il ridicolo e il tragico entro cui svariano le armi crudeli d’una musicalità affilata come lama, e d’una presenza ‘raggelante’. E qui, come sempre in

⁸ R. Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1988, pp.31-33.

Carmelo, scatta la polemica senza riserve contro qualsiasi forma di mimesi appiattita sul vero-simile: ci sono “scimmie” che fingono di essere Petrolini, solo perché posseggono un qualche ‘vocione’...

Molto al di là delle pur fondamentali ‘prove indiziarie’ che non è impossibile desumere dai documenti finora citati (e che riguardano in esclusiva talune direttrici stilistiche di fondo seguite dall’*interpretatio* beniana), non è concesso di spingersi. Per quanto concerne dinamiche organizzative, copione e ‘scenografia’ dell’allestimento, occorre arrendersi alle scarne e frammentarie memorie del protagonista, tanto prodigo di aneddotica poco incisiva a proposito del suo incontro con Camus quanto avaro di riflessioni analitiche sulle autentiche forme della messinscena: “Si provò quaranta giorni tra il Teatro Delle Arti e il ‘Café de Paris’ a via Veneto. Lo spettacolo era integrale. Quattro atti. Una fatica da sputar sangue. [...] La traduzione era bella. Costruita alla Majakovskij, molto ritmata. Martellante. Rivestimmo le poltrone del teatro di viola, il mio colore preferito”⁹. Né risultano meno elusive talune integrazioni cronachistiche circa la prima che il corsivo del testo (forse non a caso) attribuisce in esclusiva alla responsabilità di Giancarlo Dotto:

Lo scenografo era svedese, Titus Vossberg. Aveva tinto i costumi a mano. A mezz’ora dall’inizio dello spettacolo, quello di Carmelo Bene è ancora fradicio d’acqua. Grazie all’amico barista di via Sicilia viene rintracciata la padrona di una merceria lì accanto. Carmelo agguanta un po’ di porpora imperiale e del raso bianco, se la fa spillare in fretta e furia da qualcuno e ci si avvolge, come faceva da ragazzo a casa di zia Raffaella. Capita un mezzo incidente anche durante lo spettacolo. Era lì Bene che forsenava da Caligola, quando si accorge di un tipo

⁹ C. Bene - G. Dotto, *Vita...*, cit., p.59.

*che sta platealmente ronfando in seconda fila. Carmelo-Caligola scende giù e, da imperatore folle, gli molla un manrovescio molto sonoro che lo riportò all'istante tra i vivi*¹⁰.

Considerando simili notizie alla rinfusa, e acriticamente, se ne potrebbe ricavare l'impressione d'un esordio tutto vissuto -sul piano della coerenza artistica complessiva- secondo il peggior copione d'un sin troppo consequenziale 'teatro all'antica' italiano: costumi realizzati secondo criteri artigianali senza alcun rispetto dei tempi, 'toghe' vagamente imperiali messe insieme come viene viene sul momento, incidenti che fanno 'aneddoto forte'. Tutto qui, per quanto concerne la regia? C'è da dubitarne. Il quadro complessivo, infatti, sembra quasi studiato a bella posta per dar ragione a chiunque voglia credere che le *performances* del 'grande attore' siano sempre state "furente" centralità dell'interprete contornata solo da avventurosi e guitti cascami di stoffe e vicende accatastatesi alla rinfusa. Ovvero per confortare l'ipotesi d'un Bene esordiente tanto più fulgido di luce 'grandattoriale' quanto meno confortato da stilemi scenici di coerente armonia e funzionalità strutturale. E si tratta di un quadretto un po' di maniera, alle cui logiche, del resto, male sembrano adattarsi certe notazioni lasciate cadere *en passant*. Come l'attento predisporre d'una traduzione "ritmata alla Majakovskij". Come la cura profusa nel modificare almeno la qualità cromatica (se non altro) dello spazio riservato agli spettatori. O come il singolare stile di *battage* pubblicitario studiato per promuovere la prima: "Avevamo poi affisso manifesti stranissimi per tutta Roma. Frasi stralciate e lasciate lì sospese, senza spiegazione alcuna. *Io voglio soltanto la luna, Vivere è il contrario di*

¹⁰ *Ivi*, p.60.

amare”¹¹. Sono, questi, altrettanti ‘dispositivi’ ben poco congrui all’immagine oleografica d’un esibizionismo mattatoriale indifferente a qualsivoglia regia, nonché pronto a manifestarsi sia pure tra sparse macerie di pressapochismo scenico.

Soprattutto l’idea di affiggere ai muri della città “manifesti” di nude “frasi stralciate” -in realtà, *flashes* poetici abbaglianti, decontestualizzati con accorta scelta dal dramma di Camus- se da un lato rimanda agli stilemi provocatori delle più incisive avanguardie storiche, dall’altro sembra configurare la ‘prima stazione necessaria’ (quasi l’*ouverture*) d’un percorso anche registico del tutto coerente. Una *macchina di senso* congegnata in ogni particolare per introdurre lo spettatore all’inevitabile incontro-scontro con le essenze ultime della *poiesis* d’autore consacrata all’imperatore folle: le ‘pagliaccesche oltranze’ di una “scandalosa grandezza” (*Io voglio soltanto la luna*); e l’amara *pietas* sapienziale dell’“anima angosciata e pura nel male” (*Vivere è il contrario di amare*). Poco importa, se una simile ‘regia’ sia venuta a configurarsi per merito o del solo Carmelo o del solo Ruggiero, oppure di entrambi. Poco importa, se abbia dato vita a uno spettacolo di salda coerenza, o se abbia finito con lo sfilacciarsi tra le solite difficoltà e i soliti incidenti del teatro materiale. Resta, comunque, l’impressione forte che essa sia esistita. E che, nel progetto che l’ha determinata, si celi senza ombra di dubbio il nucleo embrionale d’una poetica stranamente identica a quella che l’*artifex* porrà al centro di tutta la sua successiva produzione.

¹¹ *Ivi*, p.59.

È quantomai significativo che, accennando alla gestazione della prova d'esordio, Carmelo Bene si lasci sfuggire una frase tale da far comprendere come Camus non fosse il solo drammaturgo d'elezione cui guardava al periodo del suo 'apprendistato': "Curiosavo molto tra i letterati. Non li frequentavo ancora, ma origliavo le loro conversazioni, nei caffè di via Veneto, quando si provava il *Caligola*, nelle pause di lavoro. [...] Me ne stavo in un angolo e li osservavo, anche per delle ore. Mi deliziava sentir Landolfi che sotteva Montale. Sul soppalco del 'Café de Paris' provavamo Camus e Büchner"¹². Ora, se mai vi fosse qualcosa che potesse accomunare la rivisitazione esistenzialista dell'imperatore folle e gli anti-eroi della drammaturgia büchneriana, questo qualcosa andrebbe indicato nella 'mostruosa' *irriducibilità* del Soggetto (soggetto umano, e soggetto dell'immaginario artistico) all'orizzonte normativo stabilito dall'impero dell'io

[l'individuo] è il luogo della rappresentazione di un ordine mondano non-mitologico che non può darsi senza la scissione io-soggetto e, attraverso questa, io-mondo. La soggettività è altro: è la condizione singolare e irripetibile dell'essere al mondo senza poter accettare di finire nel mondo, come tutte le cose che vi finiscono in quanto enti mondani e deperibili. Ciò che si può dire della soggettività è che difende una disunità irrapresentabile, il radicamento di sé a sé, a tutti i livelli: biologico, fisiologico, psicologico, passionale, intellettuale. La disunità del soggetto che non si fa io, che resta aderente ai processi singolari del vivere al di qua della unità della rappresentazione, al di fuori dell'attendibilità del linguaggio. È questo il riflesso impossibile (in quanto non rappresentabile) di Narciso, ovvero Narciso come riflesso non riproducibile¹³.

¹² *Ivi*, pp.55-56.

¹³ M. Grande, *La riscossa di Lucifero. Ideologie e prassi del teatro di sperimentazione in Italia (1976-1984)*, Roma, Bulzoni, 1985, p.198.

Al pari dell'anti-eroe büchneriano il Caligola di Camus, attraverso la lettura che ne offre Carmelo Bene è icona d'una 'mostruosità' irriducibile alla norma dell'Io: degli individui che hanno scelto di non essere più *soggetti*, di accettare le regole della convivenza organizzata, di non eccedere mai, di riconoscere che bisogna nascere, morire (e che bisogna *essere parte* del 'gran teatro' sociale). Sappiamo che *questo* diventerà il *leitmotiv* futuro dell'attore-creatore Carmelo Bene. Diventerà Amleto, Pinocchio, Macbeth, ecc. Diventa, insomma, l'eterno ritorno della stessa eterna Figura. Il processo induttivo che siamo stati costretti a compiere su *Caligola* ci porta sino al punto in cui i pochi brandelli residui d'uno spettacolo ormai solo fantasmatico, nel loro residuo agitarsi, lasciano intravedere -al di là della 'macchina pedagogica' che sdoppia l'artista-non-ancora-nato in Carmelo Bene Junior e in Carmelo Bene Senior- la compiuta entropia del processo di sdoppiamento: l'epifanizzarsi d'una macchina attoriale tutta devoluta ad amplificare quella differenza che è la *phoné* di Narciso.

Eleonora Duse e Silvio d'Amico: dall'evento al ritratto di Donatella Orecchia.

E così ci si rappattuma con l'esistenza, si transige per incanto delle cose eterne, sulle cose strazianti ma transitorie (noi) e non si muore.

Per risolvermi a morire, mi rimane invece lo stufamento, lo scoramento, la fatica atroce che dà nausea del **Teatro SENZ' ARTE**.

Eleonora Duse, 1900.

[R]iavvampando il dramma d'un clima tutto spiritualmente affocato, il corpo di lui <l'attore> sparirebbe nell'incendio. La Grazia redimerebbe davvero, a un tempo, Teatro ed attore.

Silvio d'Amico, 1929.

1. Maggio 1921: l'evento.

Quando, dopo anni di assenza dalla scena, nel 1921 Eleonora Duse fece il suo ritorno al teatro, l'eccezionale "evento" suscitò nella critica teatrale del tempo reazioni di quasi unanime consenso. Fu come se un urlo potente avesse improvvisamente sovrastato tutti i mormorii e la sua eco fosse rimbalzata da una cronaca all'altra sulle pagine di quotidiani e di riviste con poche variazioni d'intonazione eccetto alcune, solitarie, stonature di chi allora si oppose. Non solo. Quel ritorno venne immediatamente recepito come "evento" straordinario proprio perché si trovò a rispondere a bisogni e ad attese che il contesto storico e culturale del tempo aveva maturato in sé: dopo gli anni artisticamente fecondi della guerra e dell'immediato dopoguerra, l'insoddisfazione e l'attesa si fecero allora necessità di cambiamento in direzione restaurativa dei valori antichi, talvolta bisogno vago di spiritualità, di esperienza di assoluto o di nostalgie metafisiche.

Uno stesso equivoco insidiò la conclusione delle due guerre mondiali. Le filosofie irrazionalistiche, decadenti e mistiche, sboccarono in ritorni alla tradizione; e le pur nobili nostalgie che punteggiarono in entrambi i casi l'esperienza filosofica espressero una situazione chiusa che non riusciva a trovare una via nuova [...]. La guerra, che era stata l'espressione crudele di una situazione di crisi, imponeva il problema di un ordine nuovo: di una sintesi che tenesse conto di tutti i termini in conflitto, li comprendesse e li risolvesse. Purtroppo in Italia si auspicò non di rado un assurdo ritorno a quelle posizioni medesime la cui inadeguatezza si era manifestata in modo così clamoroso, o si vagheggiarono infelici compromessi fra elementi inconciliabili¹.

Certamente non tutta la realtà culturale e filosofica di quegli anni si risolse placidamente in una tensione restaurativa e certamente il 1921 è ancora un momento carico di contraddizioni e ricco di fermenti critici che via via si andranno attenuando solo nel corso degli anni venti e, in particolare, dopo il 1925 quando il fascismo, confermatosi politicamente, realizzerà anche sul piano culturale un'amplissima egemonia capace di organizzare capillarmente il consenso e di dare risposte di sicurezza e di ordine anche ai vuoti e alle incertezze della piccola borghesia intellettuale italiana²; tuttavia già allora si iniziò a percepire un'esigenza forte di ricomposizione dei frammenti che la guerra e non solo la guerra avevano provocato e si crearono i presupposti perché l'attesa di qualcosa che riuscisse a colmare il vuoto e l'insoddisfazione assumesse sempre più le fattezze di sentimento irrazionale e prendesse il sopravvento sull'analisi dolorosa ma

¹ E. Garin, *Cronache di filosofia italiana. 1900-1960*, Bari, Laterza, 1997 [1966], vol.II, p.324.

² Si veda R. Luperini, *Il novecento, apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Loescher, 1991 [1981], vol.II, pp.337-344.

implacabile della crisi e delle possibilità storiche per superarla che avevano caratterizzato alcune delle espressioni artistiche più interessanti degli anni precedenti e di cui le poetiche del grottesco furono forse l'esempio più alto.

Ecco allora che le reazioni provocate dal ritorno di Eleonora Duse devono essere lette anche in relazione a questo contesto più generale oltre che al fenomeno artistico in sé e al contesto più specificatamente teatrale all'interno del quale quel fenomeno si inserì. Non è un caso, sebbene a una prima lettura risulti strano, l'uso così frequente nelle cronache di termini quali esperienza religiosa, mistica, o spirituale, miracolo, mistero o trasfigurazione ed altri simili che nella loro vaghezza e nella loro imprecisione indicano contemporaneamente l'inadeguatezza degli strumenti d'analisi usati dalla critica³ e il bisogno di una soluzione quasi epifanica delle contraddizioni e delle lacerazioni del mondo di quegli anni. All'interno di questo contesto si inserisce anche l'attività critica di Silvio d'Amico che sarà non solo uno fra gli interlocutori privilegiati dell'attrice prima ancora che lei definisca le modalità con cui attuare il suo rientro, né solamente un testimone attento delle recite del '21 e del '22, ma diventerà presto una delle voci più autorevoli attraverso la quale si comporrà nella memoria

³ Cesare Molinari ha già scritto a proposito della "débacle" dell'"operazione critica" di Piero Gobetti di fronte a un "fenomeno che sfugge da tutte le parti": una vera "Caporetto teorica", un cedimento - stilistico, di strutturazione del discorso e filosofico- che appare tanto più evidente se lo si confronta con la lucidità cristallina tipica degli altri interventi di Gobetti, sempre così saldamente e coerentemente radicati ad una robusta concezione estetica del teatro e in particolare dell'attore inteso come "critico": C. Molinari, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Roma, Bulzoni, 1985, p.259-260.

della critica teatrale italiana il mito della Duse che a quelle ultime recite deve certamente moltissimo. Fra la ricostruzione dei fatti accaduti in quel breve ultimo periodo e l'analisi del modo in cui la critica del tempo li lesse e ne lasciò testimonianza, fra l'evento e la memoria dell'evento, fra l'analisi dello stile dell'attrice e l'indagine sul pensiero del critico, si articolerà il seguito di questa riflessione; talvolta prevarrà l'esigenza di focalizzare alcuni nodi estetici relativi alla recitazione della Duse e talvolta invece quella di ricostruire la sottile trama di relazioni che legherà in quei due anni il critico all'attrice.

2. *Prima del ritorno.*

Nel 1900 la Duse, di ritorno da una *tournée* a Vienna e in soggiorno alla Porziuncola, scrisse a Boito.

- Come una bestia da serraglio, la mia volontà e il mio pensiero van su e giù, fra la stretta gabbia formata da queste due, inevitabili e terribili parole: **partire, lavorare**. E **come** con questa salute? e la canaglia italiana mi ributta alla frontiera!

- Qualche anno fa -quando tornai (dopo la morte)- nel mio paese, tornai a mani piene, e **fra** il mio paese mi rimisi - e offersi, e sperai, tentai e volli, **fondare in Italia** (!!!) qualche cosa che fosse **arte** e volo aperto verso qualche cosa che fosse **arte** e attesa di nuove forze!-

Ma, niente fu compreso. Fui nella melma, fin quà, alla gola! e il tentativo fu rovinoso -e l'anima mia oggi, non sa più appaiarsi con la sua arte!

-**Arte** di che? - Non mi rimane (oh vita!) che un **nome fatto**, e legato al vecchio ciarpame dei lavori di Sardou e Dumas - no- impossibile più!- Vorrei **urlare** la mia rivolta, perché **sono certa** di avere ragione in questo - e profondo rammarico d'ogni forza perduta [...].

- A notte, per quanto desolata sia questa mia anima, non chiuderò le imposte, per lasciar passar le stelle **dietro** i vetri della mia stanza ... Che posso fare per vincere QUESTO incanto? La vista **stessa** dell'**acqua** che scorre, mi tratterrà [dal suicidio]. Come un incantesimo io sento ancora,

non più l'incanto della **mia** vita, ma l'incanto DELLA VITA, che è nelle cose, dell'aria, della terra e del cielo!?-

E così ci si rappattuma con l'esistenza, si transige per incanto delle cose eterne, sulle cose strazianti ma transitorie (noi) e non si muore.

Per risolvermi a morire, mi rimane invece lo stufamento, lo scoramento, la fatica atroce che dà nausea del **Teatro SENZ'ARTE**, lo sbigottimento che dà il corpo, l'anima che si disorienta, la stanchezza brutale della vita nomade, l'Esilio di città in città, e questa cosa che non si vede, e rode, che è la nostalgia -

- La stanza d'Hotel quella rimane- e la necessità d'una soluzione⁴.

Il bisogno che si fa urgenza esistenziale di "lavorare", il sogno di un rinnovamento dell'arte e la delusione conseguente per il suo fallimento, il fascino dell'incanto delle cose eterne e la coscienza di quell'esistenza che si "rappattuma" per non vedere lo strazio della vita e non morire, infine, la stanchezza e la nostalgia, sembrano i tratti di un copione che si ripropone quasi uguale nel 1921, con la differenza che ora la rabbia ("Vorrei **urlare** la mia rivolta") si è in gran parte quietata e che quell'incanto della vita, che nel periodo dannunziano si era declinato in un incanto per il dolore della vita sublimandosi in una forma d'arte fortemente simbolista, ora in continuità stilistica con quel simbolismo si tinge di note più cupe perché segnato dalla percezione intensa della fine.

Dopo mesi d'incontri, di proposte e di trattative fallite (con Marco Praga, con Virgilio Talli e con d'Amico stesso) la Duse sceglie di esordire accanto a Zacconi che, fra tutti, è colui che è riuscito ad offrirle maggiori garanzie di libertà e di autonomia, certamente l'unico che sia in grado di entrare con lei in sintonia rispetto alla conduzione di uno spettacolo

⁴ Lettera datata 1 febbraio 1900, firmata E., riportata in E. Duse - A. Boito, *Lettere d'amore*, a.c. di R. Radice, Milano, Il Saggiatore, 1979, pp.949-950.

che ruoti essenzialmente intorno all'attore e forse anche l'unico che possa darle una reale sicurezza economica. Si è molto insistito giustamente sulla prima delle motivazioni qui riportate, quella relativa alla libertà, che certo rappresentò un elemento discriminante per un'attrice assolutamente restia a qualunque tipo di controllo che non fossero le proprie esigenze artistiche e in fondo estranea, sebbene in un primo momento affascinata, da quella società teatrale che si stava lentamente costituendo e che avrebbe sostituito l'antica e tradizionale organizzazione capocomicale. Dopo alcuni tentativi di trattativa, la Duse respinge definitivamente la proposta di Praga e di Talli il quale, per tutelarsi, aveva proposto all'attrice un accordo in cui erano specificati alcuni impegni precisi da rispettare da entrambe le parti⁵.

“Io non posso accettare alcun contratto sulle ragioni e sui movimenti dell'arte mia. Fra camerati non è bello subir padronanze”⁶;
e con queste parole liquidò Talli e chiude l'episodio.

Più ambigue e, forse proprio per questo motivo, più interessanti per la Duse sono invece le proposte che, in tempi diversi e con modalità differenti, le provengono da

⁵ Praga scrive alla Duse il 24 settembre annunciandole che Talli sarebbe disposto a fare compagnia con lei in cambio di un impegno: “se dopo quelle recite così dette di esperimento voi non continuerete a recitare, pazienza, non se ne parlerà più; ma se proseguirete, che abbiate da proseguire con lui e non con altri, e quindi con la sua compagnia dell'anno prossimo, recitando, quindi, anche a Roma”: M. Praga, Lettera a Eleonora Duse, 24 settembre 1920, Fondazione Cini di Venezia, Fondo Sister Mary of St.Mark.

⁶ E. Duse, Lettera a Marco Praga, Venezia, 30 settembre 1920, si tratta della minuta conservata presso la Fondazione Cini di Venezia, Fondo Sister Mary of St.Mark.

d'Amico: questo capitolo di storia⁷ si snoda lungo un percorso che va dal primo incontro nello studio di Giovanni Rosadi, allora segretario alle Belle Arti e di cui d'Amico è collaboratore; alla proposta di formare una piccola compagnia di complesso insieme a Dondini per la quale la Duse si mostra assolutamente disinteressata; all'incontro mancato fra l'attrice e Pirandello che per lei scrive *La vita che ti diedi* e per il quale d'Amico si propone come iniziale intermediario; all'idea di fondare un piccolo "Teatro dei Giovani" che, fra tutti, è certamente il progetto che l'attrice prende in considerazione con maggior convinzione, ma che poi, con la sua decisione di partire dall'Italia, inevitabilmente decade.

Di tutti i tentativi fatti da d'Amico ciò che è interessante notare come costante significativa è la tenacia con cui il critico insegue la Duse e tenta di coinvolgerla nei suoi progetti di riforma della vita teatrale italiana che, se da principio lo inducono a fare passi che risultano ingenui, sono tuttavia straordinariamente coerenti con la sua riflessione teorica complessiva sul teatro e il teatro italiano del tempo in particolare.

Ingenua certamente fu la prima proposta fatta alla Duse mirata alla costituzione di una compagnia capocomicale diretta da Cesare Dondini in cui l'attrice si sarebbe dovuta

⁷ La storia è già stata dettagliatamente ricostruita da Mirella Schino innanzitutto nell'articolo *Aggiustamenti d'un "valore di vita". Eleonora Duse per Silvio d'Amico*, pubblicato su "Ariel", settembre-dicembre 1987 e in secondo luogo nel volume *Il teatro di Eleonora Duse* (Bologna, il Mulino, 1992) in cui la studiosa affronta in più punti il problema del rapporto fra la Duse e d'Amico in particolare alle pagine 319-322 e 406-421.

inserire con un ruolo ovviamente primario⁸. Così d'Amico ricorda l'episodio:

Colloquio con lei e con Dondini, che potrebbe dirigere una piccola compagnia per qualche mese, ai suoi cenni. Non si sono intesi. Dondini è un attore chiaro, semplice, onesto, limitato [...]. Egli le ha lasciato intendere che non sente molto Ibsen, che non trova chiarissima pel pubblico *La Donna del mare*. Enorme gaffe⁹.

Risultato: “non si concluse niente. Dondini non le è piaciuto. Evidentemente in lui non vede la ‘poesia’”¹⁰.

Dondini che è qui definito limitato, ma che l'anno successivo in un articolo comparso il giorno dopo la sua morte sull' “Idea nazionale” d'Amico indicherà come “un attore di razza, un artista delicato, un direttore magnifico, un uomo versatile e di cultura vastissima”¹¹, fu a partire dal

⁸ A proposito dell'incontro con Dondini la Duse scrive a Zacconi nel febbraio del 1921: “Se non si potrà concludere col Tumiati, ho incontrato qui “*Dondini*” (che mi pare un brav'omo) cercherò - e forse troverò” (E. Duse, Lettera a Ines Cristina ed a Ermete Zacconi, Roma, 22 febbraio 1921, riportata in M. Schino, *Ritorno al teatro. Lettere di Eleonora Duse ad Ermete Zacconi e a Silvio d'Amico*, in “Teatro-Archivio”, settembre 1986, p.171). Nel febbraio del 1921, proprio quando d'Amico le fa la sua proposta, la Duse sta pensando alla costituzione di una piccola compagnia con cui girare all'estero; prende perciò contatti con Gualtiero Tumiati e Ciro Galvani; ma ben presto però il progetto si arena.

⁹ Si tratta di parole di un diario di appunti relativi ai colloqui avuti da d'Amico con la Duse che riportiamo qui nella versione originaria, pubblicata a cura di Gerardo Guerrieri nel numero monografico dei “Quaderni del Piccolo Teatro” (n.3, 1961, p.78) con il titolo *Eleonora Duse nel suo tempo*. Il manoscritto di quei colloqui si trova alla Biblioteca del Museo dell'Attore di Genova, Fondo d'Amico, corrispondenza. Dalla rielaborazione di quel diario, attraverso l'integrazione delle meditazioni successive, d'Amico pubblicherà sullo “Spettatore italiano” due articoli dal titolo *Colloqui con la Duse* (1 maggio 1924, pp.30-36; 15 maggio 1924, pp.113-120), ripubblicati successivamente nel *Tramonto del grande attore* (Milano, Mondadori, 1929, pp.50-62).

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ S. d'Amico, *Cesare Dondini*, in “L'idea nazionale”, 9 novembre 1922.

1920 direttore dell'Accademia di Santa Cecilia, una delle poche scuole di recitazione presenti in Italia e alla quale d'Amico, che maturò fin da giovane un interesse spiccato per le questioni relative alla formazione dell'attore, guardava già allora con particolare attenzione. Il fitto scambio epistolare che per alcuni anni, dal 1919 al 1922, aveva legato i due era stato in gran parte caratterizzato proprio dalla riflessione sulle problematiche attinenti all'educazione dell'attore: così, in una lettera del 3 gennaio 1919, per esempio, Dondini aveva parlato di una "ripulitura razionale ed estetica della recitazione drammatica"¹² -parole che alle orecchie di d'Amico non erano potute che suonare come musica- che si sarebbe potuta conseguire attraverso l'insegnamento impartito in una scuola di recitazione, il cui scopo avrebbe dovuto essere quello di una scuola primaria, di insegnare cioè "i principi dell'arte":

Dalla scuola devono uscire ottimi generici, già con tutto il corredo necessario a giungere i posti primari -e con un metodo sano già acquisito e solo suscettibile di quei caratteri personali di cui solamente, poi, il comico si vale, volgendo -per arte- qualche volta, a pregi anche quello che sarebbe difetto¹³.

Queste parole, che indicano già una forte consonanza con il pensiero di d'Amico circa la necessità di costituire una scuola di formazione dell'attore, in un'intervista concessa da Dondini nel 1920, all'indomani della sua nomina a direttore, avevano assunto una forma che stupisce per la somiglianza con il linguaggio di d'Amico:

¹² C. Dondini, Lettera a Silvio d'Amico, s.i.l., 3 gennaio 1919, dall'Epistolario Silvio d'Amico conservato presso il Fondo d'Amico del Museo dell'Attore di Genova.

¹³ *Ibidem*.

Non pretendo di creare degli artisti, io. Mi contento di insegnare a recitare; ad addestrare, come è stato detto, *buone maestranze* per la vita del palcoscenico”¹⁴.

Se questi pochi cenni su Dondini possono spiegare l’interesse che d’Amico poteva nutrire per lui e il probabile suo impegno per farlo nominare direttore della Scuola di Santa Cecilia e se costituiscono anche un documento significativo della sintonia di pensiero, riflessa anche nella terminologia usata, fra d’Amico e alcuni rappresentanti del mondo teatrale di allora, non spiegano l’ingenuità e forse solamente di questo si trattò- della proposta fatta alla Duse. Già nel 1924, nella rielaborazione di quei primi appunti, d’Amico commenterà questo episodio così:

Io le condussi anche il bravo e intelligente Cecè Dondini, che allora dirigeva la Scuola di Santa Cecilia; e poteva raccogliere qui da Roma molti elementi, sia tra i giovani, sia tra quelli provati. Ma l’incontro fu disastroso. Il buon Dondini, attore tutto seicento e settecento (Molière, Beaumarchais e Goldoni), a discuter di Ibsen con la Duse! Raramente m’era avvenuto di essere testimone d’una così assoluta incomprensione reciproca. E non si concluse niente¹⁵.

All’interno di questo passo risulta significativa innanzitutto una cosa, oltre quell’ “intelligente” che si sostituisce al “limitato” degli appunti originari e alla presa di coscienza dell’errore fatto: l’accento, cioè, ai rapporti di Dondini con gli attori romani che, evidentemente, aveva reso particolarmente prezioso questo personaggio agli occhi di d’Amico che era invece allora quasi privo di collegamenti effettivi con il mondo degli attori (se si escludono Maria Melato e Gualtiero Tumiati) e della scuola

¹⁴ s.i.a., *Una Scuola di Recitazione (colloquio con Cesare Dondini)*, in “L’idea nazionale”, 25 febbraio 1921; il corsivo è nostro.

¹⁵ S. d’Amico, *Colloqui con la Duse. II*, in “Lo spettatore italiano”, 15 maggio 1924, p.116.

in particolare. Per offrire alla Duse qualcosa di credibile d'Amico, che quasi nulla sa dell'attrice e che ha avuto con lei in precedenza solo qualche incontro non particolarmente felice, fa appello ad una delle poche conoscenze che possano garantirgli oltre a una consonanza di progettualità in materia di teatro anche, appunto, un legame concreto con il mondo degli attori e in particolare con i giovani attori, le future leve per un nuovo teatro. Pare che il problema relativo a quale sia la poetica dell'attrice non interessi per il momento d'Amico e che l'urgenza prioritaria sia quella di inserire la Duse all'interno di uno dei suoi progetti di rinnovamento del teatro innanzitutto per sfruttare il suo nome e la sua fama.

Tutto questo è confermato anche dal fatto che, come si è detto, la prima impressione che d'Amico ha avuto della Duse non è stata certamente folgorante:

M'è parsa intelligente, piena d'intuito, entusiasta come una giovinetta vent'enne: ma affogata in un tumulto di aspirazioni confuse e contraddittorie; più tormentata da nostalgie e curiosità che animata da volontà piena: e profondamente viziata di letteratura. Cerca la "poesia"; ma per poesia sembra intendere un certo stil nobile, un soffio, un'ispirazione indefinita¹⁶.

Pochi giorni dopo, però, in un articolo che compare sull' "Idea nazionale" d'Amico scrive, mutando completamente il tono:

Ella è rimasta immutabilmente una pellegrina dell'ideale: aborrisce ogni routine e ogni accademia, come ogni forma di pretesa arte cinica, scettica o freddamente realistica; sta invece all'erta, all'apparire d'ogni fuoco di poesia. E questo fuoco lo accetta ovunque lo scorga¹⁷;

¹⁶ Dal diario di d'Amico in *Eleonora Duse nel suo tempo*, cit., p.77.

¹⁷ S. d'Amico, *Conversazione con la Duse*, in "L'idea nazionale", 30 gennaio 1921.

e conclude riportando alcune parole della Duse che negli appunti mancano:

Ma questo vi dico: che se voi riusciste a creare, in questa vostra Roma, un teatro piccolo o grande (io preferirei piccolo) degno del nome di teatro; un istituto stabile, che redimesse gli artisti del teatro dagli strazi materiali e morali del loro perpetuo vagabondaggio; che accogliesse dei giovani votati disinteressatamente, e magari anonimamente, alla grande arte; che fosse ad un tempo la loro scuola e la loro vita; io ve lo dico con tutto il fervore, *sarei io a chiedervi di accogliermi fra voi*. Sarei io a domandarvi di partecipare, anonimamente, al vostro anonimo lavoro¹⁸.

Ecco che incominciano a chiarirsi fin da questi primi incerti contatti due degli aspetti che caratterizzeranno il rapporto di d'Amico con la Duse: da un lato il critico inizia subito a cercare i modi per unire il suo nome a quello dell'attrice allo scopo di realizzare un progetto concreto di rinnovamento del teatro italiano e, dall'altro, si impegna nella costruzione di un'immagine della Duse quale guida ideale per gli attori del tempo, in quanto esempio di un'arte tanto lontana dal realismo quanto vicina al fuoco della vera 'poesia'.

È necessario a questo punto interrompere la narrazione dei fatti accaduti nel '21, per ricordare qui un episodio della vita della Duse avvenuto alcuni anni prima e che può aiutare ad arricchire il quadro delineato con qualche nota in più, al fine di chiarire quell'atteggiamento ambivalente, fra l'entusiasmo e lo sprezzo, che la Duse mostrò sempre di avere nei confronti del teatro concreto e degli attori suoi compagni d'arte: in questo modo si comprenderà anche meglio su quali fragilissime sintonie si reggerà il rapporto fra l'attrice e d'Amico in materia di rinnovamento del teatro.

¹⁸ *Ibidem*.

L'anno è il 1914. Eleonora Duse annuncia di voler fondare una "Casa della Cultura" per offrire innanzitutto alle attrici (ma anche agli attori) "un centro di cultura [...] un luogo dove gli artisti possano tra loro riunirsi, dove abbiano dei libri da consultare per le loro interpretazioni"¹⁹, insomma un'iniziativa in cui con una buona dose di snobismo e di elitario distacco la Duse si rivolge a quei compagni d'arte "che non aveva mai amato", ma che in uno dei suoi momenti di entusiasmo pensava di poter e di dover "aiutare a tentare se non a volare, almeno ad alzarsi da terra [...]. Porgere la mano ai meno fortunati che ignoravano i valori dello spirito, era suo dovere"²⁰. Alla proposta della Duse, che molti giornali annunciano con la consueta enfasi e che sull' "Arte drammatica" tiene la prima pagina per molti numeri, rispondono aderendovi un coro di attrici che rapidamente diffondono la notizia facendo propaganda all'iniziativa. Uniche voci discordanti: Emma Gramatica, Virginia Reiter e Alda Borelli che, sebbene solo in tre, hanno una forza d'impatto tale da scatenare subito

¹⁹ E. Polese S., *Il bel sogno di Eleonora Duse*, in "L'arte drammatica", 7 marzo 1914, p.1.

²⁰ "Cosa nota questo suo disamore per gli attori che riteneva gente mediocre, attaccata quanto lontana dal mondo prezioso dell'arte, che per lei non era soltanto il palcoscenico", quei comici "che si accontentavano di vivere in completa abulia dello spirito, trascurando l'anima ed isolandosi dalla Bellezza, che ella pronunciava come fosse in estasi, calcando sulle consonanti doppie e scriveva soltanto con la maiuscola, sottolineando, naturalmente. Vestale e succube della Bellezza inorridiva al pensiero che i comici la trascurassero; peggio: la ignorassero [...]. Se lei, figlia d'arte come quasi tutti i suoi compagni, aveva saputo elevarsi, perché ora non doveva aiutare a tentare se non a volare, almeno ad alzarsi da terra, coloro che non ne avevano la forza e le possibilità? Porgere la mano ai meno fortunati che ignoravano i valori dello spirito, era suo dovere": L. Ride nti, *Cronache fra due guerre. La Casa del teatro di Eleonora Duse*, in "Dramma", n. 349, 1965, pp.44-45.

polemiche e il merito di sottolineare il velleitarismo di fondo del progetto, “idea impratica” come la definì la Borelli. Il fatto è che la Duse, allora già da cinque anni lontana dalle scene, tenta di inserirsi nuovamente all’interno della vita teatrale italiana non più però come comica (eccezionale certo, ma pur sempre comica), bensì come figura ambigua che mira ad essere d’esempio pur mantenendosi a distanza, che vuol insegnare senza farsi realmente maestra, che è disposta a offrire la sua casa per farne una “Casa” per gli attori ma non si rende conto di quanto il suo progetto sembri volto a soddisfare le esigenze di una colta aristocrazia da salotto piuttosto che quelle degli attori. L’idea impratica non si realizzerà pienamente e si limiterà alla fondazione di una “Libreria delle attrici” inaugurata il 27 maggio 1914: con l’inizio della guerra anche la libreria chiuderà. “ ‘In ultima analisi’ disse Petrolini dal palcoscenico del Salone Margherita, ‘si trattava di andare a leggere in via Pietralta, sulla Nomentana’ ”²¹.

Quando nel 1921 Eleonora Duse decide di fare ritorno alle scene è ancora animata in parte da quello stesso atteggiamento fatto di astrattezze filantropiche, di autentici moti di entusiasmo, in fondo sempre impratico e ineluttabilmente -vista la sua lontananza dalle scene- poco consapevole delle reali condizioni in cui si trova il teatro italiano del tempo; a ciò si aggiunga poi il suo “interessamento vivo al lavoro degli spiriti nel dopoguerra”²² e il suo ardore di parteciparvi attivamente, di

²¹ *Op. cit.*, p.50.

²² S. d’Amico, *Colloqui con la Duse. I*, in “Lo spettatore italiano”, 5 maggio 1924, p.31; e nel numero successivo: “Voglio lavorare a un’impresa nuova, di questo vostro tempo; portare il mio mattone a un edificio nuovo”, in S.d’Amico, *Colloqui con la Duse. II*, cit., p.115.

contribuire anch'essa a una vaga ma sentita rinascita. Sono questi i motivi che probabilmente la indurranno a legarsi per qualche tempo proprio a Silvio d'Amico, uomo praticissimo, ma di una praticità che unita alle conoscenze politiche alla Duse -che per altro si era dimostrata donna di teatro niente affatto sprovveduta- mancava; con lui, liquidata la proposta di Dondini, tenderà forme diverse di collaborazione fra cui un progetto volto alla fondazione in Roma di un piccolo teatro che avrebbe dovuto chiamarsi "Teatro dei giovani".

Nel frattempo la Duse conclude l'accordo con Zacconi e nel maggio i due attori nuovamente riuniti iniziano le loro recite al teatro Balbo di Torino: ecco che, a differenza di quanto era avvenuto nel 1914, ora sul risvolto della medaglia appare anche la scelta rimandata per anni, dolorosa e in parte suicida, di ritornare sulla scena.

3. La prima: "La donna del mare" di Henrik Ibsen.

Il 5 maggio la Duse esordisce al fianco di Zacconi con *La donna del mare* di Ibsen; segue poi e chiude il primo ciclo di rappresentazioni torinesi la *Porta chiusa* di Praga.

Sembra che per il suo rientro la Duse avesse pensato a un ciclo di recite²³ più ampio e forse anche più compatto di quanto invece non sarà, con un ritmo preciso garantito

²³ D'altra parte era questo che la Duse voleva fin dal febbraio quando, ancora alla ricerca di un repertorio che la convincesse, scrisse ai coniugi Zacconi: "Non ho nulla deciso, perché non ho trovato nulla, nessun lavoro capace di darmi l'illusione necessaria per uscir di me stessa e ributtarmi alla ribalta. Ritentare l'antico repertorio, come voi due mi consigliate? Vi dissi che non saprei come farlo - mi parrebbe mentire. Allora, che fare? Un programma, organico, bisogna pur averlo": E. Duse, Lettera a Ines Cristina ed Ermete Zacconi, Roma, 15 febbraio 1921, in *op. cit.*, p.169.

soprattutto dalla presenza forse esclusiva dei testi di Ibsen²⁴, autore per il quale l'attrice, come disse anche a d'Amico in uno dei loro primi colloqui²⁵, nutriva una particolare predilezione. Invece il programmato *Gabriele Borkmann*, probabilmente a causa della debolezza fisica dell'attrice, non andrà in scena e "il ciclo (dirò così) *l'anello Ibseniano*", che la Duse non avrebbe voluto interrompere per non "uscire di *ritmo*"²⁶, si limiterà alla sola *Donna del mare*: sarà necessario attendere che l'attrice costituisca una compagnia propria perché il repertorio si ampli e perché, sebbene con un solo altro testo -*Spettri*-, Ibsen venga ripreso accanto a d'Annunzio (*La città morta*) e Gallarati-Scotti (*Così sia*).

Se si guarda perciò all'intero repertorio delle recite del '21 e del '22, si può notare che non Ibsen bensì un altro elemento prese poi il sopravvento e cioè, più che il tema della maternità spesso ricordato dalla critica (*La porta chiusa*, *Spettri* e *Così sia* e il film *Cenere*), il motivo della *perdita* intesa come causa e insieme come effetto di una

²⁴ Marco Praga in un articolo del 1924 ricorda un dialogo avuto con la Duse nel periodo che precedette il suo ritorno al teatro: "Che andrò a raccontare? Perché, sapete, trucchi e parrucche, niente. La mia faccia devastata com'è, e i miei capelli bianchi. E allora? Niente amore, eh? per carità!... Delle vecchie, dunque. Già. Ma parti di vecchia nelle quali io possa trovar modo di non essere l'ultima delle guitte ... Difficile trovarle [...]. Penso a *Spettri*; ma dove si scova un Osvaldo? ... Poi, chi sa, delle donne senza età, o che, s'anco l'autore ha dato un piccolo o non greve fardello d'anni sul groppone, possano apparir sulla scena, senza togliere valore e significato all'opera d'arte, coi miei capelli e col mio viso. La *donna del mare*, per esempio. E *Gabriele Borkmann*": M. Praga, *Eleonora Duse*, in "Illustrazione italiana", 27 aprile 1924, p.523.

²⁵ Dal diario di d'Amico, in *Eleonora Duse nel suo tempo*, cit., p.77.

²⁶ Lettera della Duse ad Ermete Zacconi, s.d. [maggio 1921], in M. Schino, *Ritorno al teatro. Lettere di Eleonora Duse ad Ermete Zacconi e a Silvio d'Amico*, cit., pp.198-199.

lacerazione del tempo che il presente non può più ricomporre. In questa prospettiva anche la parte di Anna nella *Città morta* non risulta poi così fuori ritmo; né quella di Ellida della *Donna del mare* è così estranea a quelle tematiche; infine anche la predilezione per la drammaturgia di Ibsen risulta in sintonia con quel motivo che restituisce così alle recite della Duse il senso della loro organicità, forse non progettata e prevista dall'attrice, ma poi direttamente realizzata sulla scena.

Il "rôle" (personaggio) di Ellida, protagonista della *Donna del mare*, come la Duse stessa scrisse in un foglio di appunti conservati all'interno del copione, esprime per l'attrice le esigenze della libertà²⁷ dell'anima, la tentazione che l'ignoto ideale sperato e sognato- esercita soprattutto sulle donne intelligenti²⁸ (e non psichicamente malate come invece lasciava in parte intendere il dialogo finale del IV atto che venne tagliato²⁹). Ellida, scrive la Duse, non può

²⁷ Anche da un'analisi del copione della *Donna del mare* (conservato a Venezia, Fondazione Cini, Fondo Sister Mary of St. Mark) risulta evidente questa prevalenza del motivo della libertà posta in relazione alla vita, tanto che specialmente nell'ultimo atto, la Duse sottolinea a matita con tratti pesanti tutti i termini che hanno la radice di libertà e quella di vita.

²⁸ "rôle Ellida / =La Liberté de l'âme / Malgré sa préoccupation sincère de peindre la vie telle quelle est, il mit en scène, à côté des personnages vivants et d'une réalité surprenante des être qui paraissent appartenir à un autre monde et parlant un langage mystique, plein de sous entendus. / Unité et harmonie- / [...] Elle ne peut pas unir son passé à son présent [...] voilà tout le conflit. / Tentation mystérieuse / de l'inconnu, idéal espéré et rêvé, [?] sur certaines âmes et surtout sur la femme intelligente": si tratta molto probabilmente della minuta della lettera inviata dalla Duse alla pittrice Natalia Gonciarova, a cui l'attrice chiese aiuto per i costumi della *Donna del mare*, conservata all'interno del copione sopra citato. La lettera definitiva è riportata in O. Signorelli, *Eleonora Duse*, Roma, A. Signorelli ed., 1938, p.318.

²⁹ In realtà la proposta di questo taglio venne da parte di Zacconi; la Duse

conciliare in sé il passato -in cui il contatto con quel mistero fu violentemente vitale- e il presente in cui invece resta solo il fascino e insieme il terrore per quell'esperienza ormai irrimediabilmente trascorsa-: e "voilà tout le conflit".

Come sempre in Ibsen anche nella *Donna del mare* il tema vero non è il presente, bensì il passato che, non definitivamente passato, continua a vivere nella coscienza dei personaggi senza ch'essi riescano a rielaborarlo nella memoria e inserirlo così all'interno di una storia -la loro storia. Il passato si ripresenta invece come sempre uguale, sotto la forma congelata del simbolo che interviene nel presente, talvolta in maniera ossessiva, impedendo al tempo

l'accolse subito, ma si sentì quasi in dovere di giustificarla a se stessa e al compagno appellandosi ad un precedente, la rappresentazione di quel dramma fatta dal Teatro d'Arte di Mosca che aveva operato il medesimo taglio: "La sua idea è *più* che buona, nel caso nostro, e in ogni modo in teatri stabili come quello del "Théâtre des Arts" a Mosca *Dancencko* e *Stanislavski* avevano già operato il quarto atto.

Io (nomade) non osai farlo, non avendo una tradizione di Théâtre des Arts dietro di me, temendo mi accusassero di voler far risaltare il "rôle" invece che la pièce": uno scrupolo questo che a Zacconi non sarebbe certo venuto in mente. Più consueta in tutta la tradizione del grande attore è invece la seconda giustificazione addotta dalla Duse, il riferirsi cioè al mutamento dei tempi che creerebbe le condizioni perché il comico sia legittimato a intervenire con il suo 'lavoro' in vece dell'autore nei punti in cui i tempi nuovi, appunto, lo richiedano: nel caso particolare la Duse si riferisce forse al fatto che in quel dialogo Ellida, che è una donna inquieta e turbata esistenzialmente, viene invece descritta dal marito come una malata di nervi che, se nel 1909 in un clima ancora in gran parte influenzato dal positivismo poteva ancora suscitare interesse, nel 1921 sarebbe risultato stonato o anacronistico; oppure si riferisce forse al fatto che nel '21 non si può che considerare Ellida protagonista assoluta del dramma in quanto è la sola a cogliere nel profondo i disagi di questo nuovo tempo. "Ma, oggi, *nel caso nostro il tempo* ha rimesso in luce altri valori - e credo che, per interesse *de la pièce* oggi Ibsen al 1921 comporrrebbe diversamente le dimensioni. Facciamo dunque *pure* ciò che sarà utile al *Lavoro stesso*": Lettera di Eleonora Duse a Ermete Zacconi, s.d. [aprile 1921], in M. Schino, *Ritorno al teatro. Lettere di Eleonora Duse ad Ermete Zacconi e a Silvio d'Amico*, cit., pp.190-191.

di procedere³⁰: il mare è qui il simbolo di una libertà congelata nel passato, rievocata nel presente senza che tuttavia riesca a farsi realmente motore di un'azione drammatica: tutto si gioca nella coscienza di Ellida, tutto è già trascorso e deve solo essere rievocato.

È sintomatico che la Duse abbia scelto proprio questo testo per il suo esordio e che proprio sulla base della rievocazione solitaria e inquieta del passato abbia poi costruito tutto il suo spettacolo.

Le cronache a quella prima recita e alle successive repliche milanesi e romane descrivono un'attrice che all'apparire in scena nel primo atto sembra stanca³¹, svagata³², assente, quasi distratta³³, con lo sguardo fisso e torbido, cammina come una sonnambula³⁴, parla in apparenza agli altri ma in realtà a sé medesima³⁵; “va di scena in scena, dall'umanità, staccandosi”³⁶; la sua mimica

³⁰ Si tratta della tecnica analitica di cui scrive Szondi in *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, Torino, Einaudi, 1962 [1956], pp.15-24.

³¹ S. d'Amico, *Il ritorno trionfale della Duse al teatro. Una rappresentazione che assume il carattere di rito nazionale*, in “L'idea nazionale”, 7 maggio 1921; G. Boglione, *L'arte della Duse*, Roma, “Le Maschere”, 1960, p.202.

³² *Op. cit.*, p.194

³³ G. Rocca, *Rassegna teatrale. Recita la Duse*, in “Comoedia”, 9 maggio 1921, p.38; anche Possenti nella cronaca alla recita della *Porta chiusa* scriverà a proposito della *Donna del mare*: “lo sguardo fisso e distratto in una visione lontana e al di fuori della vita familiare”: e.p. [E. Possenti], *Eleonora Duse nella 'Porta chiusa' al Manzoni*, in “La perseveranza”, 14 giugno 1921.

³⁴ A. Sartolio, *Il ritorno di Eleonora Duse. Note di un eretico*, Roma, Casa editrice “Il Quirino”, 1922, p.24 e anche in: e.p. [E. Possenti], *Eleonora Duse nella 'Porta chiusa' al Manzoni*, cit.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ R. Simoni, *Eleonora Duse al Manzoni*, in “Corriere della sera”, 7 giugno 1921, ora in R. Simoni, *Trent'anni di cronaca drammatica*, Torino, Set, 1951, vol. I (1911-1923), p.478.

è ridotta al minimo e la sua voce per lo più sommessa e piana risulta una sorta di canto quieto³⁷, ricco di “fuggevoli melodie [...] morbidezze vellutate e ‘le’ strida sottili composte in un’armonia viva, fluida, facile”³⁸, intervallato spesso da pause e da lunghi silenzi.

Si riconoscono qui alcuni tratti della poetica della Duse che richiamano l’ultimo periodo di attività dell’attrice prima del suo ritiro: l’incontro con la drammaturgia dannunziana, la ricerca di un’armonia vocale e insieme la “tensione all’annullamento, allo scomparire”³⁹ dalla scena che caratterizzarono quegli anni⁴⁰, infine quello stile che pretende di praticare direttamente il sublime⁴¹ non con l’eccesso dell’enfasi bensì con una forma particolare di *sottrazione* che, proprio nel suo tendere ad un sublime

³⁷ “Era insieme un discorso quieto e un canto”: S. d’Amico, *Il ritorno trionfale della Duse al teatro. Una rappresentazione che assume il carattere di rito nazionale*, cit.

³⁸ m.f., *Eleonora Duse e “La donna del mare” al Teatro Manzoni*, in “La sera”, 5 giugno 1921.

³⁹ C. Molinari, *L’attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, cit., p.179 e complessivamente tutto il capitolo VI dedicato al repertorio dannunziano.

⁴⁰ Borgese in un articolo del 1924 scrive: “[P]er più di un decennio la Duse si agitò fra D’Annunzio e Ibsen. Dove il primo era in eccesso, il secondo era in difetto; D’Annunzio troppo spiegato ed eloquente, senza silenzi, senza ritegni; Ibsen chiuso in una sua invincibile timidezza e reticenza, un genio stentato. Ma ad Ibsen e a d’Annunzio la Duse dovette le occasioni di quella sua ultima maniera, fatta di suggestioni progressive, d’insistenze ipnotiche, di esplorazioni indefinite; anche se in nessuno dei due trovò l’opera che pienamente l’attuasse”: G.A. Borgese, *Contemporaneità della Duse*, in “Comoedia”, 10 maggio 1924, p.8.

⁴¹ Per l’impostazione del problema del sublime, del simbolismo e della poetica della differenza di Eleonora Duse all’interno del contesto dell’arte contemporanea, facciamo qui riferimento al saggio di Gigi Livio, *L’aureola e il fango. L’attore di fronte al sublime nell’epoca contemporanea*, pubblicato sul “Castello di Elsinore” (n.9, 1990) in particolare alle pagine 57-68.

annullamento⁴², nell'attimo stesso in cui si dà si fa immediatamente allusione ad un assoluto astratto pur nella versione negativa del nulla. Sottrarsi, annullarsi, quasi togliersi di scena -tratti stilistici che, per ciò che riguarda gli spettacoli di cui ci occuperemo qui, sono già in parte presenti nella *Donna del mare*, ma saranno più evidenti nelle recite successive- sono il modo "decadente" in cui la Duse reagisce al senso di perdita e di frantumazione dell'io che caratterizza questo periodo storico. Al senso di perdita - di un centro così come della totalità- l'attrice oppone la rivendicazione di un'arte che pretende di riscattare attraverso il suo stile sublime il vuoto che da quella perdita deriva dopo averlo 'depurato' dai suoi legami con la storia e dalle ragioni che l'hanno determinato. La sottrazione della Duse si fa allusione continua e interamente solitaria ad un altrove assoluto, un ignoto -posto in un passato tanto indefinito e astratto quanto non più riproponibile- e, insieme, espressione della sublime differenza dell'attrice che sola a quell'assoluto può alludere a patto di non permettere che la realtà di corruzione, di cui invece tutta la storia è intrisa, intervenga a disgregare l'uno -l'assoluto- e l'altra -l'attrice o, meglio, il suo stile. Così nella *Donna del mare* il ricordo permette, da una lato, che il fascino e il terrore della vita piena e libera propri di Ellida-Duse si mantengano all'interno di una tensione solitaria all'assoluto -in quanto solo la protagonista, a differenza di tutti gli altri, può ricordare- e, dall'altro, che la drammaticità dello scontro con le cose e gli altri personaggi sia eliminato perché, posto in altro tempo, può solo essere evocato e non

⁴² C. Molinari, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, cit., pp.194-195.

vissuto nella crudezza impellente del presente. Di qui anche la musicalità della sua recitazione che, sottolineata dalla maggior parte dei critici, si riconnette alla predilezione di tutte le poetiche decadenti per la musica quale veicolo per eccellenza di rivelazione del mistero ineffabile ed evocazione suggestiva di arcani e nuovi significati⁴³.

Volutamente inimitabile, volutamente ‘differente’, distaccata, altra rispetto al contesto della recitazione del tempo la riconoscono nel 1921 i critici più attenti:

Il suo ingegno non è rivoluzionario. È libero, nuovo, senza precedenti. La sua arte non è una continuazione e, purtroppo, non può essere un inizio. Eleonora Duse diventa ogni giorno più inimitabile⁴⁴;

Inimitabile non solo perché continua a fare riferimento in parte al contesto teatrale che ha lasciato dodici anni prima e che è non più quello del 1921, né soltanto in virtù della sua eccezionalità, ma soprattutto perché le appartiene una

⁴³ “In questo campo di speciali sensazioni che siano significazioni del mistero, non si può parlare di espressione quanto di suggestione: suggerire, arrivare a un senso che nasce dalla collaborazione con il lettore, dalla sua sensibilità simpatica, da uno sforzo che continua quello del poeta, e quindi servirsi di tutti gli stimoli più utili [...]. Ritorna sempre in tutti i decadenti, più o meno esplicita quella competenza sull’assoluto di cui si vantava Mallarmé e l’inerente esasperazione della lirica come traduzione dell’ineffabile. L’orgoglio dell’artista puro si confonde con l’orgoglio del rivelatore dei nuovi mondi”: W. Binni, *La poetica del decadentismo*, Firenze, Sansoni, 1996 [1936], pp.24-25.

⁴⁴ R. Simoni, *Eleonora Duse*, in “Corriere della sera”, 5 giugno 1921. Anche il critico del “Secolo” scrive: “Il fenomeno artistico che da Eleonora Duse prende nome e sconvolge ogni comune criterio di valutazione, consiste soprattutto in questo: ch’ella non recita e non interpreta meglio di qualunque artista vivente e di molte scomparse; ma che la sua è un’arte sostanzialmente diversa da qualsiasi altra fin qui conosciuta e si serve di mezzi particolarissimi e personalissimi per toccare confini più ampi e mete più luminose di quelle che ormai siamo abituati a considerare le colonne d’Ercole della rappresentazione scenica”: d.g., *Le trionfali accoglienze di Milano a Eleonora Duse*, in “Il secolo”, 5 giugno 1921.

poetica della *differenza*: frequentare la differenza significa infatti porsi al di fuori della storia e al di fuori del linguaggio artistico per come si dà in quel preciso momento storico, significa proporre e proporsi come un'alterità totale. Significa proporre un modello di recitazione che la critica non sa definire, ma che difficilmente potrà mettere in discussione il linguaggio della scena contemporaneo perché con quello, volutamente, non si mette in rapporto⁴⁵. Significa infine creare negli spettatori l'illusione che la lacerazione possa essere ricomposta almeno nell'arte e dall'artista che, puro e incorrotto, parla per tutti, sublima simbolicamente il dolore di tutti e tutti invita ad un'adesione empatica. Il giudizio di Eligio Possenti vale qui come testimonianza preziosa di quanto questa la poetica simbolistica della Duse fosse destinata a trovare consensi entusiastici presso la maggior parte degli spettatori compreso chi, come Possenti, si era spesso rivelato critico acuto, sottile e particolarmente sensibile per esempio alla poetica dell'umorismo pirandelliano:

C'è qualche cosa di religioso nell'arte della Duse, che trasporta le anime nostre *fuor della vita*: c'è qualcosa che comunica direttamente con il nostro spirito senza passar per le orecchie: c'è un'aderenza taumaturgica, una suggestione che non è suggestione ma *divinazione* [...]. Non era più il dramma di Ellida; era il dramma di tutti: Eleonora Duse parlava per noi e quasi noi si dicevano insieme, le parole del suo tormento, del nostro tormento⁴⁶.

⁴⁵ Molinari sostiene che le scelte di repertorio della Duse fossero “in fondo il modo migliore per essere *demodée*: non conformarsi con la cultura più recente, quasi fingendo, o esibendo giovanile curiosità”: C. Molinari, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, cit., p.246. Se ciò è vero non significa tuttavia che in quelle scelte ci fosse anche l'intenzione di entrare in un rapporto dialettico e conflittuale con le mode allora in voga; pare piuttosto che anche questo segni una volontà di differenza della Duse che vuol risultare appunto *demodée*, senza che questo implichi la messa in discussione profonda del proprio linguaggio e, tramite questo, di quello corrente.

⁴⁶ E. Possenti, *Eleonora Duse nella “Donna del mare” al Manzoni*, in

Ma non è tutto qui.

La critica, ancor prima dell'esordio, si era interrogata sul ritorno della Duse e, in particolare, sulla scelta del repertorio. Gigi Michelotti, per esempio, sulla "Stampa" aveva tentato di dare alcune risposte: l' "angosciosa inquietudine di Ellida" protagonista della *Donna del mare* "non d'altro desiderosa che di tornare a quell'ignoto in cui vede la libertà"⁴⁷ corrisponde per il critico allo stato d'animo dell'attrice e, di conseguenza, il mare al teatro; una profonda sintonia passerebbe poi fra quell'atmosfera di sogno che avvolge i personaggi, quel linguaggio chiuso in una forma volutamente nervosa e concisa e però pieno di "quell'incognita misteriosa, di quei sottointesi profondi, di quegli ondeggiamenti strani"⁴⁸ che danno un senso di irrealità all'opera e allo stile della Duse, dove il riferimento all'ultima Duse dannunziana è evidente; infine il critico sottolinea l'andamento da 'saga' del dramma che ben si addice a un'attrice che è già leggenda prima ancora che sul palcoscenico risuoni la prima battuta "Wangel, sei lì?" che provocherà un fragore d'applausi incontenibile.

Fermiamoci ora al primo suggerimento di Michelotti, al parallelismo cioè fra il mare e il teatro. Come è noto l'attrice era solita usare immagini marine per indicare la sua vita a contatto con il teatro⁴⁹: la tentazione misteriosa, la libertà, l'ideale sperato e sognato, di cui anche la Duse scrive,

"La perseveranza", 7 giugno 1921.

⁴⁷ G. Michelotti, *Il ritorno di Eleonora Duse*, in "La stampa", 20 aprile 1921.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Ne dà una rapida ma efficace esemplificazione Paola Bertolone nel suo *Parole di teatro e teatro delle parole nella corrispondenza di Eleonora Duse*, in "Biblioteca teatrale", luglio-settembre 1996, pp.59-62.

potrebbero dunque rappresentare quel mondo oppure, piuttosto, una più ampia dimensione di *vita piena* che l'arte può dar la speranza di raggiungere. Da questo punto di vista si può guardare alla recita anche come a un discorso che riguarda il teatro: la donna del mare è l'unica che ne sente il richiamo -il fascino e il terrore- ma che, insieme, ne sente anche la distanza e l'impossibilità di aderirvi con l'immediatezza di un tempo. La sua inquietudine è trattenuta, la sua rabbia non esplode se non raramente, mentre prevale l'impotenza tanto che "dall'essere così inerme le derivava uno sbigottimento dolce e pietoso, qualcosa che ci angosciava tutti"⁵⁰. Una recita dunque che non prevede conflitti se non quelli con sé, che esaspera anche da questo punto di vista l'ipotesi di Ibsen tanto che perfino una della scene drammaticamente più intense -il dialogo con lo straniero nel terzo atto- viene recitata dalla Duse "con le spalle volte al pubblico nella ricerca di trasfondere la sua emozione soltanto con piccoli gridi e colle tonalità della voce"⁵¹ mentre l'altro, lo straniero, resta in realtà solo un simbolo che vale per quello che di misterioso suscita in lei e non perché abbia una reale consistenza drammatica. Gobetti, che assiste alla prima dello spettacolo e poi a due repliche nei giorni successivi, nota e rileva alcune differenze fra le tre recite e, a proposito dell'ultima, scrive:

"un efficacissimo contrasto fra l'indifferenza mascherata dei suoi rapporti più propriamente drammatici, e l'abisso che si dischiude nella sua intimità, mentre non le viene pace dalla contemplazione esterna e dall'anelito operoso del mare"⁵².

⁵⁰ R. Simoni, *Eleonora Duse al Manzoni*, cit.

⁵¹ E. Possenti, *Eleonora Duse nella "Donna del mare" al Manzoni*, cit.

⁵² P. Gobetti, *Eleonora Duse*, in "Arte e vita", 4 aprile 1923, p.166.

C'è infine un dettaglio della recita che può essere utile per andare più a fondo rispetto a queste prime note. Durante tutta la rappresentazione pare quasi che la Duse conduca, parallelamente a quello con gli altri personaggi, un gioco silenzioso ma ben visibile con il suo mantello⁵³: unico elemento rilevante del suo trucco complessivo (la Duse recitò senza parrucca e senza trucco sul volto), verde e azzurro come il mare, ingombrante, pesante, che “divenuto cosa viva: la velava, la rivelava, la proteggeva, talvolta la imprigionava”⁵⁴;

A questo mantello o vestaglia, o tunica che sia (per la solenne circostanza nobilitato con il nome di peplo) fu affidato l'incarico di ritrarre l'agitazione, la nervosità febbricitante che possiede la sua padrona [...] non fece che scendere e salire, e chiudersi ed aprirsi con

⁵³ Renato Simoni, a proposito di questo particolare uso simbolico del mantello, ricorda la famosa recita di *Giulietta e Romeo* in cui la Duse, nei primordi della sua carriera, “aveva profumato la tragedia con la grazia fragile di una rosa, che, tra le sue mani, assumeva, ad ogni atto e ad ogni frase della passione, un significato nuovo”: R. Simoni, *Eleonora Duse al Manzoni*, cit.

⁵⁴ *Ibidem*. Non è questa la prima volta che l'attrice recita Ibsen con un abito che la inguaina e la imprigiona: nella rappresentazione del 1905 di *Hedda Gabler* la Duse comparve nel terzo atto “inguainata in una seta bianca che coi riflessi simboleggiava il gelo del cuore, e portava una specie di pettorina di scaglie d'argento, quasi a difenderlo con una corazzina da ogni influenza estranea”: G. Boglione, *L'arte della Duse*, cit., p.64. Il passo è citato anche nel saggio di Roberto Alonge, *Ibsen l'opera e la fortuna scenica*, Firenze, Le lettere, 1995, pp.106-107. A questo proposito la Duse, in una lettera indirizzata probabilmente ad Adolfo Orvieto, scrisse di essersi occupata in prima persona dell'abito e ricorda in particolare “una grande torsade di trecce, attorcigliate come un diadema, qualche cosa di 'regale' e di 'prigioniero', visto che Hedda ebbe la maledizione de 'connaître la règle' - e le trecce tenute a freno senza un capello in disordine hanno dato (per me) un'apparenza valevole”: E. Duse, Lettera del 16 maggio 1905, in O. Signorelli, *Eleonora Duse*, Roma, Casini, 1955, p.260.

tanto assidua vicenda, da riuscire in qualche momento piuttosto fastidiosa, come un gioco troppo palese⁵⁵.

Quel mantello potrebbe richiamare qui simbolicamente il mare; ma non il mare sognato, ideale, perduto (di cui si parla ma che non si vede), bensì quello che in scena si fa cosa viva, che protegge e che imprigiona, che la Duse tormenta e che riflette il suo tormento: il teatro nella sua concretezza -fatta di costumi e di convenzioni- ingombrante ma necessario, che non libera ma che piuttosto vincola e, insieme, permette di esprimere, fosse anche solo l'impossibilità della sottrazione completa. Non le stelle dietro i vetri, non "l'incanto DELLA VITA, che è nelle cose, dell'aria, della terra e del cielo", non il mare della libertà assoluta, ma la lotta per l'arte: l'unica per cui si può avere il coraggio di non transigere e di non rappattumare l'esistenza e, anche, di morire e forse di morire in scena. Ancora una volta un simbolo che tuttavia non ha qui la funzione di ricomporre i frammenti in una totalità altra, ma piuttosto quella di riproporre vivo il problema del teatro come luogo in cui l'attrice, assente dalla scena da anni, vive ora la contraddizione fra il suo voler tornare proponendosi come alternativa nel teatro del tempo e l'impossibilità di farlo (il mare non è alternativa praticabile), fra la sua poetica dell'ombra⁵⁶, della sottrazione in una ricerca di vocalità e la sua presenza sul palcoscenico di cui il mantello è

⁵⁵ A. Sartolio, *Il ritorno di Eleonora Duse. Note di un eretico*, cit., p.25.

⁵⁶ Sulla poetica dell'ombra in particolare nel film *Cenere* rimandiamo ancora a G. Livio, *L'aureola e il fango. L'attore di fronte al sublime nell'epoca contemporanea*, cit., pp.67-68. Boglione descrivendo la prima recita della *Donna del mare* con particolare riferimento ai primi tre atti, scrive: "a noi parve veder l'ombra della Duse, più che la Duse": G. Boglione, *L'arte della Duse*, cit., p.195.

espressione più forte del suo stesso corpo e di cui i trilli⁵⁷ della voce, “qualche dissonanza di dolore [...] qualche insistenza più acuta”⁵⁸, i toni acerbi di alcuni momenti e il ritmo spezzato di altri dialoghi sono i segnali. Accanto alla recita che segue la logica del testo, la Duse compone uno spartito differente, tutto suo, che interagisce solo in parte con la narrazione che lega invece gli altri attori⁵⁹: è la sua

⁵⁷ e.p. [E. Possenti], *Eleonora Duse nella 'Porta chiusa' al Manzoni*, cit.

⁵⁸ G. Rocca, *Rassegna teatrale. Recita la Duse*, cit., p.39.

⁵⁹ A proposito della recita della *Donna del mare*, Mirella Schino scrive: “È solo tenendo presente a) l'esistenza di due filoni di spettacolo contemporaneamente presenti in scena, b) il tipo di lavoro non per continuità ma per impulsi fisici con cui si muove il contrattore che si può intuire come e perché riuscisse a diventare emotivamente ed intellettualmente esplosiva la più bizzarra delle scelte della Duse per *La donna del mare*: i capelli bianchi malgrado la giovinezza di Ellida”: M. Schino, *Arte del naufragio. La "Donna del mare" di Eleonora Duse*, in H. Ibsen, *La signora del mare*, traduzione e note di R. Alonge, Torino, Rosenberg & Sellier, 1995, p.161. La Schino fa qui riferimento a ciò ch'ella definisce la funzione *contronarrativa* di un certo tipo di teatro: una funzione, cioè, espressa solo nella recitazione di alcuni attori e che consiste nell'abbandono della logica coerente della narrazione per un lavoro “sulla frattura, sulle opposizioni, sui frammenti, sulle singole scene che diventano cavalli di battaglia, sulla dissociazione”. Si tratta di una riflessione solo parzialmente convincente giacché, se è vero che nel teatro di Eleonora Duse, come anche di alcuni altri grandi attori, la logica del testo non è certo l'unica né la più significativa, tuttavia riconosciuto ciò non si è ancora fornita una ragione che spieghi perché questo dovrebbe determinare necessariamente la frattura, la dissociazione e di conseguenza lo spiazzamento del pubblico. Il nocciolo della questione non sta tanto nella negazione del primato della logica narrativa e nella conseguente compresenza dei “due filoni di spettacolo” e neppure nel procedere discontinuo e per “impulsi fisici” della recita: la grandezza della Duse consiste infatti nella sua eccezionale capacità di ricomporre i frammenti del suo recitare, non organizzati intorno alla logica narrativa, in un nuovo, diverso, ma organicamente coerente ordine simbolico; il quale ordine, con la sua logica, si sostituisce a quello della narrazione ricomponendo le fratture, dando nuovo significato alle discontinuità, recuperando in ultima istanza (come si vedrà anche nel caso della *Donna del mare*) il senso della totalità e del sublime.

ansia e il suo dramma d'attrice che attraverso Ellida la Duse esprime, solitaria, in scena.

Nel finale del dramma di Ibsen Ellida non sceglierà il mare e resterà con il marito. La cronaca è divisa fra chi loda incondizionatamente anche questa conclusione e chi invece, come Simoni⁶⁰, la critica pur vedendola riscattata dalla recitazione della Duse: la decisione finale è la scelta responsabile per il presente contro le velleità di una libertà astratta, ma è in realtà una scelta di riconciliazione con il mondo delle convenzioni prima aborrito: il mare perde d'un tratto il suo fascino e la responsabilità s'impone come nuovo valore che ha il potere di riconciliare il singolo con l'esistenza⁶¹.

Anche nella recita della Duse sembra che in fine prevalga il proposito dell'attrice di risolvere la propria contraddizione.

Poi avvenne il mutamento. Dopo la sorpresa e la commozione per l'offerta del marito, un raccoglimento profondo, le mani alle tempie, il capo chino, gli occhi socchiusi, quasi una sospensione di vita. E ancora le parole faticose: 'Liberamente... sotto la mia responsabilità'⁶².

⁶⁰ "La tragedia della personalità non finisce questa volta con la morte; finisce con uno di quei placidi accomodamenti che, se non ci fossero i simboli di mezzo, sembrerebbero borghesemente dolciastrici. Pareva che Ellida partisse per un gran viaggio; ma non ha fatto che camminare a lungo, tormentosamente, sopra un mattone [...]. Da tutto il mistero è uscita una questione di responsabilità ridotta a piccole proporzioni": R. Simoni, *Eleonora Duse al Manzoni*, cit.

⁶¹ Anche Apollonio vede soprattutto in quel finale e in quella formula "libertà sotto responsabilità", il limite del dramma. "Vederlo conoscere il mondo che si muove verso un senso di vita concorde, che avvera in sé, poeticamente operoso, le certezze religiosamente proposte, non era dono che ci potessimo attendere da chi era una volta per tutte tornato indietro dal cammino di Brand a misurare, sbigottito, il precipizio": M. Apollonio, *Ibsen*, Brescia, Morcelliana, 1944, p.172.

⁶² G. Baglione, *L'arte della Duse*, cit., p.205.

Dopo il lungo travaglio dell'intera recita l'ansia si placa; in quella sospensione è come se la Duse raccogliesse, in un'intimità agli altri inaccessibile, tutta sua la fatica mentre anche la sua lotta termina con un gesto di liberazione: l'attrice alla fine del dialogo getta via il mantello che, come una "forza che la incatena a terra, mentre il suo spirito è già sul mare"⁶³, l'aveva fasciata per tutto l'ultimo atto. Senza trucco, senza parrucca e ora anche senza il mantello, la Duse afferma qui la sua 'divina' differenza dal resto del mondo teatrale, la sua sottrazione alle convenzioni di quel mondo, la sua volontà di autonomia e insieme la sua solitudine. Dopo la *Donna del mare* non ci saranno più recite al cui termine prevalga un senso di riconciliazione: forse fu un caso o forse Ellida era lì a segnare più una volontà di libertà che non la sua serena conquista.

Silvio d'Amico assiste alla prima torinese il 5 maggio e il giorno dopo scrive un articolo il cui titolo *Il ritorno trionfale della Duse al teatro. Una rappresentazione che assume il carattere di rito nazionale* suggerisce già il tono complessivo su cui si svolgerà questo primo intervento: un omaggio tutt'altro che incerto nella sostanza, ma talvolta vago nella definizione dell'oggetto ambiguamente collocato fra la sfera estetica e quella dell'esperienza mistico-religiosa.

Non so dirvi nulla, non posso scrivervi nulla, non ho la menoma possibilità di mettere ordine al mio spirito in sussulto, di oggettivare le mie impressioni di questa notte, di darvi la più piccola notizia di critica.

⁶³ gi.mi., *La grande rappresentazione della Donna del mare*, in "La stampa", 9 maggio 1921.

Non posso che mandarvi la nuda cronaca della prima serata. La critica sarà per un'altra volta⁶⁴.

D'Amico esordisce così manifestando un'incapacità: quelle ripetute negazioni sono in parte un artificio retorico attraverso il quale proprio denunciando l'impossibilità di dire l'autore accentua in realtà l'importanza dell'oggetto trattato e di questo, sempre come se fossero sfuggiti alla penna, fornisce i dettagli descrittivi che ha detto poco prima di non poter dare; in parte sono invece l'espressione della reale difficoltà in cui si trova chi, come d'Amico, sente forse di non avere gli strumenti per decifrare immediatamente una realtà artistica così complessa e per lui assolutamente nuova come quella rappresentata dalla Duse. Il risultato, che è perfettamente in sintonia con il progetto di d'Amico mirato a comporre in pubblico il mito della Duse, è quello di ricondurre tutto ciò che sfugge ad una sfera che con l'arte, e con l'arte moderna in particolare, ha ben poco a che vedere: il rito.

Ecco come viene descritto il momento in cui la Duse entra in scena al primo atto:

Allora è accaduto un fatto *indescrivibile*. Mentre Ellida, Eleonora Duse entrava rapidamente con il suo volto levato in alto, con il suo sguardo un poco assorto, con la sua andatura un poco stanca, tutto il pubblico in piedi ha cominciato ad applaudire, ad applaudire, senza una parola, senza un grido, con una commozione lenta e solenne, come in un *rito*. Eleonora Duse si è fermata, ha salutato lievemente più volte, ma la *folla*, sempre in piedi, non le ha permesso né di aprir bocca. Anzi, ad un suo minimo cenno, l'applauso ha raddoppiato il fragore, è divenuto frenetico. Anche gli attori in scena, con Zacconi alla testa, si erano levati

⁶⁴ S. d'Amico, *Il ritorno trionfale della Duse al teatro. Una rappresentazione che assume il carattere di rito nazionale*, cit.; i corsivi sono nostri.

in piedi, e stavano immobili, rivolti verso di lei come *militari* sull'attenti⁶⁵.

Poi, a proposito del secondo atto:

L'atto fu ascoltato da una *folla* sospesa, con una *trepidazione religiosa* che, alla chiusa del sipario si tramutò in manifestazioni di *delirante* entusiasmo⁶⁶.

Alla dichiarazione retorica di impossibilità (“indescrivibile”), d'Amico fa seguire la descrizione di ciò che accadde, caricando l'avvenimento di un significato *rituale* e forzando in tal modo i limiti della sfera estetica alla quale uno spettacolo teatrale, per quanto eccezionale, comunque appartiene. Concentriamo ora l'attenzione sul termine rito: la funzione fondamentale del rito nel momento della sua fondazione è di rispondere ad uno stato di crisi garantendo alla comunità la preservazione della propria identità, permettendo il superamento dell'interruzione storica che la crisi aveva provocato e la realizzazione di un ordine che riporti gli elementi dispersi a un sistema di valori condivisi. Ecco che allora il fatto che d'Amico faccia uso di questo termine proprio nella prima cronaca dedicata al ritorno della Duse non è un particolare privo di significato: dalla situazione di crisi (del teatro e non solo del teatro), alla necessità di ristabilire un ordine, alla presenza di un'insieme di uomini che dovrebbero costituire una comunità, ma che costituiscono invece una *folla*, tutto concorre a delineare la cornice rituale all'interno della quale d'Amico colloca l'attrice e il suo significato nel panorama culturale di quel preciso momento storico. In particolare, il nesso fra il rito e la folla ci pare un nodo importante della riflessione di

⁶⁵ *Ibidem*; i corsivi sono nostri.

⁶⁶ *Ibidem*; i corsivi sono nostri.

d'Amico che, dalle cronache del 1921 su Eleonora Duse, giunge fino alle teorie sul teatro delle masse degli anni trenta. Non si vuole con questo affermare che nelle riflessioni del critico ci sia alcuna allusione diretta al dibattito che, a partire dalla fine dell'ottocento, si era animato proprio intorno alla questione della psicologia della folla, ma si vuole tuttavia sostenere che l'uso di quel termine in questo contesto non è casuale. Sgombrando il campo dalle definizioni che, rintracciando nella folla un'essenza assoluta e atemporale, mirano a demonizzarla o esaltarla (entrambi operazioni demagogiche), la folla si rivela come una realtà complessa e contraddittoria: l'espressione di una realtà storica, sociale e culturale di "crisi".

Essa dà agli individui un illusorio senso di prossimità e unione: ma proprio questa illusione presuppone l'atomizzazione, alienazione e impotenza dei singoli. La debolezza dei singoli nella moderna società [...] predispone ciascuno anche alla debolezza soggettiva, alla capitolazione nella massa dei seguaci. L'identificazione, sia col collettivo, sia con la figura strapotente del capo, offre all'individuo un surrogato psicologico per quel che manca nella realtà⁶⁷.

L'omologazione anche culturale che caratterizza una folla è dunque un processo che affonda le proprie radici in una situazione di crisi dell'individualità in un preciso periodo storico. D'Amico che è attento osservatore, coglie questa predisposizione a farsi folla anche nel pubblico degli spettacoli teatrali, nel suo bisogno di un'identità collettiva apparente che colmi l'assenza di quella autentica; coglie inoltre l'evidente forza di attrazione e di fascinazione quasi ipnotica che la Duse esercita su quel pubblico e vede infine

⁶⁷ *Lezioni di sociologia*, a.c. di M. Horkheimer e Th. Adorno, Torino, Einaudi, 1966, p.96.

in questi due elementi le potenzialità affinché quell'evento si faccia rito (se non nella realtà almeno nella cronaca), ossia esperienza collettiva che possa rispondere a quello stato di crisi cui si è fatto riferimento al principio di questo paragrafo con la ricostruzione di un nuovo ordine. Dove la folla ha sostituito il pubblico di spettatori, il rito può sostituire la consapevole esperienza estetica: di qui un primo possibile passo per proporre un rinnovamento che, in assenza di un reale mutamento delle condizioni sociali e culturali, deve riuscire a far credere a tutti (la folla in prima istanza) che sia stato fondato un nuovo ordine di valori, espressione di una comunità intera, laddove invece la comunità non c'è e quel nuovo ordine, che si dovrebbe fondare sul patrimonio culturale della comunità, non è che il frutto di un'elaborazione teorica.

Come lo stile della Duse rientri in questo quadro e quale sia l'interpretazione che ne dà d'Amico è il nodo che tenteremo di affrontare ora.

Innanzitutto d'Amico si pone il problema della scelta del testo e sembra trovare una risposta per lui convincente in quel carattere peculiare della drammaturgia di Ibsen che consiste nel saper unire tragedia moderna ed “eloquio quotidiano”, idealismo e forma “crudelmente, minuziosamente ver[a]”⁶⁸. Per questo motivo, sebbene “con Ibsen non si declam[i]. E, in apparenza almeno, non si cant[i]. Si parl[i]”⁶⁹, tuttavia

in realtà un canto s'esprime, o si vuole esprimere, da quelle parole 'prosaiche': nelle risonanze ch'esse destano entro il nostro spirito, negli

⁶⁸ S. d'Amico, *Eleonora Duse e 'La donna del mare'*. *La seconda rappresentazione segna un nuovo trionfo dell'artista prodigiosa*, in “L'idea nazionale”, 10 maggio 1921.

⁶⁹ *Ibidem*.

echi indefiniti che suscitano in noi pur con la loro apparente, precisa, esauriente definitezza⁷⁰.

In particolare la *Donna del mare*, una delle “opere ibseniane più semplici, chiare e persuasive [...] è per eccellenza il dramma dell’anima femminile, vissuto ed espresso con un dono di verità eterna [...] un dramma cristiano: che si risolve, insolitamente, con un senso di conciliazione ‘cattolica’, con una serena e consapevole accettazione della realtà, ma dopo la necessaria prova della libertà”⁷¹.

Sono qui indicati tutti o quasi tutti i motivi che possono aver giustificato quella scelta o, meglio, quelli che la giustificano all’interno del quadro che d’Amico traccia. Innanzitutto l’idealità che pare essere l’unico modo per riscattare un linguaggio altrimenti banalmente prosaico, ma che in quel linguaggio trova il confine e il contesto concreti e ‘moderni’ nei quali esprimersi. Dire idealità è tuttavia ancora poco: nella *Donna del mare* l’idealità si fa verità eterna, espressione di una spiritualità in cui d’Amico ritrova un’ispirazione cattolica. In secondo luogo la spiritualità che è la nota dominante dell’opera e che dovrà essere anche quella della recitazione che saprà ‘interpretarla’; poi il riferimento al canto che è espressione dell’idealità e che, ineluttabilmente, rimanda anche a quel lirismo che d’Amico richiede sempre all’attore e che è forse l’aspetto della recitazione che più lo affascina e lo interessa. Infine l’accento all’anima femminile che ci sembra un dettaglio importante e che riprenderemo più avanti.

⁷⁰ *Ibidem.*

⁷¹ *Ibidem.*

La grandezza della Duse consiste allora nella capacità di restituire la ricchezza di questo testo quasi esclusivamente con “la fedele dizione delle parole del poeta”, dove poi tutto il senso di questo giudizio è in quel “quasi” e nel modo di intendere la “fedele dizione”. La fedeltà per d’Amico non è semplicemente la fedeltà alla lettera del testo, ma è piuttosto un’aderenza della recitazione all’interpretazione che del testo dà il critico. In questo caso, la spiritualità del dramma di Ibsen e con essa il personaggio di Ellida corrispondono nella recita della Duse a “una melodia di note aeree, una fresca, alitante poesia”; il canto che risuona, nonostante l’uso di parole prosaiche, corrisponde all’impressione di trovarsi semplicemente di fronte a una “donna che parla” che tuttavia, a chi s’indugi ad ascoltarla, svela una “musica spirituale” in cui “tutte le parole più semplici [...] rivelano una per una quel che d’essenziale dorme in esse, e insieme si sollevano come ad un nuovo arcano significato”.

L’essenziale, l’arcano significato, la “voce divina” che “sgorga dall’anima”, le parole che “volano all’infinito” nel dialogo con Wangel nel secondo atto, “il tremito ansante” che si esprime in “frasi smarrite e leggere” del terzo, ecco qui tratteggiato lo stile della Duse in cui pare che non resti più nulla di corporeo, in cui tutto sembra ridotto a sublimazione vocale, e tutto, tramite quella sublimazione, diviene allusione ad un oltre indefinito che, se fu una parte della verità di quelle recite, fu appunto solo una parte.

Fermiamo per un momento l’attenzione sul significato dell’allusione. L’allusione, che per la scienza della retorica è un “dare a intendere appellandosi a conoscenze effettive o presunte del destinatario, alla sua cultura, all’enciclopedia in genere”, instaura “con chi ascolta o legge una sorta di

complicità”⁷². In questo senso l’allusione può servire a fingere di colmare il vuoto (che invece è incolmabile) appellandosi a un ‘oltre’ non ben specificato che resta vago e indefinito per illudere il pubblico (la folla) che invece quell’oltre, in quanto misterioso, non può che riguardarlo da vicino, anzi, non può che coinvolgerlo nella più profonda intimità.

“Un senso indeterminato, vago, lontano, marino”: insomma un aereo ascendere alla riconciliazione della verità eterna. Nessun conflitto, non quello fra il passato e il presente, non quello del gioco con il mantello, e *voilà* la poesia, *voilà* il rito.

Quando alcuni mesi dopo, nel novembre dello stesso anno, d’Amico assiste alla recita della *Donna del mare* al Costanzi di Roma, la sua interpretazione nella sostanza non muta, ma l’articolo si arricchisce della nota distinzione fra una prima Duse realista (“ma era poi tale?”), una seconda “raffinata e stilizzata” dalle “artefatte (ma erano poi artefatte?) squisitezze” e una terza che sintetizza in sé le prime due unendo “l’apparenza d’un immediata spontaneità, e la intima, spirituale melodia della sua recitazione”⁷³. Ecco che in questo modo d’Amico inizia a costruire per la Duse un’immagine priva di contraddizioni non solo nel presente, ma anche nel passato, riconciliando tutto in ciò che lui coglie essere l’essenza profonda dell’artista, la capacità straordinaria di “sollevare ogni vocabolo a una significazione lirica”⁷⁴.

⁷² B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1997, p.257.

⁷³ S. d’Amico, *Eleonora Duse, donna del mare*, in “L’idea nazionale”, 14 novembre 1921.

⁷⁴ *Ibidem*.

Avvertiamo ascoltandola, quello che consapevolmente o inconsapevolmente, direttamente o indirettamente, debbono a lei i più puri dicatori fra i nostri artisti drammatici d'oggi (Irma Gramatica, Ruggero Ruggeri)⁷⁵.

E non si può non ricordare qui le pagine di elogio dedicate da d'Amico a Ruggero Ruggeri, l'attore moderno, amato non per la sua fedeltà d'interprete ma per la raffinatezza con cui si fece "dicitore", colui che "credette nel Verbo" e seppe dare "le ali a tutte le parole"⁷⁶: Ruggeri ancora prima della Duse fu per d'Amico il segno che la parola -e non solo perché parola del poeta- ha un valore quasi 'sacrale', perché in essa e nelle sue risonanze musicali sembra quasi rivelarsi una lingua primigenia ("In principio era il Verbo"⁷⁷) che coglie nel profondo dell'umanità intera. Pare che alcuni aspetti tipici del decadentismo -ora di Ruggeri e ora della Duse- vengano re-interpretati da d'Amico in chiave differente. Così il rifiuto del positivismo, il senso del mistero e dell'ignoto che si celano dietro alla cose e che la ragione non può sondare, la tensione verso la poesia pura capace di attingere a nuove dimensioni dell'essere, il simbolismo come forma di espressione poetica e la parola che recupera il suo valore quasi magico, ancestrale, di rivelazione epifanica dell'ignoto, lo stretto

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ S. d'Amico, *Credette nel verbo. Assiduamente ricercò un'essenza lirica in ogni testo*, in "Teatro-scenariò", 1-15 agosto 1953, p.4: si tratta dell'articolo scritto in occasione della morte dell'attore.

⁷⁷ Così si concludono gli appunti della conferenza tenuta da d'Amico sull'*Arte dell'attore*: "in principio era il Verbo, e l'attore lo comunicò alla folla": si tratta di alcune pagine manoscritte di d'Amico in parte illeggibili, che si presentano evidentemente come appunti per un discorso orale: conservate nel Fondo d'Amico del Museo dell'Attore di Genova, Cartella "Conferenze" faldone 3-4, *Teoria e pratica dell'attore*, cart. IV, n.6.

rapporto fra parola e musica, tutti tratti che furono propri delle poetiche decadenti, vengono riletti da d'Amico come segnali dello sviluppo di un'arte che è rivelazione di verità e partecipazione diretta del sacro sottratto alla sfera estetica e ambigualmente posto fra quella religiosa e quella tutta terrena del rito *nazionale*.

4. “*La porta chiusa*”: una vacuità senza limiti.

La recita della *Porta chiusa* di Marco Praga che, come aveva previsto la Duse, rompe l'anello ibseniano, non interrompe invece il ritmo complessivo del primo ciclo di recite (quello del 1921 in compagnia con Zacconi) il cui repertorio si esaurì in quei due soli testi: sebbene drammaturgicamente molto distanti, *La donna del mare* e *La porta chiusa* rivelarono proprio nel modo in cui vennero recitati dalla Duse una fine tessitura di rapporti e di rimandi -per somiglianza o per complementarietà- tali da creare una nuova diversa compattezza.

Dai fantasmi vaghi di Ibsen alla concretezza del realismo di Praga, dalla “donna inquieta”, alla “madre dolorosa”, dalle “pareti del sogno” alla “solida realtà dell'esistenza quotidiana”, dal profilo sfuggente di Ellida ai “contorni ben fissati”⁷⁸ di Bianca, infine dall'anelito verso la libertà impossibile al dolore della maternità perduta, pare che un abisso separi le due rappresentazioni e anche la critica è in fondo concorde nel rilevare che qui un'altra Duse, forse più chiara e più vicina al pubblico italiano, si è manifestata⁷⁹,

⁷⁸ Tutte le citazioni precedenti sono tratte dall'articolo di Eligio Possenti, *Eleonora Duse nella 'Porta chiusa' al Manzoni*, cit.

⁷⁹ “[A]juguriamoci che la somma artista, ritornata alle scene, si convinca che in Italia, dove il mare è perfettamente azzurro, e sereno il cielo [...] non debbono, né possono attecchire le faticose elucubrazioni cerebrali

giacché qui non vi “è nulla che esiga dallo spettatore uno sforzo d’intelletto o un raffinamento di sensibilità per essere penetrato e assimilato”⁸⁰.

È ancora una volta il critico della “Stampa”⁸¹ a individuare un nodo che ci pare importante e che mette in luce una delle differenze più rilevanti dei due personaggi protagonisti: laddove Ellida è una donna schiava, incatenata al suo passato fin dal suo apparire in scena, Bianca Querceta invece, che aveva posto “una pietra sepolcrale” su quel passato, ritornato all’improvviso ciò che sarebbe dovuto restare sepolto (il suo grande segreto), ne viene gradualmente ma inesorabilmente distrutta. Il personaggio di Ellida, fino alla scena finale, non è soggetto ad alcun progresso psicologico, isolato, irrigidito, congelato com’è al suo passato; nella *Porta chiusa* invece la protagonista, proprio perché il passato ha ancora il potere di scatenare conflitti drammatici e di mutare il presente -quantomeno il presente degli altri personaggi e in particolare del figlio- vive una trasformazione interiore che la porta progressivamente al disfaccimento.

La funzione del tempo che certamente dal punto di vista dell’analisi dei testi non costituisce l’aspetto più rilevante per definire le differenze fra i due drammi tuttavia, in

che scaturiscono dalle torbide caliginose fantasie scandinave [...]. Ieri sera, invece, la scena cambiò: fu il più fulgido rovescio della medaglia che si potesse immaginare. Ieri sera, eravamo tornati in Italia, si respiravano a pieni polmoni gli effluvi dell’arte italiana, e fu il più grande, il più magnifico, il più colossale trionfo di Eleonora Duse”: Tom, in “Giornale d’Italia”, 17 novembre 1921, in C. Antona-Traversi, *Eleonora Duse, sua vita, sua gloria, suo martirio*, Pisa, Succ. Nistri ed., 1926, p.260.

⁸⁰ d.g., *E.Duse ne “La porta chiusa”*, in “Il secolo”, 13 giugno 1921.

⁸¹ gi.mi. [G. Michelotti], *Riudendo Eleonora Duse nella ‘Porta chiusa’ di Marco Praga*, in “La stampa”, 30 maggio 1921.

relazione al linguaggio della scena e in particolare alle rappresentazioni della Duse, risulta un elemento importante che, se unito alle considerazioni prima riportate di Eligio Possenti sulla contrapposizione fra il simbolismo di Ibsen e il realismo di Praga, aiutano a tracciare il quadro della recita. La Duse, dopo un primo atto in cui “è tutta presente, febbrile nel suo amore vigilante, quasi morboso”⁸², a partire dal secondo atto inizia a rappresentare il progressivo disfarsi della protagonista: al momento della rivelazione (quando Bianca capisce che il figlio è al corrente del suo grande mistero, dell’adulterio che l’ha generato) la Duse si abbatte “singhiozzando su un divano, coprendosi il viso, non con le mani, ma con le braccia, quasi cercasse di nascondersi tutta” come “ammantata entro il suo desolato pudore”⁸³ e resta lì, in silenzio, rannicchiata, annichilita. Poi nel dialogo con il figlio che segue “si scolora, si scolora sempre più, s’incurva, si piega, pare quasi cerchi nascondersi, scomparire”, tanto che alla fine della scena ha ormai assunto movimenti “quasi d’automa”⁸⁴ e nell’ultimo atto⁸⁵ è una maschera tragica “che ha momenti di

⁸² s.i.a. [D. Lanza], “*La porta chiusa*” di M. Praga. *L’interpretazione di Eleonora Duse*, in “Gazzetta del popolo”, 26 maggio 1921.

⁸³ r.s., *Eleonora Duse nella “Porta chiusa”*, in “Corriere della sera”, 14 giugno 1921, ora in R. Simoni, *Trent’anni di cronaca drammatica*, cit., p.481.

⁸⁴ gi.mi. [G. Michelotti], *Eleonora Duse nella ‘Porta chiusa’ di Marco Praga*, in “La stampa”, 26 maggio 1921.

⁸⁵ Ricordiamo qui in nota che sia la Duse sia Praga stesso ritenevano questo ultimo atto drammaturgicamente debole e fiacco e l’autore nella sua cronaca allo spettacolo del 13 giugno 1921 scrisse: “La commedia non è un capolavoro, no davvero [...] ha, infine, un terz’atto inutile nell’economia dell’opera, una appiccicatura, nella quale è troppo evidente lo sforzo [...]. Ma la Duse, ah la Duse!, rimedia a tutto. Aggiunge (non una parola al testo, no), completa, trasforma” e nel terzo atto “ancora silenzi che diventano spasimo, e i piccoli gesti rattenuti che

immobilità e contrazione spasmodica”. “[I]n ogni parola che dice, in ogni gesto che fa, in ogni carezza, in ogni bacio vi è qualche cosa che si distacca da lei”⁸⁶, “le labbra scolorano e non si vedono quasi più; della bocca non rimane che un segno: una ferita”⁸⁷, seguono poi i silenzi e infine la partenza del figlio. Con una variazione del copione, in cui era previsto che alla fine Bianca rincorresse il figlio, la Duse rimane invece in scena, sola, irrigidita come la “figura di una pietra sepolcrale”⁸⁸, a pronunciare l’ultima battuta, non prevista nel testo, “Sola, sola!”: non una donna nella solitudine ma “ella stessa la solitudine”⁸⁹, “una vacuità senza limiti”⁹⁰, secondo il giudizio di Renato Simoni.

Si possono rintracciare qui i motivi della ‘poetica dell’ombra’ della Duse, di una negazione che si fa qui contemporaneamente anche sublimazione dell’atto che nega e, dunque, sublimazione del linguaggio usato: l’attrice si afferma alla fine come maschera tragica -e non grottesca- ed è lì a rappresentare non solo il dolore di Bianca Querceta bensì simbolicamente la tragedia di tutte le madri⁹¹, il

sono prodotti da tante fitte al cuore, e infine la solitudine che annienta”: Emmepì, *Cronache - LXIV. Un altro teatro del Popolo. - “I Raschoff” e “Il Marchio”*. - *Eleonora Duse ne “La porta chiusa”*, in “L’illustrazione italiana”, 19 giugno 1921, p.752; ora in M. Praga, *Cronache teatrali 1921*, Milano, F.lli Treves, 1922, pp.149-150.

⁸⁶ gi.mi. [G. Michelotti], *Eleonora Duse nella ‘Porta chiusa’ di Marco Praga*, cit.

⁸⁷ gi.mi. [G. Michelotti], *Riudendo Eleonora Duse nella ‘Porta chiusa’ di Marco Praga*, cit.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ R. Simoni, *Eleonora Duse nella “Porta chiusa”*, cit.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ “E in quel momento non è più “una” madre che sospira, ma è l’immagine ferrea “della” madre: è la Madre in Idea. Per questa divina

dolore per la perdita di senso dell'esistenza al venir meno dell'unica cosa che un senso aveva e, ancora di più - e qui la rappresentazione si svincola decisamente dal testo- il Dolore assoluto, tanto astorico e universale quanto astratto⁹², di cui si rappresenta l'ineluttabilità e per il quale si manifesta il lutto, ma di cui si rinuncia a ricercare le ragioni (non psicologiche, ovviamente, perché quelle ci sono); insieme quella maschera rappresenta anche la sublime solitudine dell'artista che si fa "pietra sepolcrale" e nel suo essere sigillo definitivo della sconfitta della vita, come una lastra di marmo rigida, levigata e non scalfibile posta sulla tomba, si stacca dalla terra e dal fango in cui invece, ancora, l'uomo e l'artista che di quel fango fanno di essere impastati si dibattono ridicoli e insieme splendidi.

"[La] negazione eretica del momento della convenzionalità scenica"⁹³, come la definisce Gobetti nel 1922, non diviene critica del linguaggio, esperienza della contraddizione vissuta dall'artista a partire dal suo essere artista e dunque dal linguaggio con cui si esprime, bensì resta "superiorità inquieta che le permette di essere sempre nuova e di ricostruire ogni sera, di un'opera trenta volte replicata, un organismo eternamente originale, che ancora rispecchia *candidamente* l'ansia della creazione e della *serenità completa del realizzare cosciente*"⁹⁴.

virtù di trasfigurazione e amplificazione ideale di una figura e di un intero dramma, l'arte dell'interprete non è più un'arte che rivela ma un'arte che crea": m.f., *Manzoni. Eleonora Duse ne "La porta chiusa"*, in "La sera", 13 giugno 1921.

⁹² G. Livio, *L'aureola e il fango. L'attore di fronte al sublime nell'epoca contemporanea*, cit., p.68.

⁹³ P. Gobetti, *Eleonora Duse*, in "L'ordine nuovo", 1 giugno 1922, ora in P. Gobetti, *Scritti di critica teatrale*, Torino, Einaudi, 1974, p.490.

⁹⁴ *Ibidem*; i corsivi sono nostri.

Eppure, e valga qui come ipotesi interpretativa, non si può dimenticare che quella solitudine e quella vacuità sono espressioni di un patire autentico dell'attrice in un preciso momento della sua vita artistica: la Duse, che non smetterà mai di frequentare il sublime, attraverso il suo stile porta tuttavia in scena qui un lutto autentico -il suo- per un teatro che non c'è più, per un passato -il suo personale e quello del teatro d'attore dell'ottocento- che è in lei rimasto congelato e che il presente non può accogliere. In quella sua sottrazione che tende all'annullamento totale ("le labbra scolorano e non si vedono quasi più"), resta della bocca "un segno: una ferita"; quella ferita, che non è posa esteriore, avrebbe potuto anche suggerire qualcosa di diverso dalla serena realizzazione cosciente della propria arte, qualcosa che va a integrare la lotta inquieta con il mantello della *Donna del mare*: un travaglio e una solitudine autentiche che, pur fra tanti clamori della critica, preludono al suo ineluttabile e definitivo fallimento⁹⁵.

⁹⁵ A questo punto può essere utile fare un accenno alla recita della *Città morta* che la Duse rappresenterà l'anno successivo e a cui d'Amico dedicherà solo poche e non particolarmente significative parole (s.i.a., *Eleonora Duse parte*, in "L'idea nazionale", 12 dicembre 1922). Come testimonia Renato Simoni (r.s., *Eleonora Duse nella "Città morta"*, in "Corriere della sera", 14 dicembre 1922, ora anche in R. Simoni, *Trent'anni di cronaca drammatica*, cit., pp.622-623), all'interno della tragedia dannunziana "scarnificata e denudata" dei suoi veli scintillanti, la Duse raggiunge forse l'apice della sua recitazione "segreta, intima, quasi essenziale", accentuando ma anche approfondendo la sua poetica della sottrazione e dell'ombra: "Dell'interpretazione che Eleonora Duse diede allora della *Città morta*, m'è parso di non ritrovare quasi più nulla [...]. L'Anna di quel tempo era più estatica, più religiosamente fuori della vita, dell'Anna che ci ha dato ieri sera Eleonora Duse. Ieri la sua interpretazione toccò il sommo della dolcezza, di una povera, stanca, affannata dolcezza umana [...]. Ci sono gesti delle braccia e delle mani di Eleonora Duse che sembrano stendere un'ombra intorno a tutta la sua persona; gesti che sono musica anche essi".

Aveva sete di pace, ma non c'era più pace per lei. Le rinunce, come le vittorie, le davano la stessa acerba pena. Moriva giorno per giorno, fra gli applausi. Nello sfolgiorio delle sale affollate, non vedeva che la sua notte, sempre più vicina⁹⁶.

Stranamente d'Amico dedica poche pagine a questa recita⁹⁷ ch'egli vede solamente a Roma nel novembre del 1921 con la nuova compagnia della Duse⁹⁸, mentre non recensisce la prima nel maggio a Torino⁹⁹. Di un simile parziale disinteresse si possono ipotizzare le ragioni: dall'avversione del critico per il dramma borghese di origine milanese, alla situazione di disagio in cui si trovò ad assistere alla recita (nel teatro di Roma troppo grande per le sottigliezze recitative della Duse), al fatto che quella poetica della sottrazione di cui abbiamo appena detto non fu certamente l'aspetto che più affascinò il critico che, invece, aveva già recensito tre volte *La donna del mare*. L'interesse maggiore di questa pagina di cronaca consiste nel susseguirsi rapido di tre temi: dalla polemica contro il dramma borghese, che secondo d'Amico dopo la guerra non avrebbe ormai più nulla da dire a un mondo completamente mutato, a quel rapido accenno al grottesco come forma d'arte "cinica, beffarda e negatrice" che sarebbe però al passo con i tempi, alla generica ma insistita

⁹⁶ R. Simoni, *La morte di Eleonora Duse in America*, in "Corriere della sera", 23 aprile 1924.

⁹⁷ S. d'Amico, *Eleonora Duse e "La porta chiusa"*, in "L'idea nazionale", 17 novembre 1921. Tutte le prossime citazioni sono tratte da questo articolo.

⁹⁸ La Duse, scioltasi da Zacconi, ha fatto compagnia a sé con Memo Benassi, Ruggero Lupi, Tullio Carminati, Tina Pini, Leo Orlandini, Gino Fantoni e Ciro Galvani.

⁹⁹ Nonostante l'invito di Praga a d'Amico, la cronaca verrà infatti affidata a Lorenzo Gigli.

esaltazione dell'arte "d'inimitabile perfezione ideale", di "pura sinfonia verbale", di "divina armonia" della Duse che, "fonte di luce e di verità", sembra indicare una tappa successiva all'epoca del grottesco, qualcosa a cui tendere con rinnovata fede ma che nella storia non si è ancora realizzato.

Di tutto ciò che si è tentato poco fa di descrivere a proposito della recita, non resta che una "bella signora dalle chiome grigie", che ha qualcosa di regale, un'attrice capace di una "prodigiosa verità fatta di nulla" (come nulla ci dice questa espressione di d'Amico) nel primo atto, tragica nel secondo atto come lo fu un tempo, "indicibilmente melodios[a]" nel suo pianto, prodigiosa nella confessione ch'ella "franse, variò, alitò con un'arte leggera e sovrumana, con soffi d'anima". Nulla resta dell'ultimo atto.

D'Amico, che fu certo testimone attento e paziente (spettatore che sa vedere e rivedere, ma che talvolta non sa guardare e cogliere l'essenziale), che aveva contribuito a trasformare il fatto in evento, la Duse in *simbolo* e la recita in qualcosa che si avvicina al *rito*, in questo caso si attiene a una ripetizione nella sostanza del già detto perché l'analisi del dettaglio non rientra qui pienamente nel quadro da lui tracciato.

Infine, quasi a postilla dell'articolo, d'Amico inserisce un'ulteriore nota che affronta il problema del rapporto fra la Duse e gli attori della compagnia. Anche qui il contesto rituale definisce la natura di quelle relazioni che non possono essere quelle consuete fra compagni d'arte, vista l'eccezionalità della Duse, né possono venir ricondotte ad un rapporto di emulazione fra allievi e maestra, giacché l'attrice "è un modello d'inimitabile perfezione ideale, una mèta irraggiungibile a cui si può guardare senza speranza di

toccarla”. Gli attori della compagnia partecipano al rito con la dovuta *riverenza* mantenendo la loro schiettezza e semplicità. Il solo Benassi, talvolta, eccede fino a scatenare un applauso a scena aperta: episodio questo che, oltre a interrompere l’atmosfera religiosa del rito di cui la Duse deve essere la sola e assoluta protagonista, interrompe quell’altra atmosfera fatta di armonia e semplicità che resta la cornice entro la quale la recitazione dell’attore si deve sempre collocare.

5. *Fuori dalla dialettica della storia: lo sguardo del lutto e il salto nel trascendente. Recita di “Fantasmi”.*

A distanza di un anno la Duse ritorna a Ibsen (“l’anello interrotto”): non con una delle ultime opere del drammaturgo norvegese che lei stessa aveva detto di preferire, bensì con *Spettri*. Come aveva confidato a d’Amico già mesi prima della recita, non ebbe mai intenzione di mettere in scena quel dramma al fianco di Zacconi il quale, d’altra parte, non avrebbe certamente potuto accettare in questo caso di farsi umile ombra della Divina, di cederle il posto da protagonista, di contribuire alla resa di uno spettacolo che avrebbe nella sostanza negato la sua poetica d’attore positivista di cui proprio la recita di quel copione era divenuta il manifesto. Come volle l’attrice, Osvaldo fu invece Benassi che, ancora giovane, lasciò a lei il centro della scena restando un poco sottotono e riuscendo solo in parte a mantenere per sé una sua autonomia recitativa che anche d’Amico, pur contraddittoriamente e fra le righe, rilevò: “Ci ha dato finalmente, secondo le sue forze, la tragedia spirituale del figlio infelicissimo, della sua impotenza a creare e a vivere, della sua paurosa attesa dell’accesso fatale che tornerà, attraverso una *mimica*

assorta e una dizione lievemente *disfatta*”¹⁰⁰ in cui sia l’assorto della mimica sia il disfatto della dizione non sono certo espressioni che si addicono alla recitazione della Duse, mentre invece colgono qualcosa di profondo che è proprio di Benassi e, pur non volendo, ne indicano così la forza attorica autonoma.

Com’era prevedibile quasi tutta la critica¹⁰¹ fu concorde nel preferire questa versione della Duse a quella di Zacconi per una supposta maggiore fedeltà al testo, per aver ricondotto la figura di Elena Alving al centro della vicenda, per il significato simbolico che il dramma avrebbe allora riacquisito, anche se un po’ in ritardo rispetto ai tempi, secondo Simoni.

È qui opportuno ricordare ciò che d’Amico individuò come elemento cardine della drammaturgia di Ibsen e poi in particolare di *Spettri* perché riprende un tema già ricordato a proposito della prima e della seconda rappresentazione della Duse: il rapporto con il passato.

[L]a nostra anima *nuova* anela alla felicità, per cui è creata, e il mondo *moderno* pare offrirle tutti i mezzi atti alla sua conquista: ma

¹⁰⁰ D’Amico poi, per collocare subito ogni cosa al suo posto, prosegue: “Non ha avuto un solo applauso a scena aperta; ecco il suo migliore elogio. In compenso, ha avuto ed ha la soddisfazione di tutti gli intelligenti, per la vittoria riportata, soprattutto su se stesso. La *vittoria dell’interprete sul comico*”: S. d’Amico, *Eleonora Duse e gli “Spettri” al Costanzi*, in “L’idea nazionale”, 6 dicembre 1922; i corsivi sono nostri.

¹⁰¹ Una fra le poche voci discordanti è il critico della “Stampa”, Gigi Michelotti, che a differenza degli altri mette in discussione l’assoluta centralità di Elena Alving e per questo motivo nella cronaca dello spettacolo si sofferma molto più che sulla Duse su Benassi, elogiato soprattutto per la sua capacità di lottare contro la memoria ingombrante delle recite di Zacconi: gi.mi., [G. Michelotti], *Spettri di Enrico Ibsen nella interpretazione di Eleonora Duse*, in “La stampa”, 13 novembre 1922.

ognuno di noi porta in sé un *cadavere*, di cui non sa liberarsi: è l'eredità del *Passato*, è la *morta* Regola d'un'età che non è la nostra, e che ci soffoca e che ci *schianta*, *impedendo* a ciascuno d'esser se stesso, di *vivere in pienezza* di sincerità e di gioia¹⁰²;

più in particolare si tratta di una “Regola millenaria” alla quale gli uomini “per pochezza d'animo, per incapacità a reagire contro una forza che opera da millenni nello spirito umano, nolenti o volenti finiscono col sottostare”¹⁰³. Nel caso specifico di *Spettri*, Elena Alving protagonista assoluta sarebbe colei che, presa “coscienza del suo peccato contro la Vita, del suo ossequio alla credenza morta”, non riesce però a liberarsene definitivamente: la sua tragedia è quella di continuare “a vivere ossequiando una Regola a cui ella non crede, ma che è più forte di lei”¹⁰⁴.

Ancora una volta questa interpretazione è il risultato di una forzatura che d'Amico opera in virtù della sua personale concezione della storia ch'egli applica anche a Ibsen: demonizzare, quando conviene, il passato per interrompere a proprio uso e consumo la dialettica fra passato e presente che invece fonda la storia (la quale può progredire così come involvere) è un'operazione che impedisce di comprendere su quali complessi e delicati equilibri sia necessario lavorare per ricostruire una società nuova prima ancora che un nuovo ordine. La dicotomia fra un passato posto all'interno della sfera semantica del lutto, della morte, di un astratto vincolo mortificante che non viene però mai definito storicamente (la Regola è appunto millenaria) e un presente che significherebbe invece

¹⁰² S. d'Amico, *Ibsen*, Milano, F.lli Treves, 1928, p.25; i corsivi sono nostri.

¹⁰³ S. d'Amico, *Eleonora Duse e gli “Spettri” al Costanzi*, cit.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

altrettanto astrattamente novità, pienezza di vita, *modernità*, non corrisponde né alla poetica di Ibsen né a quella della Duse. Gli spettri in Ibsen non sono semplicemente una vaga Regola astratta da cui Elene dovrebbe liberarsi con un moto di rivolta per la conquista del diritto alla vita e alla passione che le sarebbero così immediatamente concessi, perché sono invece i fantasmi di cui è pervasa l'intera realtà del presente. "C'è un morto, dunque a bordo; e quando si avrebbe il coraggio di buttarlo a mare la peste è già in noi"¹⁰⁵: i fantasmi hanno prodotto nuovi fantasmi, il presente in sé è un inferno di umanità disumana in cui i personaggi non fanno altro che perseguitarsi pur restando seduti in comodi salotti e gli spettri del passato fanno ossessivamente ritorno per indicare a questa umanità la sua incapacità di elaborare dialetticamente la propria storia in una memoria e fare di questo presente un tempo di vita.

Il passato colpevole, ch'essi non ricordano più o non sanno o credono d'aver già scontato, si rivela nelle sue irrimediabili conseguenze proprio quando sta per cominciare la vita nuova. Ed essi atterriti all'improvviso, cercano di giustificarsi e di riversare la colpa sugli altri [...] finché [sic] proprio nel momento in cui angosciosamente si riconoscono colpevoli, la colpa stessa scoppia in pieno e li travolge, con nell'anima l'orrore della vera realtà vista nell'ultimo attimo¹⁰⁶.

¹⁰⁵ S. Slapater, *Ibsen*, con un cenno su Scipio Slapater di Arturo Farinelli, Torino, F.lli Bocca ed., Milano-Roma, 1916, p.203. Lo studio di Slapater, sebbene in molti passaggi discutibile, costituisce comunque un riferimento importante per queste riflessioni: scritto e pubblicato proprio in anni di poco anteriori alla rappresentazione della Duse, questo scritto si distacca decisamente dalle interpretazioni che del drammaturgo davano allora i critici teatrali (da d'Amico a Domenico Lanza, da Renato Simoni a Giovanni Pozza) che tendevano a fare di Ibsen un "modello di una nuova classicità fondata su una natura eminentemente realistica e venata di austere preoccupazioni morali" [R. Jacobbi, *Invito alla lettura*, in S. Slapater, *Ibsen*, cit., p.VII].

¹⁰⁶ S. Slapater, *Ibsen*, cit., pp.203-204.

Perché in fondo, “non c’è riscatto”¹⁰⁷. Liberarsi dagli spettri significherebbe mettere in discussione radicale una società precisa che prevede anche nel presente lo sfruttamento dell’uomo sull’uomo, di ciascuno su ciascuno altro; ma al singolo non è data tale possibilità, almeno negli *Spettri*. C’è un meccanismo crudele di cui i personaggi, tutti compresa Elene, sono sia vittime sia artefici: così se nel secondo atto Elene parla rivelando solo una parte della verità e facendo in modo che nessun ideale cada come aveva detto alla fine del II atto, se dipinge il capitano Alving come un bambino gioioso, tentando così di salvare in parte una memoria a cui nessuno dei presenti in realtà crede, non è tanto per atto di viltà (da ricondurre su un piano di mera psicologia, come vorrebbe d’Amico), ma è piuttosto perché non può svincolarsi da quel passato che è la struttura su cui si regge anche tutto il suo presente. È lei la prima ad avere bisogno che nessun ideale nell’apparenza cada perché il crollo totale di quegli spettri metterebbe in crisi per esempio il suo rapporto attuale con il figlio e la sua possibilità di rivivere la maternità che in passato lei stessa si è negata: Elene come gli altri è intrisa di quel passato, inserita in un meccanismo che la stritola come stritola tutti. La brutalità e la crudeltà dei rapporti alla fine diviene palese -perché l’inferno è il presente-: Elene è utile a Osvald tanto che anche l’affetto filiale si rivela come un fantasma; Osvald, proprio perché malato, è tornato a Elene come bambino e di ciò la donna in parte è grata (“Oh quanto benedirei la tua malattia che ti ha spinto a casa da me”¹⁰⁸ e poi, quando la realtà della malattia si sta per palesare completamente, “Il

¹⁰⁷ *Op.cit.*, p.204.

¹⁰⁸ H. Ibsen, *Spettri*, traduzione di R. Alonge, Milano, Mondadori, 1999, atto III, p.115.

bambino ha la sua mamma a prendersi cura di lui”¹⁰⁹). Al termine dell’ultimo atto il male esplose e il sole, che nel paesino sembra non arrivare mai, al fine penetra nella casa, non per portare la gioia di vivere bensì per illuminare il terrore muto della donna di fronte al figlio ormai ebete, un fantasma in carne e ossa.

Una prima indicazione relativa alla rappresentazione della Duse si trova nel manoscritto dell’attrice che riporta, chiosata da infinite correzioni e varianti a mano, la parte levata di Elene Alving: qui il famoso passo in cui la protagonista parla per la prima volta degli spettri al pastore Manders suona così:

“Fantasmi!

fantasmi-

quanto ho inteso =là=

le parole di Regina e Osvald

è come se avessi riveduto dei fantasmi

non è solo il sangue dei nostri padri e delle nostre madri...

che scorre in noi, ma ... in noi permane: Idee =fedi= distrutte

-(e tutto ciò che ne segue)-

È nel fondo dell’animo nostro e non possiamo liberarcene”¹¹⁰.

Il passo, oltre a riflettere il tipico stile di scrittura della Duse (con quei continui a capo, le frasi tronche, i segni di parentesi, gli incisi), è interessante soprattutto per quell’espressione “Idee =fedi= distrutte -(e tutto ciò che ne segue)-” e non, come sarebbe filologicamente corretto, “ogni specie di opinioni vecchie e morte e ogni specie di

¹⁰⁹ *Op.cit.*, atto III, p.117.

¹¹⁰ Il manoscritto di *Spettri* con la sola parte levata di Elena Alving riporta alla fine l’indicazione Paris, 24-28 settembre 1922 ed è conservato presso la Fondazione Cini di Venezia, fondo Sister Mary of St. Mark.

vecchie e morte convinzioni e cose simili”¹¹¹. Con questa espressione il riferimento al passato appare meno direttamente polemico, più astratto e allusivo, privato in gran parte della forza di rivendicazione contro la morale corrente, che è invece presente nel testo; contemporaneamente però il legame con quel passato si fa più intimo e sofferto perché, non riducibile a convenzionalismi morti, pur nella sua vaghezza, si amplia a indicare un tempo in cui fedi e idee vennero distrutte e, dunque, un tempo in cui fedi e ideali esistevano: forse in quel “tutto ciò che ne segue” c’è la crisi non solo della protagonista, ma anche dell’attrice costretta a vivere in un presente in cui restano solo più le macerie (i fantasmi) di quel passato.

Può qui essere utile ricordare ciò che Renato Simoni nelle sue due cronache, che sono probabilmente gli interventi più interessanti sulla recita, scrive proprio a questo proposito: la Duse fin dal primo atto appare priva di “ogni carattere, per così dire, polemico” e priva di quella “gravità di chi possiede già la sua verità”¹¹²:

[i]l suo caso non veniva obiettivamente esaminato da lei: ma sentito, sofferto, talvolta quasi motteggiato, con una finezza ora tenera ora acre, con brevi abbandoni di commozione sincera, con desideri rapidi e

¹¹¹ H. Ibsen, *Spettri*, cit., p.81. L’intero passo nella traduzione di Anita Rho (H. Ibsen, *I drammi*, Torino, Einaudi, 1959, vol. II, pp.258-259) è il seguente “Qualcosa di quegli spettri. Quando ho sentito Regine e Osvald in sala da pranzo, m’è parso di veder degli spettri davanti a me. Ma credo quasi che noi tutti siamo spettri, pastore Manders. Non soltanto quello che ereditiamo da padre e madre riappare in noi, ma ogni sorta di idee vecchie e morte, e convinzioni altrettanto vecchie e morte. Tutto ciò non vive in noi; ma c’è tuttavia e non possiamo liberarcene”.

¹¹² r.s., *Eleonora Duse negli “Spettri”*, in “Corriere della sera”, 19 dicembre 1922, ora in R. Simoni, *Trent’anni di cronaca drammatica*, cit., p.626.

battaglieri di convincere gli altri, con stanchezze improvvise derivanti dalla coscienza di non poter essere compresa¹¹³.

Una recitazione quella della Duse che pare qui giocata tutta sul crinale sottile che distingue il ragionare “sentito, sofferto” -che indica l’angoscia e il turbamento vissuti nel presente- e “motteggiato” -che indica invece il lieve distacco da sé e da un passato ormai irrimediabilmente trascorso-; distacco che si fa sentire anche nel modo di pronunciare le battute in tutto il primo atto e in parte del secondo dove la Duse sembra dire “nell’istante medesimo la parola e il commento, il testo e il significato, il suono delle sillabe e i battiti profondi che le generano”¹¹⁴ quasi a chiosare attraverso il suo modo di pronunciarle tutte le riflessioni di Elene. Da ciò deriva, in tutta la prima parte dello spettacolo, un’analisi insieme vibrante e pensosa, sentita e motteggiata, né decisamente distaccata né completamente immersa e travolta dal sentimento, aspetto questo che forse suggerì a Gobetti, che non dedicò molte parole alla recita di *Spettri*, questo giudizio: “l’antinomia interpretazione-spontaneità si direbbe risolta (forse nel modo più perfetto) in *Spettri* (primo e secondo atto), dove lo studio è tutto implicito, come una corazza di naturale pudore”¹¹⁵. Il momento di mediazione critica che Gobetti pareva aver negato alla recitazione della Duse tanto da indicarla come “una vera esperienza mistica”¹¹⁶, pare qui

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ s.i.a., *Eleonora Duse al Manzoni*, in “Corriere della sera”, 29 dicembre 1922.

¹¹⁵ P. Gobetti, *Confidenze con l’ignoto*, cit.

¹¹⁶ p.g., *Eleonora Duse*, in “L’ordine nuovo”, 12 maggio 1921, ora in P. Gobetti, *Scritti di critica teatrale*, cit., p.245. E sempre nel medesimo articolo: “noi non accettiamo il mistero, come cosa valida logicamente; crediamo che nella chiarezza della mediazione spirituale tutto il mondo

fare ritorno: certo lo studio resta tutto implicito, ma appunto di studio si tratta. Di qui le punte acri, gli scatti quasi capricciosi, le “strane vibrazioni, strani scoppi nervosi nella parola, nel gesto”¹¹⁷, la sensibilità “pungente, inquieta, maliziosa”¹¹⁸ e l’ “ironia piena d’echi”¹¹⁹ esprimono una vitalità ancora in parte rabbiosa, a cui fanno da contro-canto i moti di stanchezza improvvisa e soprattutto quel “compatimento sereno” e quell’ “accorata e buona ironia”¹²⁰ che sono invece un’indicazione preziosa di una delle forme in cui il distacco di cui si è detto sopra viene praticato dall’attrice: se il tono polemico si smorza, se prevale insieme al languore la buona ironia è perché in quei momenti l’attrice sta forse esprimendo più che il distacco critico da sé stessa quello dal mondo, risultato ineluttabile a cui perviene chi guarda le cose dalla loro fine, o meglio, ponendosi *alla fine* e dunque *fuori*.

Dalla seconda metà del secondo atto tutto questo si fa più evidente: “il disperato smarrimento” ancora “si frange e insiste nei toni aspri e affannosi”¹²¹, per poi realizzare anche qui, come nella recita della *Porta chiusa*, la poetica della sottrazione progressiva: “nell’accoramento finale” l’attrice pare “impietirsi”¹²² senza più aver la forza di gridare lo

immediato debba avere la sua risoluzione e il suo inveramento. Ma il mistero esiste come fatto sentimentale; questa è la trascendenza e il misticismo della personalità della Duse”, *ibidem*.

¹¹⁷ C., *Eleonora Duse in “Spettri”*, in “La tribuna”, 6 dicembre 1922.

¹¹⁸ r.s., *Eleonora Duse negli “Spettri”*, cit.

¹¹⁹ S. d’Amico, *Eleonora Duse e gli “Spettri” al Costanzi*, cit.

¹²⁰ r.s., *Eleonora Duse negli “Spettri”*, cit.

¹²¹ S. d’Amico, *Eleonora Duse e gli “Spettri” al Costanzi*, cit.

¹²² gi.mi., [G. Michelotti], *Spettri di Enrico Ibsen nella interpretazione di Eleonora Duse*, cit.

strazio che viene così espresso con un “gemito inarticolato, quasi puerile”¹²³.

Cesare Molinari, che integra l’analisi delle cronache allo spettacolo con alcuni schizzi del disegnatore Bemporad conclude così:

anche la mimica dell’orrore sembra essere vagamente ricercata, quasi un po’ recitata perché in fondo l’orrore è già trascorso e tutto è ormai compiuto: la vita ripete i suoi errori come ritornanti fantasmi, e a noi non resta che ripetere, magari solo accennandoli, i gesti che più vi convengono¹²⁴.

Forse proprio per questo motivo, per quel porsi alla fine e da una fine in cui tutto è già trascorso guardare -che ci sembra però caratteristico solo della seconda parte della recita-, Simoni ha potuto cogliere una nota meno cupa e affermare che, per merito della Duse, i “mali morali e materiali più terribili” della vicenda acquistano un “contorno d’indulgenza; come s’ella avesse acceso delle piccole stelle lucenti in un cielo d’uragano”¹²⁵: ecco dunque che la consolazione dell’indulgenza si manifesta come l’altra faccia della medaglia che talvolta, e certamente la Duse ne è un esempio, il porsi fuori per esprimere l’orrore già irrimediabilmente passato può manifestare.

Queste brevi considerazioni, che vogliono essere solo delle ipotesi d’interpretazione della recita della Duse, permettono ora di fare ritorno a d’Amico.

Dell’interpretazione del dramma fatta dal critico si è già detto. Se si prende ora in considerazione il fatto che la grandezza della Duse in particolare in questa recita

¹²³ r.s., *Eleonora Duse negli “Spettri”*, cit.

¹²⁴ C. Molinari, *L’attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, cit., pp.254-255.

¹²⁵ s.i.a., *Eleonora Duse al Manzoni*, cit.

consisterebbe per d'Amico proprio nell'essersi perfettamente "immedesima nella creatura del poeta in modo da divenire tutt'una con lei"¹²⁶, risulta evidente quanto anche quell'interpretazione del testo pesi sull'analisi dello spettacolo, tanto più che proprio il rapporto con il passato è uno dei nodi su cui si giocò certamente la recita.

Critica al testo e critica alla Duse dovrebbero dunque quasi coincidere.

Eppure non è tutto così semplice e lineare come potrebbe apparire: in parte perché ridurre la Duse alla funzione di interprete pare subito una forzatura troppo smaccata anche per d'Amico, in parte perché a una lettura attenta risulta evidente quanto poco l'interpretazione del testo e la creazione scenica coincidano.

Quanto alla prima questione, d'Amico cita la famosa critica che Sarah Bernhardt mosse contro la Duse già vent'anni prima e ch'egli riporta invece come se fosse avvenuta proprio in quei giorni a Roma dove la tragica francese era appena stata per un ciclo di recite¹²⁷: che l'attrice italiana, cioè, non avrebbe mai creato alcun personaggio. Da quell'accusa allora -nel 1902- la Duse si era difesa, con parole molto simili a quelle riportate da d'Amico, in una lettera inviata al giornale francese "Le Gaulois"¹²⁸.

¹²⁶ S. d'Amico, *Eleonora Duse e gli "Spettri" al Costanzi*, cit.

¹²⁷ D'Amico recensisce le recite della Bernhardt -in particolare la rappresentazione della *Regine Armand* e di *Daniel* di Luis Verneuil- con un articolo che manifesta un entusiasmo non molto spiccato per l'attrice e che, per questo, evita di esprimere un giudizio chiaro preferendo rimandare alla tradizione critica consolidata: "ci sembrerebbe puerile arrivare a scriverne qualcos'altro noi" dopo che moltissimi critici francesi hanno già ripetutamente affrontato l'argomento: s.d'a., *Sarah Bernhardt al Costanzi*, in "L'idea nazionale", 28 aprile 1922.

¹²⁸ Si tratta di una lunga lettera scritta dalla Duse per "Le Gaulois" in

Ma ‘io sdegno’ ha scritto una volta la Duse, con parole che dovrebbero essere incise su tutti i palcoscenici italiani ‘di essere una virtuosa che fa pompa della sua abilità; sdegno di mettere il mio successo personale al di sopra dell’opera; perché l’interprete d’un’opera non dev’essere che un collaboratore attento, fedele, deve sforzarsi di trasmettere al pubblico *la creazione del poeta* senza deformarla. Hanno detto che nel mio repertorio io non ho *creato* nessun personaggio. Questo è il mio miglior elogio”.

Si tratta di un argomento delicato perché mette in campo molte questioni diverse: la necessità di contestualizzare quella dichiarazione, giacché il tempo in cui fu fatta non coincide con il tempo nel quale d’Amico la usa, bensì con il momento di pieno fervore dannunziano dell’attrice in cui prevalse in lei la tensione all’annullamento per dare voce alle parole del poeta¹²⁹; il rapporto fra poetica implicita e poetica esplicita di un attore (fra le quali spesso non c’è coincidenza); l’accusa contro il virtuosismo facile.

occasione dell’ottantesimo anniversario della nascita di Adelaide Ristori al termine della quale la Duse scrive appunto, probabilmente rispondendo alla Bernhardt: “Je dédaigne d’être la virtuose qui fait parade de son habilité. Je dédaigne de mettre au dessus de l’oeuvre mon succès personnel [...]. L’interprète d’une oeuvre d’art ne doit être aujourd’hui qu’un [p.XXXIV] collaborateur fidèle, attentif et pour ainsi dire transparent dans sa simplicité. Il ne songe plus à se substituer au poète, mais il s’efforce sincèrement de transmettre au public la création poétique sans la déformer. On a dit, avec l’ancienne formule, que dans mon répertoire nouveau je n’ai ‘créé’ aucun personnage. C’est là mon éloge, en vérité; et je le mérite par ma ferveur, par mon humilité et aussi par ma pure [p.XXXII] joie devant la puissance de la poésie” [p.XXXV]: E. Duse, Lettera a Sig. Mario Fenouil, Redattore del “Gaulois” a Parigi, gennaio 1902. Antona Traversi riproduce il manoscritto della lettera all’inizio della sua monografia sulla Duse: C. Antona-Traversi, *Eleonora Duse, sua vita, sua gloria, suo martirio*, cit.; a causa dell’errata impaginatura del documento abbiamo indicato le singole pagine di riferimento direttamente all’interno della nostra citazione.

¹²⁹ A questo proposito rimandiamo allo studio di Cesare Molinari (*L’attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, cit.) alle pagine 177-182.

D'Amico non fa distinzioni sottili: assume quella dichiarazione del 1902 come poetica esplicita che si fa immediatamente per lui garanzia di una corrispondente poetica implicita della Duse nel 1922¹³⁰ e coglie in quel rifiuto di essere “la virtuosa che fa pompa della sua abilità” una sintonia con quanto egli va sostenendo da anni contro il comico italiano, laddove invece la Duse sembra soprattutto voler difendere orgogliosamente proprio lavoro contro la facile e immediata espressività del talento che, se non viene passata al vaglio dal genio, è semplice manifestazione di virtuosismo.

Di fronte alla Duse, D'Amico è costretto poi a specificare che interpretare non significa affatto essere privi di personalità, tanto più nel caso particolare di quest'attrice.

Ma contesta personalità¹³¹ ella la manifesta subordinatamente ai poeti che interpreta; la manifesta come deve un interprete, attraverso gli autori interpretati; non sovrapponendosi ad essi. Il che è poi il solo e vero modo, per un attore, di *creare*¹³².

Eppure non basta questa dichiarazione, posta proprio a fare da cerniera fra la prima parte dell'articolo (l'analisi della drammaturgia di Ibsen) e la seconda (la cronaca della recita), per convincere pienamente: la descrizione dello spettacolo dovrebbe infatti spiegare in che modo la Duse

¹³⁰ Nella rielaborazione dei suoi articoli fatta per comporre il primo capitolo dedicato alla Duse del *Tramonto del grande attore*, d'Amico ricollocherà quell'episodio al posto giusto, negli anni cioè che precedono il ritiro dalle scene dell'attrice: S. d'Amico, *Tramonto del grande attore*, cit., pp.45-46.

¹³¹ La questione della ‘personalità’ dell'attore fu, secondo il racconto di d'Amico, uno degli argomenti dei suoi primi colloqui con la Duse da mettere in stretta relazione con l'entusiasmo dell'attrice, da lui condiviso, per il Vieux Colombier in cui gli attori restavano “ignoti e anonimi”: S. d'Amico, *Colloqui con la Duse. I*, cit., p.35.

¹³² *Ibidem*.

riesca a manifestare la propria personalità *subordinandosi* al poeta e sembra invece testimoniare l'autonomia dell'attrice dal dramma e dall'interpretazione che del dramma dà d'Amico all'inizio del suo intervento.

Il primo segnale che mette in dubbio la coerenza del discorso è costituito proprio dal fatto che quelle riserve che il critico ha sempre manifestato nei confronti di Ibsen e che, sebbene in modo non così esplicito come altrove, anche in questo articolo costituiscono la base del discorso di d'Amico sul drammaturgo, nel passaggio dal testo alla recita vengono immediatamente a cadere.

Confesso o no, Ibsen dal Vangelo ha isolato, ai suoi fini, uno dei motivi essenziali, quello dell'affermazione dell'autonomia libertà dello spirito, contro il morto formalismo farisaico [...] è la nota, religiosa e umana, che lo fa grande. Ma quanto al trascendente [...] Ibsen l'ha messo da parte, anzi l'ha negato *tout court*: per lui è tirannia, e contraddizione [sic] in termini con autonomia e libertà. Così tutta la sua visione s'è storta in modo orribilmente parziale¹³³.

Si comprende qui meglio cosa si intendeva dire al principio del paragrafo: la spaccatura fra passato e presente che, concepiti in modo astratto, bloccano qualunque forma di dialettica storica, non è sanabile per d'Amico se non con un salto nel trascendente, salto che Ibsen non compie: unica alternativa possibile, che è quella praticata dal drammaturgo, è la "disperazione"¹³⁴. Per questo motivo anche la conclusione di *Spettri* non può che essere disperata. Eppure e qui avviene il secondo ma decisivo passaggio- è sufficiente collocare la chiave del dramma nella colpa di viltà della protagonista, per porre un argine alla disperazione: se Elene è l'unica responsabile di sé e

¹³³ S. d'Amico, *Ibsen*, cit., pp.47-48.

¹³⁴ *Ibidem*.

della sua incapacità di scegliere nonostante ch'ella sia diventata consapevole che le regole sono morte, la sua tragedia resta la sua, disperata sì, ma dalla quale si possono prendere facilmente le distanze dopo essersi altrettanto facilmente commossi. D'Amico compie così da principio uno svuotamento della forza critica del testo, avendo privato il tempo di storia, e poi ridimensiona l'aspetto di disperazione nichilista che sarebbe potuto derivare, collocando la tragedia nel privato e giustificandola così con la colpa personale.

La Duse, che viene definita grande interprete, risulta però ben poco subordinata a tutto ciò. E non sarebbe potuto accadere altrimenti. Se la Duse fosse per d'Amico solo un'interprete eccezionale, si potrebbe anche giustificare l'adesione fedele e subordinata allo spirito del testo, ma giacché ella è anche e, forse, soprattutto simbolo di rinnovamento e protagonista del rito, questo non può accadere.

Così quando il critico inizia la descrizione dell'attrice il suo linguaggio si fa quasi solenne:

Guardate quel suo volto macerato, coronato dalla *santità* dei bei capelli grigi, sulla *fiera* persona eretta e ammantata nel vasto abbigliamento norvegese. E quella sua camminata *regale*, e quei gesti e atteggiamenti in ciascuno dei quali è, nonostante l'apparente e quasi disadorna spontaneità, una compiuta, *ineffabile armonia*. È una tragedia che si svolge; una *immensa figura tragica* è davanti a noi¹³⁵.

La vicenda di Elene si fa nella recita della Duse tragedia che riguarda tutti: "consapevolezza dell'errore in cui si è svolta e si svolge la sua esistenza; in cui si è svolta e si svolge (dramma universale) la vita di tutti gli uomini e di

¹³⁵ S. d'Amico, *Eleonora Duse e gli "Spettri" al Costanzi*, cit.; i corsivi sono nostri.

tutte le donne”¹³⁶, frase che pare in contraddizione con quanto scritto a proposito di Ibsen perché o vuol dire con questo che tutti gli uomini e tutte la donne (lui compreso) peccano di viltà, o vuol dire che senza il salto nel trascendente l’uomo è condannato a non uscire dall’*impasse*. In entrambi i casi la Duse si fa sia simbolo di disperazione sia, attraverso il suo stile sublime, via di salvezza. Quel salto verso il trascendente, che Ibsen non aveva saputo fare, lo compie sulla scena la Duse. A chi assiste non resta che il balbettio.

Se ne rimane attoniti; ubbriachi di bellezza. E a volte sulle labbra dello spettatore nasce una parola quasi balbettante: -Basta-. È un godimento estetico che quasi opprime. È il prodigio d’un’arte sovrumana, paragonato al quale ogni ricordo d’altri godimenti consimili si scolorisce e svapora¹³⁷.

6. *Il progetto per un “Teatro dei giovani”.*

Riprendiamo ora il discorso prima interrotto sui tentativi di incontro per la realizzazione di un progetto comune che rappresentano il tema ricorrente del rapporto epistolare fra d’Amico e la Duse dal 1921 fino al 1924. In realtà tutti i documenti a disposizione non fanno supporre che ci sia mai stato nulla di concretamente avviato: solo qualche proposta, qualche progetto che non andò mai al di là dei preliminari contatti con le persone da coinvolgere, alcuni incontri, promesse più o meno vaghe e molte incertezze e cautele della Duse e altrettante diffidenze di d’Amico; infine, la partenza dell’attrice quando però ormai quell’ultimo progetto per un ‘Teatro dei giovani’ si era arenato da tempo. La sensazione è che non ci sia mai stato un reale incontro

¹³⁶ *Ibidem.*

¹³⁷ *Ibidem.*

fra i due e, soprattutto, che mai ci sarebbe potuto essere, non solo a causa dello spirito libero della Duse, della sua insofferenza per i vincoli, del suo contraddittorio atteggiamento verso la stabilità, né solamente per le difficoltà pratico organizzative. Il velleitarismo (dell'attrice) e la praticità (del critico) infatti non si sarebbero potuti comunque incontrare perché celavano due modi di concepire il teatro e l'attore non solo diversi fra loro, ma assolutamente inconciliabili in un progetto comune.

Dopo l'ingenuità della proposta di Dondini, nel giugno del 1921, d'Amico, che è entrato a far parte in qualità di Segretario della Commissione Permanente per le Arti Musicale e Drammatica da poco ricostituita¹³⁸, fa alla Duse una nuova proposta: in accordo con Rosadi e Pirandello l'intenzione è quella di "radunare tutte le energie migliori dei grandi e dei giovani intorno a un Ente che li ospiti tutti e che sia animato da uno spirito nuovo. S'intende che in un ambiente siffatto Eleonora Duse sarebbe la prima e tutto ruoterebbe intorno a lei"¹³⁹.

È interessante ricordare che fra i nomi proposti per la Commissione Permanente Rosadi aveva fatto anche quello della Duse, ma Praga si era opposto definendola in una lettera a d'Amico un'idea "bislacca" e "assurda":

C'è da giurare che la Duse non interverrebbe mai a nessuna delle sedute, e aggiungo confidenzialmente che se ci intervenisse sarebbe un guaio anche peggiore perché esporrebbe delle idee forse paradisiache ma agli antipodi di tutto ciò che è pratica realtà¹⁴⁰.

¹³⁸ Facevano parte della commissione anche Pirandello, Simoni e Praga.

¹³⁹ S. d'Amico, Lettera a Eleonora Duse, 21 giugno 1921, conservata presso la Fondazione Cini, Fondo Sister Mary of St. Mark.

¹⁴⁰ Praga aveva in realtà molte perplessità anche su Pirandello "un Duse con i pantaloni" e su Simoni "l'uomo dei subiti entusiasmi, delle improvvise predilezioni, dalle idee fantasiose ... e poi ti sguscia di mano

Praga, che non aveva tutti i torti, vinse la sua battaglia e la Duse non entrò a far parte della commissione.

Nel giugno del 1921 d'Amico è dunque ben consapevole delle resistenze che incontrerebbe nella Commissione una proposta che veda l'attrice in un ruolo troppo programmatico, mentre intuisce bene come il suo nome potrebbe essere gradito se inserito all'interno di un progetto da altri coordinato. Di qui l'idea, che trova concordi anche Pirandello e Rosadi, di una compagnia stabile. Il progetto decade però soprattutto per la reazione d'immediato allontanamento che il termine "stabile" provoca sulla Duse:

le parole '*stabile Argentina e Rosadi*'... non so, non sento, in quel cerchio *la mia libertà*. Aggiunga che, ora, buttata la barca a mare (e non avendo attraversato che le pianure di *Torino e Milano*) ho impegno di fare in autunno *un giro al largo* -e allora - se vado in alto mare - come conciliare la parola '*stabile*' - Parola che non si pone nella vita dove nulla s'arresta¹⁴¹.

D'Amico contrariato le risponde:

Non insisto più su quel tal progetto. Esso non era necessariamente legato al teatro Argentina. Che l'idea della Stabile e quella di Rosadi non la seducevano l'ho capito bene soltanto ora. Non lo sospettavo fino a due giorni fa, conoscendo le Sue deplorazioni dei mali che derivano al nostro teatro dal perpetuo vagabondaggio dei poveri artisti, nonché quella sull'assenteismo dello Stato in materia d'arte¹⁴²;

e all'atto pratico non ti cava un ragno dal buco": M. Praga, Lettera dattiloscritta a Silvio d'Amico, Milano, 31 maggio 1921, conservata presso la Biblioteca del Museo dell'Attore di Genova, Fondo d'Amico, e ora pubblicata in G. Lopez, *Marco Praga e Silvio d'Amico. Lettere e documenti (1919-1929)*, Roma, Bulzoni, 1990, p.95.

¹⁴¹ E. Duse, Lettera a Silvio d'Amico, [giugno 1921], conservata presso la Biblioteca del Museo dell'Attore di Genova, ora in M. Schino, *Ritorno al teatro. Lettere di Eleonora Duse ad Ermete Zacconi e a Silvio d'Amico*, cit., p.247.

¹⁴² S. d'Amico, Lettera a Eleonora Duse, Milano, 25 giugno 1921,

“d'altra parte” prosegue d'Amico “l'attuazione di quel progetto è irrimediabilmente compromessa”¹⁴³ proprio a causa dell'indiscrezione fatta dalla Duse a Chiarelli, allora capocomico di Falconi, che rende la posizione dell'attore troppo “delicata” e impossibile per lui “sciogliersi onestamente”¹⁴⁴ dalla compagnia. Dopo un incontro nel giugno sembra che il progetto venga rilanciato da entrambi, ma già nell'agosto la Duse si lega con Romanelli per tutto l'autunno e d'Amico viene a conoscenza da Praga della formazione di una nuova compagnia, la Ruggeri-Borelli-Talli, fin allora destinata, soprattutto per il sostegno caloroso di Praga, a ottenere la sovvenzione governativa di 120.000 che la Commissione aveva l'incarico di dare in premio per quell'anno. Nella lettera del 16 settembre d'Amico informa la Duse dell'impossibilità per lei di accedere a quella sovvenzione -segnale questo che ne dovevano avere parlato- e inizia a fare da intermediario per Pirandello che vuole proporre all'attrice di recitare *La vita che ti diedi*: la natura stessa di questa nuova proposta è forse indice di un progressivo venir meno nel critico della sua fiducia nella pratica realizzabilità di progetti più ampi che si inseriscano attivamente nel gioco delicato e pericoloso dell'organizzazione anche economica delle strutture teatrali.

Labile ed effimero fu sempre anche quel “progetto” per la fondazione di un piccolo teatro in cui si sarebbe dovuto riservare ai giovani un posto privilegiato e di cui i due

conservata presso la Fondazione Cini di Venezia, Fondo Sister Mary of St.Mark.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ S. d'Amico, Lettera a Eleonora Duse, Roma, 16 settembre 1921, conservata presso la Fondazione Cini di Venezia, Fondo Sister Mary of St.Mark.

scrissero più volte nelle loro lettere. La Duse lo definisce talvolta “nostro” con un’ enfasi pari al distacco che poi manifesta poi organizzando la sua vita teatrale in tutt’ altro senso; d’ Amico sembra crederci, ma solo, ovviamente, alle sue pratiche condizioni. Il risultato è che colloqui fra l’ attrice e d’ Amico appaiono come dialoghi fra sordi e nascondono molto probabilmente un tentativo di entrambi di sfruttare vicendevolmente le occasioni che l’ uno avrebbe potuto offrire all’ altro.

Per ciò che riguarda la Duse, non si deve dimenticare ch’ ella si trova in precarie condizioni finanziarie che presto, a partire dal 1922, si volgeranno al peggio: c’ è dunque in lei contemporaneamente la speranza di poter sfruttare l’ appoggio di d’ Amico che ricopre ora una carica importante come segretario della Commissione e, insieme, la rivendicazione implicita ma ferma della propria assoluta autonomia artistica che non accetterà di compromettere con alcuna forma di mediazione. Ma la società del teatro italiano, oltre a onorarla dedicando pagine intere ai suoi spettacoli, non ha alcuna intenzione di trattarla in modo differente da qualunque altra capocomico. La Duse non si rende conto che l’ ipotesi di un *Vieux Colombier* come quello di Copeau a Parigi non è praticabile in Italia e che né d’ Amico, né Rosadi né alcun altro le daranno mai il finanziamento per un’ impresa di questo tipo per di più diretta da lei. Così l’ attrice, avendo rifiutato di diventare *star* per il progetto di qualcun altro e scelto in tal modo il libero mercato, dal libero mercato verrà distrutta.

Nel gennaio del 1922 in grave difficoltà economica, anche per il fiasco della rappresentazione di *Così sia* a Roma, la Duse si trova costretta a scegliere fra i suoi due

primi attori, Tullio Carminati e Memo Benassi, e scelto Benassi scrive fra le altre cose a Carminati:

Se a Roma, nei primi giorni del nostro contratto, io le dissi quanto mi sarebbe stato gradito completare questo mio troppo breve repertorio con Lavori degni della sua e della mia arte - se le dissi le speranze del piccolo teatro mio, pei giovani, e per l'illusione (vitale per me) d'essere utile a loro - se ho cercato evitare questa tournée di - virtuosa- (che per forza subisco) Lei ha anche assistito però giorno per giorno al lento naufragio di tutte queste belle parole e speranze¹⁴⁵.

Il "piccolo teatro mio [...] pei giovani" è un sogno e come tale resterà e morirà; come la sua Casa di Riposo, con la differenza che ora quel sogno le sarebbe necessario per sopravvivere, mentre allora fu una bizzarra idea impratica. Non è tuttavia il pensiero di stabilità ad attrarre la Duse quanto piuttosto la possibilità di costruire una realtà autonoma da tutti, protetta anche dalle leggi del mercato e dalla necessità continua di far *tournées* da virtuosa e che possa essere utile ai giovani. Dire giovani è tuttavia ancora usare una categoria troppo vasta che nella sua imprecisione può apparentemente avvicinare il sogno della Duse ai progetti di d'Amico, ma che, se articolata, si rivela poi celare due diverse se non opposte esigenze : i giovani a cui la Duse fa riferimento sono essenzialmente, se non esclusivamente, "giovani autori"¹⁴⁶ di cui lei potrebbe

¹⁴⁵ E. Duse, Lettera a Tullio Carminati, Hotel Italie, sd. [Guerrieri indica 25 gennaio 1922], conservata presso la Fondazione Cini di Venezia, Fondo Sister Mary of St.Mark., riportata in G. Guerrieri, *Eleonora Duse. Nove saggi.*, Roma, Bulzoni, 1993, p.127.

¹⁴⁶ "Sarò a Roma, fra pochi giorni, e parleremo del come e quando, ma per i giovani autori dobbiamo trovare un teatro, qualunque esso sia": E. Duse, Lettera a Silvio d'Amico, 15 settembre, conservata presso la Biblioteca del Museo dell'Attore di Genova, Fondo d'Amico, ora in M. Schino, *Ritorno al teatro. Lettere di Eleonora Duse ad Ermete Zacconi e a Silvio d'Amico*, cit., p.249.

mettere in scena le opere, mentre quelli a cui pensa quasi certamente d'Amico sono giovani attori, le nuove leve ancora malleabili perché di loro si possa fare dei buoni e fedeli interpreti.

Insomma, la Duse cerca un nuovo repertorio da recitare, d'Amico cerca invece nuovi interpreti per una drammaturgia consolidata.

La Duse vorrebbe dar voce alle nuove istanze poetiche - e non attoriche- evidenziando così la sua parziale estraneità rispetto al linguaggio della scena praticato dagli attori a lei contemporanei (il che non significa poi non saper riconoscere in Benassi un attore fuori dalla norma e scegliere per questo di tenerlo in compagnia dalla prima recita all'ultima).

D'Amico vorrebbe ancora una volta porre la Duse come presenza simbolica all'interno di una struttura complessa che prevede oltre a un Teatro stabile anche una scuola per attori e non si rende conto che quel simbolo scalpita. Solo più tardi ammetterà che:

nessuna creatura meno di lei era atta a concepire l'arte scenica alle dipendenze d'una organizzazione metodica e severamente disciplinata. Nessun attore poteva essere meno remissivo e men docile di lei¹⁴⁷.

Nella primavera del 1922, un ultimo moto di speranza:

Caro Silvio d'Amico (Amico)- Eccomi a un *anno di Lavoro*, e nessun risultato per il teatro dei Giovani - Dovrò dunque usare "la vela e il remo" per cercare un lavoro a New York?!¹⁴⁸.

¹⁴⁷ S. d'Amico, *Colloqui con la Duse. II*, cit., 117.

¹⁴⁸ E. Duse, Lettera a Silvio d'Amico, s.d., [primavera 1922] biglietto da visita "Eleonora Duse", conservata presso la Biblioteca del Museo dell'Attore di Genova, Fondo d'Amico, ora in M. Schino, *Ritorno al teatro. Lettere di Eleonora Duse ad Ermete Zacconi e a Silvio d'Amico*, cit., p.252.

Poi, la decisione della partenza per l'America dove la Duse morirà nel 1924.

7. Epilogo: costruzione di una memoria e definizione del ritratto.

Cinque anni dopo la morte della Duse, nel 1929, d'Amico pubblica il *Tramonto del grande attore*, sintesi non esaustiva e non del tutto organica della riflessione critica da lui maturata fino a quel momento. Qui, a un saggio introduttivo, seguono immediatamente i tre capitoli dedicati alla Duse che conquista così un posto di assoluto rilievo nel quadro complessivo delineato da d'Amico.

L'attrice, nonostante la sua assoluta diversità e irriducibilità a un ordine costituito, si fa emblema di un ideale artistico che interrompe la tradizione secolare e nefasta del comico italiano, propone una nuova spiritualità depurata da un realismo troppo gretto e può quindi valere come mito di fondazione per un futuro di rinnovamento; sebbene la sua eccezionalità la renda inimitabile, la Duse può infatti indicare un percorso su cui è possibile avviarsi gradualmente e che - sembra una contraddizione ma tale non è- non necessita di grandi attori con una forte personalità.

Il capitolo dal titolo *La Duse* si apre, come l'articolo scritto in occasione della morte dell'attrice¹⁴⁹, con queste parole:

Questa 'figlia d'arte' che nacque in treno da una famiglia di vecchi attori girovaghi, e che è morta mentre andava tutt'ora raminga pel mondo come i comici italiani di quattro secoli fa, *non* era un'attrice. Tutti i nostri artisti drammatici, e specialmente i giovani che da qualche anno s'erano via via raccolti intorno alla guida la chiamavano Maestra; ma ella *non* era

¹⁴⁹ S. d'Amico, *Eleonora Duse*, in "L'idea nazionale", 23 aprile 1924.

una maestra. Il segreto della sua arte era *incomunicabile*; la tecnica della sua recitazione era stata come divorata da un fuoco spirituale; ella *né* recitava *né* parlava *né* ‘cantava’. Anzi doveva odiare quel che si chiama ‘il Teatro’: e anni addietro aveva suscitato immenso scandalo con una sua frase famosa: ‘Per salvare il Teatro bisogna distruggerlo; e gli attori e le attrici debbono essere sterminati. Sono essi che rendono impossibile l’arte’¹⁵⁰.

Ancora una volta, come nei già citati articoli e in particolare nel primo sulla *Donna del mare*, incalzano le negazioni, ritorna l’accusa contro i comici del teatro italiano e per contrasto la novità della Duse e ancora una volta l’attenzione si focalizza su quel fuoco spirituale che sublima la tecnica negandola e che rimanda, nelle righe successive, a espressioni spesso già incontrate come “fenomeno religioso”, “divino”, “sentore d’infinito”. Tutto il capitolo procede attraverso un rimpasto degli articoli precedenti senza note particolarmente innovative eccetto una maggiore definizione nella scansione delle tre Duse: “orgiasticamente realista” la prima, “squisitamente artefatta” la seconda e “tutta luce immacolata” la terza. Segue quindi un passo dedicato alla ‘religiosità’ della Duse e al suo riavvicinamento alla fede cattolica dell’ultimo periodo della sua vita¹⁵¹.

¹⁵⁰ S. d’Amico, *Tramonto del grande attore*, cit., p.41.

¹⁵¹ Ricordiamo qui in nota che, proprio a proposito della religiosità della Duse, nel 1925 si scatenò un’aspra polemica fra Gemma Ferruggia, autrice del libro *La nostra vera Duse*, ed Edouard Schneider, autore della biografia *Eleonora Duse*. La polemica, di per sé poco interessante, è tuttavia l’indice di una tendenza ad insistere in modo eccessivo e, secondo la Ferruggia, scorretto sull’ultimo periodo dell’attrice e specialmente sulla sua crisi religiosa e la sua conversione a scapito della Duse artista e comica. D’Amico, che pur prende le distanze da Schneider, non è tuttavia completamente estraneo a quel tipo di riflessioni ch’egli, tuttavia, anziché limitare a una questione strettamente confessionale riferita alla donna estende ad una problematica più ampia

A proposito di quest'ultimo aspetto sembra importante sottolineare qui, più che le molte polemiche sulla conversione più o meno accertata della Duse al cattolicesimo e su quanto questo abbia influenzato la sua arte, quell'aggettivo "immacolata" che, oltre agli ovvi riferimenti religiosi, è un chiaro richiamo alla purezza assoluta, al candore privo di macchia propri dell'attrice che sul palcoscenico sarebbe riu-scita a comporre e purificare anche i tormenti che travagliavano la donna nella sua vita. Secondo l'impostazione di d'Amico l' "inappagato anelito della Duse la costringeva in una sorta d'agitazione spirituale senza darle ancora una chiara visione della mèta a cui tendeva"¹⁵²: per questo motivo tanti suoi atteggiamenti (come anche d'Amico aveva rilevato nei suoi primi incontri) parvero "letteratura", mentre furono in realtà espressione autentica di quel "fuoco che la divorava". Di qui anche l'incapacità dell'attrice a fermarsi "su un punto o su un impegno" tanto che qualcuno la definì un'isterica.

Ma era sulla scena, nelle sue figurazioni drammatiche, sotto il freno dell'arte, che la sua sete religiosa trovava gli accenti d'un'espressione sovrumana. Era alla ribalta che la confusa e insaziata aspirazione della donna trovava, grazie all'artista, la sua forma. In questo era la sua grandezza¹⁵³,

che è, la grandezza propria di un' "istintiva" e di uno "spirito fanciullo"¹⁵⁴: come il fanciullo -che è privo di consapevolezza, puro nella sua incoscienza- così anche la

di tipo religioso che investe anche l'artista.

¹⁵² S.d' Amico, *La Duse religiosa*, in "Il Resto del Carlino", 25 febbraio 1925, poi riportato integralmente nel capitolo del *Tramonto del grande attore* dal titolo *La Duse religiosa* alle pagine 63-67.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

Duse può comporre le sue lacerazioni di donna proprio in virtù del suo *istinto* artistico.

L'istinto, qualità propria della donna più che dell'uomo, è dunque ciò che permette all'attrice -tanto nel caso di Eleonora Duse quanto in quello per esempio di un'altra attrice molto apprezzata dal critico, Maria Melato - di ricomporre le lacerazioni proprie e dell'arte, di purificare entrambe e di rifondare un rapporto immediato con il pubblico in un clima "spiritualmente affocato"¹⁵⁵. Poiché "l'attore è un artista di specie diciamo così femminile" e per questo "non può niente da sé e ha bisogno della fecondazione spirituale d'un maschio che sarebbe il poeta"¹⁵⁶ e poiché anche la più grande fra tutte le attrici riesce a realizzare questo solo in virtù del suo spirito fanciullo (di un istinto che è insieme naturale e inimitabile), ancora una volta risulta chiaro che la qualità prima di un attore non è mai la coscienza bensì l'abnegazione istintiva: secondo un ideale di femminilità dominato da un lato dall'elemento irrazionale e istintivo e dall'altro dal riferimento alla natura della procreazione naturale che necessita, appunto, della fecondazione del maschio, d'Amico può sintetizzare nella Duse l'emblema di una possibilità per un futuro in cui "riavvampando il dramma d'un clima tutto spiritualmente affocato, il corpo di lui 'l'attore' sparirebbe nell'incendio. La Grazia redimerebbe davvero, a un tempo, Teatro ed attore"¹⁵⁷. Il teatro sarebbe nuovamente il luogo della condivisione del sacro, di "una

¹⁵⁵ *Op.cit.*, p.256: si tratta dell'ultimo capitolo dedicato all'*Attore e la Grazia*.

¹⁵⁶ *Op.cit.*, p.251.

¹⁵⁷ *Op. cit.*, p.256.

fede comune” e di “una certezza” intorno alla quale il popolo si possa “riadunare religiosamente”¹⁵⁸.

E se nel 1921 d’Amico aveva attaccato il “credo filosofico moderno” di Pirandello - e con esso tutte le poetiche del grottesco-, l’aveva fatto mosso dalla medesima intenzione.

L’arte di Pirandello [...] deriva direttamente dal *credo* filosofico moderno. Egli è lo straziato poeta del soggettivismo e della relatività: ossia di questo nostro sciagurato tempo che ha perduto la fede in una realtà, in una verità oggettiva. [...]. Di qui deriva quel che in esse [nelle creature che assumono l’aspetto di fantocci] avvertiamo d’ingrato, di scheletrico e d’aspro; e quella sua desolazione d’umorista atroce, alla quale con tanto stento abbiamo dovuto assuefarci¹⁵⁹;

parole che rivelano insieme un avvicinamento e una netta presa di distanza come di chi coglie e apprezza l’autenticità dell’altro, ma non ne condivide la prospettiva d’analisi -il “credo filosofico moderno”, lo “sciagurato tempo” privo di fede, di chi è disposto anche ad accettare, ma solo temporaneamente, l’amara e dolorosa espressione di quello strazio- ma non è poi disposto ad accettarne la radicale verità. Di chi, infine, può accettare un pessimismo cupo e rassegnato proprio perché può da esso mantenere le distanze, ma fatica a comprendere il grottesco che è tanto lontano dalla rassegnazione quanto pericolosamente vicino alla nostra condizione: com-prenderlo significa accettare che ciò che lì viene smascherato è qualcosa che ci riguarda, significa assistere alla scomposizione di certezze che ci sorreggono, per riderne e insieme per sentire compassione. Non a caso nel 1929 il *Tramonto del grande attore* termina proprio con una frase che d’Amico attribuisce alla Duse e

¹⁵⁸ *Op.cit.*, p.255

¹⁵⁹ S. d’Amico, *Pirandelliana*, in “L’idea nazionale”, 11 ottobre 1921.

ch'egli colloca a sigillo non solo del percorso dell'attrice,
ma anche della sua opera critica:

E si ripensa a una frase, giusta nel suo senso profondo se non in quello
letterale, dell'ultima Duse: 'Il Teatro è nato in chiesa, io vorrei
ricondurvelo' ”¹⁶⁰.

¹⁶⁰ S. d'Amico, *Tramonto del grande attore*, p.256.

“A Streetcar Named Desire”

La singolare vicenda di Marlon Brando e del Metodo
di Mariapaola Pierini.

La sera del 3 dicembre 1947 va in scena all’Ethel Barrymore Theatre di New York *A Streetcar Named Desire* di Tennessee Williams. La regia dello spettacolo, che rappresenta una tappa fondamentale nella storia del teatro americano del novecento, è affidata ad Elia Kazan e tra gli attori un giovanissimo Marlon Brando. Queste tre figure -il cui sodalizio, dopo il successo dello spettacolo, continuerà a lungo- erano agli inizi delle loro carriere artistiche. Tennessee Williams, dopo l’ottimo esordio con *The Glass Menagerie*, era il drammaturgo che sembrava in grado di cogliere le inquietudini di un’epoca; Elia Kazan, formatosi nel Group Theatre, era il regista di maggior talento della sua generazione, in grado di passare con disinvoltura dal teatro al cinema. Marlon Brando, allora ventitreenne, dopo alcune fortunate apparizioni a Broadway, si trovava finalmente alle prese con un ruolo di rilievo che gli offriva l’opportunità di dimostrare le sue qualità d’attore.

La rappresentazione del ‘47 coincide con un altro evento di straordinaria rilevanza storica, l’inaugurazione dell’Actors Studio, di cui Kazan era direttore artistico, che ebbe luogo il 5 ottobre dello stesso anno. Il 1947 è quindi un anno cruciale per il teatro americano, e può essere

considerato lo spartiacque tra due fasi di quel lungo processo di assimilazione ed elaborazione che il pensiero di Stanislav-skij subì negli Stati Uniti. La nascita dell'Actors Studio chiude una prima fase di sperimentazioni, apertasi più di vent'anni prima con la *tournée* del Teatro d'Arte e la successiva esperienza del Group Theatre, e promuove una più ampia diffusione del Metodo (la versione americana del Sistema) come pensiero e insieme di pratiche per l'attore destinati ad avere una grande influenza non solo nell'ambito specifico della recitazione, ma più in generale sull'intero sistema dello spettacolo americano.

La messa in scena di *A Streetcar Named Desire* suggella questo passaggio, poiché ottiene un grande successo ed elegge un regista ed un autore a risollevare le sorti dello spettacolo americano in crisi post bellica; e lancia una nuova star, Marlon Brando, che abbandonerà il teatro per approdare al grande schermo; infine lo spettacolo, e il film realizzato a quattro anni di distanza, fanno conoscere al grande pubblico (con le inevitabili mistificazioni che ne derivarono) quel pensiero sulla recitazione, che nato in un contesto teatrale, troverà nel cinema un'inaspettata diffusione.

Sarebbe sbagliato assegnare a quest'evento meriti e responsabilità maggiori di quelle che un singolo prodotto spettacolare, in quanto tale, può effettivamente ricoprire, ma è indubbio che *A Streetcar Named Desire* può assurgere al ruolo di 'spettacolo esemplare' perché in esso sembrano condensarsi tensioni e orientamenti propri di un periodo di transizione e di mutamenti quale fu l'immediato secondo dopoguerra.

Williams e Kazan infatti, riuscirono a rappresentare lo smarrimento di una nazione vincitrice ma pervasa da

inquietudini profonde: l'America puritana si scopre affascinata da un realismo denso di simboli, in cui sesso, violenza, malattia, patologia, sono ritratti con tinte fosche ma stemperate, e vi scorge una possibilità di vedere rappresentati e resi 'poetici' i propri mali, le proprie disillusioni, le lacerazioni di rapporti umani e strutture sociali in graduale disfacimento.

Ma l'America, si sa, ha bisogno di eroi, così come l'industria dello spettacolo ha bisogno di stars. Gli attori che si ispirano al Metodo (e Marlon Brando è certo fra questi) sembrano in grado di rispondere a quell'esigenza diffusa di personaggi e storie più vicini alla realtà che l'industria spettacolare aveva intuito essere la nuova soglia da superare per continuare ad offrire al suo pubblico uno specchio in cui riflettersi e riconoscersi. Ormai consapevole di non poter proporre più mondi dorati abitati da creature irraggiungibili, Hollywood trova, negli esponenti della nuova generazione del Metodo, gli attori in grado sia di rappresentare al meglio questa realtà svelata nella sua crudezza, sia di incarnarne in qualche modo una possibilità di fuga. Così il volto degli anni '50, che certo ebbe tra i suoi capostipiti lo Stanley Kowalski di Brando, non assomiglia più a quello delle stars degli anni '30 e '40, ma è quello di un uomo scalfito, inquieto, che appare più vicino alla vita. È un eroe al contrario, definito argutamente da Robert Brustein "pieno di sentimenti ma senza parole"¹. L'America, dopo

¹“In the last eight or ten years Americans have been charmed by a new culture hero, with far reaching effects upon the quality of our spoken arts. In a persistent effort to find a voice for America, to find a language, vocabulary, and an intonation peculiarly our own, we have temporarily to settle for no voice at all. The stage, motion picture, and even popular music are now exalting an inarticulate hero, who -for all the dependence of these media on language- cannot talk. Of medium eight and usually of

l'apparizione di Brando, eleggerà ad eroe un uomo che non

lower-class birth, his most familiar physical characteristic is his surly and discontented expression. [...] He squeezes, he grunts, he passes his hand over his eyes and his forehead, he stares steadily, he turns away, he scratches, then again faces his adversary and finally speaks. What he says is rarely important but he has mesmerized his auditor by the effort he takes to say it. [...] The inarticulate hero of today clearly finds his immediate origin in Tennessee Williams's Stanley Kowalski as interpreted by Marlon Brando"; "Negli ultimi otto o dieci anni gli americani sono stati affascinati da un eroe che rappresenta una nuova cultura, con evidenti effetti sulla qualità delle nostre *spoken arts*. Nell'incessante sforzo di trovare una voce per l'America, di trovare un linguaggio, un vocabolario, e un'intonazione peculiarmente nostra, noi ci troviamo momentaneamente a non aver voce del tutto. Il palcoscenico, il cinema e addirittura la musica popolare, stanno ora promuovendo un eroe che ha difficoltà ad esprimersi e che -nonostante la relazione di dipendenza di questi media dal linguaggio- non riesce a parlare. Di media statura e normalmente di miseri natali, la sua più comune caratteristica fisica è l'espressione rude e imbronciata. [...] Si contrae, grugnisce, si passa la mano sugli occhi e sulla fronte, con lo sguardo fisso, si volta dall'altra parte, si gratta, poi ancora si volta verso il suo avversario e finalmente parla. Raramente ciò che dice è di qualche importanza, ma ha ipnotizzato chi lo ascolta con lo sforzo che ha fatto per dirlo [...]. L'eroe che non riesce ad esprimersi di oggi trae chiaramente origine in linea diretta da Stanley Kowalski di Tennessee Williams nell'interpretazione di Marlon Brando"* (R. Brustein, *America's New Culture Hero. Feelings without words*, in "Commentary", n. 25, febbraio 1958, pp.123-24). Stanley Kowalski è un personaggio solo parzialmente ascrivibile alla schiera dei cosiddetti eroi ribelli che grande successo ebbero negli anni '50. Kowalski è un personaggio ambiguo, più che un ribelle, è piuttosto un reazionario, un uomo infantile, non troppo sofferente e neppure troppo inquieto. Ma ha ragione Brustein ad individuare non tanto nel Kowalski di Williams quanto nella personificazione che Brando ne fece, l'origine di quell'insieme di caratteristiche che vanno dall'aspetto esteriore alle modalità di espressione, che accomuneranno le successive apparizioni di questa nuova tipologia di personaggio. In questo senso i toni sarcastici di Brustein rivelano come, in soli dieci anni, il lavoro di Brando, nelle infinite varianti dei suoi successori e imitatori, abbia perso gran parte della propria carica innovativa, degenerando e talvolta rasentando il ridicolo.

* Ove non sia altrimenti indicato, le traduzioni dall'inglese sono nostre.

riesce ad esprimersi, ma che è dotato di una sensualità esplicita e conturbante e di un'inquietudine che non trova un'ap-propria espressione verbale ma trasuda dai suoi gesti e dagli sguardi.

Il Metodo, un pensiero sulla recitazione che spinge l'attore ad affinare le proprie risorse emotive ed impiegarle per riempire di vita le creature che porta sulla scena, diventa un valido strumento in mano agli attori che incarnano questa nuova tipologia di personaggio². Ma ancora, in un gioco di continui rimandi tra linguaggio della scena e testo

² Richard Dyer a questo proposito scrive: "Like melodrama, Method acting privileges emotional meaning over all other aspects of character (such as social behaviour and 'intellectual physiognomy'), but where melodrama returns emotions to moral categories, the Method roots them in broadly understood psycho-analytic categories. The Method constructs a character in terms of her or his unconscious and/or inescapable psychological make-up. Although in principle the Method could be used to express any psychological state, in practice it was used especially to express disturbance, repression, anguish, etc., partly in line with a belief that such feelings, vaguely conceptualisable as the Id and its repression, are more 'authentic' than stability and open expression. [...] In this perspective, character itself becomes more important than plot and structure, and as a result much of the performance is 'redundant' in these terms"; "Come il melodramma, la recitazione secondo il Metodo privilegia l'emozione sopra ogni altro aspetto del personaggio (come il comportamento sociale o la fisionomia intellettuale), ma laddove il melodramma riconduce le emozioni a categorie morali, il Metodo le inserisce in categorie psicoanalitiche facilmente riconoscibili. Il Metodo costruisce il personaggio nei termini del suo inconscio e/o della sua inevitabile struttura psicologica. Benché in teoria il Metodo possa essere impiegato per esprimere qualsiasi stato psicologico, in pratica è stato usato specialmente per esprimere turbamento, repressione, angoscia, ecc..., in parte con la convinzione che tali situazioni emotive, interpretabili vagamente come l'Es e la sua repressione, siano più 'autentiche' dell'equilibrio e dell'aperta manifestazione dei sentimenti. [...] In questa prospettiva il personaggio in sé diventa più importante della trama o della struttura, e di conseguenza gran parte della *performance* risulta ridondante da questo punto di vista" (R. Dyer, *Stars*, London, British Film Institute Publishing, 1979, p.161).

drammatico, questo tipo di recitazione si adatta (così come contemporaneamente trae ispirazione) ad una drammaturgia del non detto e del sommerso, in cui la verbosità è spesso esteriore, mentre le tensioni tendono a svilupparsi su altri piani, quello fisico ad esempio e quello delle relazioni tra gli attori sulla scena. Questa nuova drammaturgia e le inedite modalità con cui essa viene portata sulla scena, non possono che essere un motivo di richiamo per un pubblico che vede negli attori creature in cui potersi identificare e riconoscere: e questi nuovi attori sembrano più vicini alla vita, perché dalla vita, o meglio da se stessi, traggono il 'materiale' che andrà a comporre i personaggi.

Nel caso specifico della messa in scena di *A Streetcar Named Desire*, questa rete di relazioni tra modalità recitative e testo drammatico, confluisce e trova perfetta espressione nella recitazione dinamica che Kazan pretende dai suoi attori, con cui stabilisce un rapporto di stretta complicità, e la perfetta sintonia che il regista riesce ad ottenere sulla scena fa sì che questa sia pervasa da un continuo fermento. La cifra stilistica dominante della regia di Kazan risulta così essere un efficace complemento alle cupe atmosfere create da Williams.

Brando e il suo personaggio sembrano catalizzare e condensare gran parte di questi orientamenti (del linguaggio della scena), vuoi per la personalità dell'attore, vuoi per la tipologia del personaggio, vuoi per una singolare combinazione dei due elementi e per il felice sodalizio tra lui e Kazan; e così Brando, più degli altri attori che recitarono con lui, sembra rappresentare il vero nodo dello spettacolo, ed è probabilmente per questo motivo che oggi la sua recitazione così densa e pirotecnica può apparirci

ridondante e in bilico tra grandezza e manierismo³. Brando stesso, e questo lo vedremo più avanti, ebbe sempre un rapporto controverso con il personaggio e lo spettacolo, avendo dapprima intuito, e solo a posteriori compreso, che il ruolo di Kowalski poteva rappresentare un'arma a doppio taglio per un attore di grande talento ma di poca esperienza.

Ciononostante a partire del 1947 si può dire che l'America abbia creduto di trovare in Brando la perfetta esemplificazione di un nuovo attore e di un diverso modo di recitare che si adattavano perfettamente alle inquiete e morbose atmosfere che Williams proponeva nelle sue opere e che Kazan riusciva così bene a trasporre sul palcoscenico e sul set.

Parallelamente e separatamente, ma sempre in stretta relazione con l'ambiente teatrale e cinematografico, l'Actors Studio si apprestava a svolgere una funzione fondamentale, ovvero di formare, attraverso il Metodo, nuovi attori che nell'arco di pochi anni si sarebbero rivelati in perfetta sintonia con le richieste del pubblico e

³ L'impiego del termine manierismo richiede alcune precisazioni. Riferendoci alla poetica di Brando utilizziamo il termine manierismo nel senso lato di esasperazione, di eccessiva ricercatezza, riferendoci a quel leggero compiacimento nel vedersi recitare, a quel virtuosismo un po' fine a se stesso, che sembrano intaccare la poetica dell'attore in alcuni momenti della sua esibizione. Ma riferendoci allo stile di Brando non si può non ricordare che esso fu oggetto di imitazione da parte di tutti coloro che prendendolo a modello, incominciarono a recitare alla "maniera di" Marlon Brando. Anche in questo caso si può dunque parlare di manierismo, nel significato originario del Vasari, ovvero di imitazione di un modello. Negli imitatori di Brando - e qui ci riferiamo innanzitutto a James Dean - il termine manierismo assume però una valenza sostanzialmente negativa, poiché la ripresa del modello degenera nell'imitazione esteriore di alcuni stilemi della recitazione di Brando nel senso ancora dell'esasperazione, del virtuosismo e dell'arzigogolo sia nell'uso della voce che del corpo.

dell'industria dello spettacolo. L'arrivo di Strasberg nel '51 consolidò il ruolo dello Studio che, sotto la sua guida, divenne il tempio della recitazione americana e fucina di almeno due generazioni di attori e di stars.

Questo per sommi capi è il panorama che si presenta a chi voglia ricostruire i legami e gli intrecci che uniscono i protagonisti di questi eventi alla storia del Metodo negli Stati Uniti. Ma come spesso accade la vicenda risulta ad un'attenta analisi molto meno lineare di quanto si pensi: i rapporti che intercorsero tra lo spettacolo, i suoi protagonisti e il Metodo sono assai più complessi di quanto ce li abbiano tramandati le cronache. La consacrazione (o sarebbe più corretto parlare di visibilità) che il Metodo ottenne a partire da questo spettacolo, non era fra le priorità di chi lo portò in scena e fu più che altro la conseguenza diretta del successo che ottenne, anche grazie al film realizzato nel '51. La singolarità della vicenda è che quella legittimazione che il Metodo e suoi adepti avevano cercato nel corso di vent'anni gli venne offerta forse nel modo sbagliato (e dalle persone sbagliate): la celebrità dello spettacolo e l'ascesa di Brando diedero origine ad un'associazione obbligata ma non pienamente corretta fra quel modo di recitare e il pensiero che traeva origine da Stanislavskij. Il Metodo, ma soprattutto l'Actors Studio, trassero benefici da quell'evento in termini di riconoscimento e di fama, ma pagarono un prezzo molto alto: ironia della sorte, il 1947, che vede la nascita di un'istituzione il cui compito è quello di diffondere e promuovere una nuova visione del lavoro dell'attore, è anche la data che segna l'inizio di quella grande confusione che regnò sull'argomento per molti anni. Marlon Brando, dal canto suo, si trovò indissolubilmente legato al personaggio che aveva portato sulla scena e il suo modo di

recitare -che certo traeva ispirazione da pratiche di origine stanislavskiana, ma si sviluppava in direzioni del tutto imprevedibili- divenne agli occhi del pubblico e non solo, grazie anche a quella enorme cassa di risonanza che è il cinema, un modello a cui ispirarsi e l'espressione più convincente ma anche più contraddittoria di una particolare visione del lavoro dell'attore.

I. La formazione di Brando. I maestri.

Per meglio comprendere la poetica del giovane Brando e i rapporti che intercorsero tra l'attore e il Metodo, riteniamo utile ricostruire per sommi capi le fasi iniziali del suo cammino nel teatro. È lo stesso Brando, nella sua autobiografia recentemente pubblicata⁴, a ripercorrere le fasi salienti della sua formazione e del suo apprendistato teatrale. Il panorama è quello della New York degli anni '40, e Brando è un giovane del Midwest che giunge nella metropoli in cerca di fortuna. Nel 1943, dopo aver abbandonato l'iniziale progetto di dedicarsi alla danza, si iscrive un po' casualmente al Dramatic Workshop della New York School of Social Research diretto da Erwin Piscator.

La frequentazione della scuola, dove l'approccio al teatro avveniva attraverso la messa in scena di classici quali Molière, Shakespeare e Pirandello, fu significativa soprattutto per l'incontro con Stella Adler. La Adler -già attrice del Group Theatre e personalità di spicco dello spettacolo americano- a detta di Brando era la vera anima della scuola, insegnante meravigliosa e donna affascinante⁵.

⁴ M. Brando, R. Lindsey, *The Songs My Mother Taught Me* (1992), trad. it. A. Caminiti, *La mia vita*, Milano, Frassinelli, 1994.

⁵ Per quanto riguarda il rapporto tra Stella Adler e Marlon Brando

Il rapporto privilegiato tra i due è il perno attorno a cui, secondo lo stesso Brando, incominciò a svilupparsi la sua coscienza d'attore.

Nel ricostruire a molti anni di distanza il suo percorso di formazione, egli sottolinea il debito nei confronti della sua prima insegnante, la donna che neanche dieci anni prima aveva aperto la prima grande frattura tra gli adepti americani di Stanislavskij, ponendosi in aperto dissidio con l'uso della memoria emotiva teorizzato da Strasberg. Le posizioni dei due maestri all'epoca dell'incontro tra la Adler e Brando non erano mutate, come d'altronde non sarebbero mutate nel corso dei decenni successivi.

L'insistenza di Brando nel riconoscere i meriti della Adler apre il controverso capitolo dei rapporti intercorsi tra l'attore e le pratiche del Metodo⁶. La vicinanza di Brando al

rimandiamo al capitolo XII dell'autobiografia dell'attore.

⁶ Analizzare i rapporti tra Brando e il Metodo richiede alcune premesse di carattere terminologico. La prima riguarda la distinzione tra Sistema e Metodo. Strasberg a questo proposito scrisse: "I do not believe that anyone but Stanislavskij himself has a right to talk of the Stanislavskij System [...]. By saying that the Group Theatre used an adaptation of the Stanislavskij Method, we mean that we emphasized elements that he had not emphasized and disregarded elements which he might have considered of greater importance [...]. I therefore feel it both theoretically wise and practically sound to talk of the work done by the Group Theatre and Actors Studio as being an 'Adaptation of the Stanislavskij System'. 'The Method' is therefore our version of the System"; "Credo che nessuno se non lo stesso Stanislavskij abbia il diritto di parlare del Sistema di Stanislavskij [...]. Dicendo che il Group Theatre ha utilizzato un adattamento del Metodo Stanislavskij, intendiamo dire che abbiamo dato rilievo ad elementi che lui non aveva evidenziato, e ne abbiamo trascurati altri che forse lui avrebbe considerato della massima importanza [...]. Quindi ritengo che sia giusto da un punto di vista teorico e corretto nella pratica definire il lavoro svolto dal Group Theatre e dall'Actors Studio come un adattamento del Sistema di Stanislavskij. Il Metodo è quindi la nostra versione del Sistema" (da una lettera di Lee Strasberg a Christine

pensiero di origine stanislavskiana è ampiamente testimoniata dai fatti e dalle dichiarazioni dello stesso attore, ma i rapporti con il Metodo di Strasberg, e di conseguenza con lo stesso Strasberg, sono tutt'altro che semplici.

Parlare di Stella Adler è quindi l'occasione per cercare di fare luce su quale fu l'approccio che Brando privilegiò tra quelli che il pensiero di Stanislavskij stava prendendo in terra americana. Il rapporto con la Adler, messo in risalto da Brando, non dev'essere sottovalutato, non solo perché ci aiuta a comprendere un percorso di formazione, ma soprattutto perché non si può dimenticare l'effettiva portata del fatto: nel variegato panorama dei seguaci di Stanislavskij, Stella Adler è andata caratterizzandosi negli anni oltre che come eccellente insegnante anche come diretta concorrente e nemica giurata di Strasberg. A partire

Edwards, datata 1 aprile 1960, cit. in C. Edwards, *The Stanislavsky Heritage*, London, Peter Owen, 1966, p.261). La seconda questione riguarda l'utilizzazione del termine Metodo in relazione al percorso di formazione di Brando. Come vedremo più avanti infatti, i contatti tra Brando e Strasberg furono minimi e piuttosto controversi: se oggi per Metodo si intende convenzionalmente la versione del pensiero di Stanislavskij elaborata da Strasberg, allora sarebbe più corretto parlare di rapporti di Brando con lo stanislavskismo americano, indicando con questo termine le svariate interpretazioni (tra cui quella di Stella Adler) di cui fu oggetto il pensiero del maestro russo in terra americana. Ma i confini sono labili: la Adler, come Kazan, fu compagna d'avventure di Strasberg negli anni del Group Theatre, e questo ovviamente è un dato da non sottovalutare, poiché se il loro pensiero andò con gli anni caratterizzandosi in direzioni differenti, è innegabile che, almeno in una prima fase, i presupposti teorici e l'approccio al pensiero di Stanislavskij furono i medesimi. Poiché il presente saggio riguarda un periodo che possiamo definire di transizione, in cui lo stanislavskismo americano conosceva sempre maggiori fortune ma non aveva ancora raggiunto un assetto definitivo e soprattutto Strasberg non era ancora diventato il maestro per eccellenza, ci pare dunque corretto utilizzare il termine Metodo quando ci si riferisce agli insegnamenti di tutti coloro che condivisero l'esperienza del Group Theatre.

dalla loro iniziale diatriba la frattura si è estesa e ha definito due visioni che, pur partendo da basi comuni, si svilupparono in direzioni spesso opposte. Le caratteristiche del pensiero e dell'insegnamento di Strasberg sono conosciute, mentre è forse meno noto il percorso della Adler che, in una prospettiva di rivalutazione dei classici e di insegnamento 'tradizionale' (e molto lontana dall'aura quasi mistica che circondava Strasberg), abbandonò completamente l'uso della memoria emotiva e divenne la paladina di un lavoro ispirato al pensiero stanislavskiano nei suoi sviluppi successivi all'epoca del Primo Studio.

La strada scelta da Brando, in anni in cui i conflitti tra i 'metodisti' non si erano ancora radicalizzati nelle diverse scuole, non era il frutto di una scelta, ma del caso; diventa una vera e propria scelta di campo quando, a molti anni di distanza, viene enfatizzata dai toni spesso eccessivi con cui l'attore manifesta gratitudine per la sua prima insegnante. Nell'introduzione del manuale di recitazione scritto dalla Adler, Brando infatti scrive:

To me Stella is much more than a teacher of acting. Through her work she imparts a most valuable kind of information - how to discover the nature of our own emotional mechanics and therefore those of others. [...] She was one of the very few, if not the only one, who went to Paris to study with Konstantin Stanislavski [...]. She brought back to this country a knowledge of his technique and utilized in her teaching. Little did she know that through her teachings she would impact theatrical culture worldwide. [...] I am grateful to the inestimable contributions she has made to my life and I feel privileged to have been associated with her professionally and personally⁷.

⁷ "Per me Stella Adler è molto più di un'insegnante di recitazione. Attraverso il suo lavoro lei trasmette un'informazione fondamentale - come scoprire la natura dei nostri meccanismi emotivi e di conseguenza come scoprire quelli degli altri. [...] Lei è stata tra i pochi, se non l'unica, ad andare a Parigi a studiare con Kostantin Stanislavskij. [...] Ha portato

Ma Brando si spinge ben oltre, e piuttosto che soffermarsi a spiegare in che cosa consistesse realmente il lavoro svolto con la Adler⁸, si inoltra in un terreno che lascia intendere che la difesa a molti anni di distanza della sua prima insegnante tenda ad altri fini, ovvero a distanziarsi e a scomunicare chi a suo giudizio si era preso i meriti di un lavoro non suo: Lee Strasberg. Citato direttamente o omesso, ma sempre facilmente identificabile, il nome di Strasberg e il suo Metodo diventano i bersagli privilegiati di una battaglia che Brando conduce con singolare accanimento, considerati il tempo trascorso e la morte del maestro⁹. Sia nella sua autobiografia che nell'introduzione del libro della Adler, Brando sembra volersi prendere una tardiva rivincita contro chi non aveva

così nel nostro paese la conoscenza della tecnica di Stanislavskij e l'ha utilizzata nel suo lavoro di insegnante. Era consapevole solo in minima parte che con il suo insegnamento avrebbe influenzato la cultura teatrale del mondo intero. [...] Le sono grato per il valore inestimabile degli apporti che ha dato alla mia vita, e ritengo sia un privilegio essere stato legato a lei professionalmente e personalmente” (M. Brando, introduzione a S. Adler, *The Technique of Acting*, New York, Bantam Books, 1988, p.1).

⁸ È interessante a questo proposito riportare una dichiarazione della Adler: “I taught him nothing. I opened up possibilities of thinking, feeling, experience, and I opened the doors, he walked right through. He never needed me after that [...]. He lives the life of an actor twenty-four hours a day. If he is talking to you, he will absorb everything about you, your smile, the way your teeth grow. His style is the perfect marriage of intuition and intelligence”; “Non gli ho insegnato nulla. Gli ho dato l'opportunità di pensare, sentire, sperimentare: io gli ho aperto la porta e lui è entrato. Dopo non ha più avuto bisogno di me [...]. Lui vive la vita dell'attore ventiquattro ore su ventiquattro. Nel momento in cui ti parla è pronto ad assorbire ogni cosa di te, il tuo sorriso, ogni più piccolo particolare. Il suo stile è la perfetta combinazione di intuizione e intelligenza” (cit. in D. Shipman, *Marlon Brando*, London, Sphere, 1989, p.9).

⁹ Strasberg è morto il 17 febbraio del 1982.

esitato a speculare sulla sua fama aggiudicandosene i meriti¹⁰.

Tessendo le lodi di Stella Adler, non esita quindi a screditare il Metodo di Strasberg:

It is troubling to me that because she has not lent herself to vulgar exploitations, as some other well-known so-called 'methods' of acting have done, her contributions to the theatrical culture have remained largely unknown, unrecognised¹¹.

E ancora, nella sua autobiografia, dove è certo più esplicito:

'Metodo' è una definizione resa popolare, imbastardita ed erroneamente usata da Lee Strasberg, uomo per il quale ho pochissimo rispetto, e che pertanto, ho esitato ad utilizzare¹².

In questa frase, dai toni un po' sbrigativi considerata la portata storico-critica del problema, sembra riassumersi la posizione di Brando rispetto al Metodo di Strasberg, considerato come una volgare semplificazione di un pensiero altrimenti più complesso. Gli aggettivi "imbastardita" e "popolare" riflettono il disprezzo per chi aveva reso evidentemente troppo facile e commerciabile il

¹⁰ Brando non esita ad accusare Strasberg: "Quando ho incominciato ad avere un certo successo, Lee Strasberg ha cercato di far credere di essere stato lui a insegnarmi a recitare. Ma non mi ha insegnato nulla. Avrebbe tentato di prendersi il merito per qualsiasi cosa avesse ritenuto di poter essere creduto. Era un uomo ambizioso ed egoista e sfruttava gli allievi che frequentavano l'Actors Studio, e che tentava di farsi passare come un oracolo della recitazione e un guru" (M. Brando, R. Lindsey, *La mia vita*, cit., p.63).

¹¹ "Mi sconvolge il fatto che i suoi contributi alla cultura teatrale sia rimasti per lo più sconosciuti, non apprezzati, poiché lei non si è prestata a volgari commercializzazioni, come qualche altro ben noto e cosiddetto 'metodo' di recitazione ha fatto" (M. Brando, in S. Adler, *The Technique of Acting*, cit., p.1).

¹² M. Brando, R. Lindsey, *La mia vita*, cit., p.60.

discorso sulla recitazione che si era sviluppato all'interno del Group Theatre.

Ma la posizione di Brando non può che suscitare qualche perplessità se si considera che fu proprio attraverso le sue prime apparizioni che incominciò la lunga storia della diffusione e della celebrità del Metodo. Se poi il fenomeno non dipendesse dalla volontà di Brando è una questione diversa e altrettanto interessante, e ha poco a che vedere con il ruolo di 'sacerdote del Metodo' che Strasberg più avanti assunse agli occhi del mondo. Nella posizione di Brando a quasi cinquant'anni di distanza, sembra mancare la coscienza della portata che ebbe il suo lavoro d'attore nella diffusione anche 'imbastardita' e 'volgarizzata' del pensiero che traeva le sue origini da Stanislavskij. La rivalutazione tardiva della Adler non può che suscitare qualche perplessità quando Brando affronta il discorso della recitazione cinematografica:

[...] Stella lasciò una incredibile eredità. Praticamente tutta la recitazione dei film moderni deriva dai suoi insegnamenti, ed è riuscita ad avere un effetto straordinario sulla cultura del suo tempo. [...] Le tecniche che ha introdotto e che ha trasmesso agli altri hanno mutato enormemente la recitazione. Dapprima lei insegnò agli altri membri del Group Theatre e, successivamente, ad attori come me che divennero suoi allievi. Noi abbiamo impostato la nostra recitazione seguendo i suoi metodi e il suo stile e, dato che il cinema americano domina il mercato mondiale, gli insegnamenti di Stella hanno influenzato gli attori di tutto il mondo¹³.

Brando è dunque pienamente cosciente della fondamentale importanza del cinema come veicolo di diffusione di modelli e strumento di dominio culturale, ma sembra sottovalutare e in qualche modo sminuire il suo

¹³ *Op. cit.*, pp.59-60.

ruolo centrale e dominante di attore e di divo. Tra le righe del suo discorso è facile scorgere un tentativo di spostare i termini della questione ponendo la Adler in primo piano e riservando a sé un ruolo quasi secondario di 'portavoce' dei suoi insegnamenti.

Marlon Brando ha certamente rappresentato più di chiunque altro l'esemplificazione pratica e visivamente convincente di un modo di recitare diverso rispetto al passato. E divenne così il modello a cui rifarsi, non in quanto scolaro prediletto di Stella Adler o del Metodo, ma proprio in quanto Marlon Brando, attore certamente unico perché lontano da impostazioni scolastiche e da pratiche codificate.

Ridimensionare il proprio ruolo nella storia della recitazione cinematografica non è soltanto il vezzo di una vecchia star un po' capricciosa: Brando ha sempre combattuto per spogliarsi di quell'etichetta di attore del Metodo che gli fu prontamente attribuita dalla critica e, glorificando la propria insegnante, egli sembra volersi sottrarre alle sue responsabilità di attore 'simbolo'; ma soprattutto -e ancora una volta- attribuire a Stella Adler tanti meriti vuol dire screditare Strasberg in quel ruolo indiscusso di maestro di attori e soprattutto di attori di cinema, e rompere finalmente il sodalizio che ha associato, talvolta erroneamente, l'Actors Studio alle migliori prove recitative in campo cinematografico.

Ma ciò che riteniamo utile sottolineare è la singolare intensità con cui Brando tesse la sua tela intricata e talvolta confusa, nella quale è evidente la contraddizione nel rivalutare il ruolo della Adler come se non fossero stati i film e i personaggi da lui recitati a rappresentare effettivamente il principale veicolo di trasmissione per un

nuovo modello di recitazione. Ed è qui che egli sembra voler dimenticare che il suo lavoro d'attore, se non aveva dirette parentele con gli insegnamenti di Strasberg, non poteva neppure essere considerato come la mera esemplificazione del pensiero della Adler. E, *last but not least*, sembra ignorare che, per quanto differenti, le visioni dei due maestri avevano avuto una genesi comune, e s'ispiravano entrambe al pensiero di Stanislavskij.

Se dunque da una parte è giusto rivalutare la portata degli insegnamenti di Stella Adler, non possiamo però dimenticare quale sia stato il percorso di Brando, che recitò prima in teatro e poi in cinema e frequentò l'Actors Studio sotto la guida esperta e non certo irrilevante di alcuni grandi nomi del teatro americano, ma soprattutto di chi l'Actors Studio lo aveva fondato, ovvero Elia Kazan¹⁴.

Non saremo mai in grado di individuare e ricostruire con precisione quali furono i contributi della Adler, di Kazan, dello stesso Brando e di altri nomi che presto vedremo, nell'elaborazione di quel particolare modo di essere attore; riteniamo però doveroso mettere in dubbio le certezze assolute del vecchio Marlon Brando, certezze che sembrano negare l'evidenza storica di un percorso artistico e professionale che certo partì da Stella Adler, ma che più volte entrò in contatto, se non direttamente con Strasberg, certamente con altre importanti personalità (e qui ci

¹⁴ Nella sua autobiografia vi è un unico passo in cui Brando sembra ricordarsi di Elia Kazan (che è ampiamente citato come regista) nel suo ruolo di insegnante di recitazione. Sottolineando ancora una volta l'estraneità di Strasberg, Brando afferma: "A volte il sabato mattina frequentavo l'Actors Studio perché vi erano i corsi tenuti da Elia Kazan, e di solito vi erano anche tante belle ragazze. Ma Strasberg non mi ha mai insegnato recitazione. Cosa che invece ha fatto Stella, e successivamente, Kazan" (*Op. cit.* p.64).

riferiamo non solo ai maestri ma anche agli attori) legate allo sviluppo e alla diffusione del pensiero di Stanislavskij negli Stati Uniti.

II. Sul palcoscenico.

Riprendiamo dunque a seguire i primi passi nel teatro di Brando che, dopo essere stato espulso dalla scuola di Piscator per motivi di carattere disciplinare, nel 1944 ottiene il suo primo ruolo in una commedia. Si tratta di *I Remember Mama*¹⁵, grande successo a Broadway, dove Brando recitava nel ruolo di un quattordicenne. Il giovane attore fu citato in alcune recensioni nonostante le poche battute, ma la testimonianza più interessante del suo esordio teatrale ce l'ha lasciata Bobby Lewis, che vide lo spettacolo e descrisse l'ingresso di Brando sul palcoscenico con brevi ma significative parole:

This boy came down the stairs, and I thought, 'It's an understudy they found on the street'. He had no technique -nothing, and then I realised he was something new in the theater- a completely fresh, real person, who made the rest of the cast seem theatrical¹⁶.

Già a partire dal primo spettacolo, la qualità della sua presenza era dunque segnata da quella mancanza di 'pulizia' che sarebbe poi diventata una delle caratteristiche del Brando più maturo. Un difetto che Lewis ascrisse inizialmente, e forse non a torto, alla mancanza di

¹⁵ Scritto e diretto da John Van Druten. Lo spettacolo andò in scena al Music Box Theatre il 19 ottobre 1944 e fu replicato per due anni.

¹⁶ "Questo ragazzo scese dalle scale e io pensai, 'È un sostituto che hanno trovato per la strada'. Non aveva alcuna tecnica -nulla, ma poi ho realizzato che lui rappresentava qualcosa di nuovo nel teatro- una persona fresca, assolutamente reale, che faceva sembrare teatrale il resto del cast" (cit. in N. Bly, *Lager Than Life*, New York, Pinnacle Books Windsor Publishing Corp., 1994, p.27)

dimestichezza con il palcoscenico, ma che con il tempo Brando fu in grado di capovolgere, trasformandolo in un modo di stare in scena assolutamente personale.

La critica newyorkese fu tempestiva e acuta nell'intuire, al di là della goffaggine delle prime esperienze giovanili, la qualità della presenza di un attore che tendeva a distanziarsi dal contesto in cui agiva, portando sulla scena un'intensità e una freschezza in parte riconducibili all'inesperienza, e in parte ascrivibili a una particolare poetica che andava delineandosi fin dalle prime esibizioni.

Ma se nella maggior parte dei casi l'esperienza porta con sé anche un affinamento delle qualità tecniche nella direzione dell'accuratezza e dell'eleganza, in Brando in qualche modo avvenne il contrario: l'affinamento consistette invece nella sempre maggiore coscienza nel rovesciare e sfruttare i propri difetti, come quello della voce nasale e non troppo gradevole, sconvolgendo le regole di equilibrio e di asettica pulizia che dominavano la maggior parte delle produzioni spettacolari di quegli anni. L'entrata in scena da 'sostituto preso dalla strada' non poteva essere più appropriata per chi avrebbe più tardi fatto della strada il luogo privilegiato da cui trarre spunto per quel nuovo personaggio crudo e un po' sgraziato, violento ma in fondo buono, che si doveva ispirare alla vita reale: quel personaggio che Brando, almeno agli inizi della sua carriera, incarnò meglio di chiunque altro.

Ma vedremo che ci fu chi, da regista, cercò di guidare il giovane e irruente Brando, tentando inutilmente di domarne il carattere e di correggerne i difetti tecnici. Il suo secondo spettacolo, *Truckline Café* di Maxwell Anderson del 1946, era infatti diretto da Harold Clurman (all'epoca marito della Adler) che lo produceva insieme a Elia Kazan. Di questa

produzione è innanzitutto importante sottolineare la singolare e ormai rara vicinanza di tre nomi che provenivano dal Group Theatre, esperienza che una volta conclusasi, aveva spesso allontanato reciprocamente chi ne aveva preso parte. Ma *Truckline Café* riunisce -e per l'ultima volta nella storia delle produzioni di Broadway- questi tre nomi di straordinaria importanza¹⁷: la Adler che spinge Brando come suo allievo più promettente¹⁸, Clurman che da uomo di teatro di grande esperienza cerca di dirigerlo, e Kazan che da produttore osserva (spesso con disappunto) gli sviluppi dello spettacolo.

Clurman, dopo averlo visto in *I Remember Mama*, non era pienamente convinto che Brando fosse adatto a recitare il difficile ruolo di un giovane soldato psicopatico che al ritorno dalla guerra uccide la moglie dopo averne scoperto l'infedeltà. Ma alla fine acconsentì a dargli la parte, forse per le pressioni di Stella Adler, forse per intuito di regista. E un altro regista, dotato di altrettanto intuito, Kazan, in seguito gli rimproverò tutto, ma non la scelta di Malden e di Brando:

¹⁷ L'altro celebre caso in cui si ricreò il sodalizio tra gli ex membri del Group Theatre fu ovviamente la fondazione dell'Actors Studio, che riunì Elia Kazan, Bobby Lewis e Cheryl Crawford. È interessante ricordare che nel cast, se pur in un ruolo minore, figurava anche Karl Malden, attore che seguì Brando e Kazan nel cammino dal teatro al cinema, a partire da *A Streetcar Named Desire* fino a *On the Waterfront*. Il sodalizio con Brando continuò anche nell'unico film diretto da Brando, *One Eyed Jacks* (1960).

¹⁸ Clurman infatti ricorda che Brando "[...] had been recommended to me by Stella Adler who praised him highly as the most gifted of her students"; "[...] mi era stato raccomandato da Stella Adler che lo lodava come il più dotato dei suoi allievi" (H. Clurman, *On Directing*, New York, Macmillan, 1972, p.116).

I was disappointed in the production. The script when we opened was basically unchanged from what I'd first read; nothing had been done to improve it or make it more stageworthy. Although two small parts were brilliantly played by two unknown actors (Karl Malden and Marlon Brando), the central roles were limp, in both the writing and the performance¹⁹.

Accettare Marlon Brando in un'importante produzione di Broadway non dev'essere stata comunque cosa facile, considerato il modo in cui si presentò agli occhi di Harold Clurman:

He read poorly, his head sunk low on his chest as if he feared to divulge anything. Yet there could be no question: he was peculiarly arresting. We decided to use him. He mumbled for days. I applied myself so strenuously to his problem (I really couldn't determine what it was) [...] but I was worried: the boy couldn't be heard beyond the fifth row²⁰.

Le parole di Clurman contengono elementi importanti. Innanzitutto, e forse per la prima volta, compare la parola *mumbling*, letteralmente bisbigliare, termine che verrà usato spesso per definire il modo particolare di Brando di non portare la voce. Clurman era preoccupato che l'atteggiamento complessivo dell'attore, restio ad 'aprirsi'

¹⁹ "Ero scontento della produzione. Il copione al momento del debutto era sostanzialmente invariato rispetto a quello che avevo letto all'inizio; non era stato fatto nulla per migliorarlo o per renderlo più efficace scenicamente. Nonostante due piccole parti fossero brillantemente recitate da due attori sconosciuti (Karl Malden e Marlon Brando), i ruoli principali erano deboli, sia nella scrittura che nella recitazione" (E. Kazan, *A Life*, New York, Knopf, 1988, p.300).

²⁰ "Leggeva male, con la testa affondata nel petto come se avesse paura di dire qualsiasi cosa. Non c'erano dubbi: era assolutamente scoraggiante. Ma decidemmo di utilizzarlo. Bisbigliò per giorni. Mi impegnai strenuamente sul suo problema (non riuscivo veramente a capire di che cosa si potesse trattare) [...] ma ero preoccupato: il ragazzo non poteva essere udito al di là della quinta fila" (H. Clurman, *On Directing*, cit., p.116)

sia vocalmente che fisicamente, potesse risultare del tutto inefficace in teatro; e se da un certo punto di vista poteva aver ragione, lo smentirono però i successivi successi teatrali di Brando; nello stesso tempo fu incapace di prevedere che Brando pur non avendo tutte le carte in regola per recitare in teatro, aveva delle caratteristiche particolari che nel cinema potevano trasformarsi e cambiare di segno.

Il *mumbling* di Brando, quando verrà associato al suo volto e al suo corpo nell'immagine ravvicinata della macchina da presa, non sortirà più quell'effetto un po' straniante che derivava dal contrasto tra un fisico possente e una voce in fondo debole cui si poteva assistere in teatro, ma si trasformerà in qualcosa di assolutamente unico, che supera lo stereotipo hollywoodiano ponendo le basi per la creazione di un'immagine più articolata dell'attore, che risulta meno immobile, più vivo, più contraddittorio a partire proprio dall'abile combinazione delle sue imperfezioni.

Continuiamo a seguire la carriera teatrale di Brando, che, dopo le tredici repliche di *Truckline Café*²¹, sempre nel 1946 partecipò ad altre due produzioni: affiancò una delle regine dei palcoscenici di Broadway, Katharine Cornell, in *Candida* di G. B. Shaw, ma soprattutto recitò sotto la guida

²¹ Lo spettacolo fu un sostanziale insuccesso, ma Brando ottenne delle buone recensioni, tra cui quella del celebre critico George Jean Nathan, che scrisse: “[...] the acting company, except for Virginia Gilmore and Marlon Brando, was in major parts second rate”, “[...] la compagnia, fatta eccezione per Virginia Gilmore e Marlon Brando, era per la maggior parte di seconda scelta” (in N. Bly, *Lager Than Life*, cit., p.29). Più tardi sempre George Jean Nathan nel *Theatre Book of the Year 1946-1947*, definì il lavoro di Brando come una delle “[...] especially interesting performances of the season”, “una delle *performance* più interessanti della stagione” (*Ibidem*).

di Luther Adler (fratello di Stella) e a fianco di Paul Muni, in *A Flag is Born*.

Il ventiduenne Brando si trova improvvisamente a recitare in uno spettacolo particolare, oltre che per i suoi intenti propagandistici a favore della nascita di Israele, anche per il fatto di essere messo in scena da una compagnia composta esclusivamente da attori ebrei, tranne lui. Lo spettacolo è l'occasione per recitare a fianco di un grande attore e, a differenza di quanto era avvenuto in precedenza -quando la presenza sul palcoscenico di altre personalità del teatro sembrava aver lasciato Brando sostanzialmente indifferente- questa volta Paul Muni riesce a risvegliare l'interesse del giovane attore:

Paul Muni, l'attore protagonista, diede un'interpretazione magistrale, la migliore recitazione che io abbia mai visto. Io ero sul palcoscenico insieme con lui e, tuttavia, anche a *me* veniva la pelle d'oca. Paul era davvero magico e la sua interpretazione mi influenzò profondamente. È stato l'unico attore capace di farmi lasciare il camerino per andare ad assistere alla sua recitazione da dietro le quinte. E ogni volta i suoi dialoghi mi facevano venire i brividi²².

Certo Brando non ci aiuta a comprendere in che modo Muni poté influenzarlo, e l'unica considerazione che sorge spontanea è che ciò che sembra colpirlo maggiormente nella recitazione è qualcosa che ha a che vedere con la sfera emotiva, ovvero la capacità di Muni di “fare venire i brividi” o addirittura “la pelle d'oca”. Brando non parla di tecnica, strumento di cui certamente l'esperto attore sapeva fare ampio e abile uso, ma si sofferma con parole un po' ingenuie su elementi legati all'intensità della recitazione, alla capacità di emozionare il pubblico, a qualcosa che sembra possedere un fascino quasi misterioso.

²² M. Brando, R. Lindsey, *La mia vita*, cit., pp.82-83.

Nell'inesperto e tutto sommato indolente Brando, forse per la prima volta, si svela la possibilità che la recitazione sia dotata di una sorta di magnetismo, e che l'attore possa attirare su di sé, come una calamita, l'attenzione oltre che del pubblico, anche di chi gli sta a fianco sulla scena. Il lavoro sul palcoscenico gli si rivela nel suo gioco di equilibri messi continuamente in discussione, in cui la forza dell'attore è data anche dalla dialettica interna alla scena, dove chi è più grande spesso vince, grazie ad un semplice gesto o al modo particolare in cui scandisce una battuta.

Brando dovrà ancora superare la dura prova di recitare a fianco di Tallulah Bankhead (esperienza già toccata al giovane Montgomery Clift) prima di poter finalmente esercitare il suo magnetismo nel primo grande ruolo di Kowalski. Il confronto con la stravagante diva ne *L'aquila a due teste* di Cocteau si concluse malamente con il licenziamento di Brando dopo le prime repliche in provincia: una diva decadente e non più giovane non poteva certo convivere con un attore di belle speranze, dal fisico prestante e dal carattere un po' troppo esuberante²³. Ma le caratteristiche sopra citate erano invece perfettamente conciliabili, o meglio erano proprio quelle che Elia Kazan e Tennessee Williams stavano cercando per assegnare il difficile ruolo di Stanley Kowalski. La ricerca scaturiva dal rifiuto di John Garfield che riteneva il ruolo marginale rispetto a quello di Blanche Du Bois: il primo ribelle del cinema, attore proveniente dalle gloriose file del Group Theatre, rifiuta la parte che sarebbe diventata il trampolino di lancio proprio di chi era destinato a diventare il suo erede più diretto, e che, contrariamente a quanto pensava Garfield,

²³ Si veda *op. cit.*, pp.86-89.

riuscì a fare di Stanley Kowalski il vero protagonista di *A Streetcar Named Desire*.

III. Lo spettacolo.

Lo spettacolo, a partire dalla scelta del cast, sembrava contenere e presagire tutti i problemi che da lì a poco sarebbero emersi: analizzando il percorso di *A Streetcar Named Desire* possiamo senza esitazione affermare che fu un'operazione assolutamente singolare oltre che per il successo che ottenne, soprattutto per le sorprese che riservò ai suoi protagonisti.

Il cast è il primo nodo dello spettacolo, e la scelta degli attori non venne sottovalutata dal regista e dall'autore, che dedicarono l'estate del '47 al difficile compito di individuare le persone giuste.

Per il ruolo di Blanche, considerato una vera e propria prova d'attrice, venne chiamata senza troppe esitazioni l'inglese Jessica Tandy, mentre la designazione di Brando nel ruolo di Kowalski fu tutt'altro che semplice. Dopo il già menzionato rifiuto di John Garfield, l'attenzione si era spostata su Burt Lancaster che però, per problemi di contratti cinematografici, fu costretto a rinunciare. Toccò dunque al 'troppo giovane' Marlon Brando dimostrare di essere all'altezza del ruolo che Kazan aveva pensato di assegnargli, e lo fece di fronte a Tennessee Williams: il drammaturgo, affascinato dal giovane attore dopo una semplice lettura del testo, lo decretò il miglior Stanley Kowalski che si potesse desiderare²⁴. Individuati i due

²⁴ Tennessee Williams descrive l'incontro con Brando in una lettera al suo agente Audrey Wood del 29 agosto del 1947: "Non sai che sollievo sia aver trovato uno Stanley, davvero mandato dalla provvidenza, nella persona di Brando. Prima non avevo capito che grande vantaggio sia affidare questo ruolo ad un attore molto giovane. Il personaggio di

protagonisti il cast venne arricchito dalla presenza di due giovani ma diligentissimi attori, Karl Malden, che aveva già colpito l'attenzione di Kazan nel corso di *Truckline Café*, a cui venne assegnato il ruolo di Mitch, e Kim Hunter, che grazie all'intercessione della produttrice Irene Selznick, ottenne la parte di Stella²⁵.

Stanley ne risulta umanizzato poiché, in questo modo, verranno evidenziate la brutalità e la durezza della gioventù piuttosto che la depravazione di un uomo più maturo. [...] Una nuova interpretazione del personaggio è stata suggerita da Brando durante la lettura del testo, peraltro la migliore che io abbia mai sentito. Sembra aver creato un personaggio a tutto tondo, il tipo di uomo che la guerra ha prodotto tra i giovani reduci. Questa è un'interpretazione che va decisamente al di là di quella che Garfield avrebbe potuto fornire, e oltre alle sue doti come attore, Brando può contare su una prestanta fisica e su una sensualità pari a quelle di Burt Lancaster. [...] Inoltre, avere nella commedia Brando invece di un divo di Hollywood creerà un'impressione decisamente favorevole in quanto cancellerà il marchio hollywoodiano che sembrava indissolubilmente legato a questa produzione²⁷ (cit. in M. Brando, R. Lindsey, *La mia vita*, cit., p.92).

²⁵ La vicenda della scelta del cast è resa poco chiara se si prendono in considerazione le memorie di Kazan, che a proposito della scelta di Brando e del resto del gruppo, afferma di averli selezionati tra gli allievi dell'Actors Studio. Kazan ama ricostruire la vicenda associando, nella sua memoria, la ricerca del cast al luogo che egli si apprestava a fondare di lì a poco, il luogo che sarebbe diventato la fucina per molti attori dei suoi lavori successivi. Ma il cast di *Streetcar* per ovvi motivi cronologici (l'Actors Studio venne inaugurato il 5 ottobre del '47) non venne propriamente fatto secondo quella prassi che più tardi egli avrebbe seguito: Kazan infatti scriverà all'epoca attori che già conosceva o che gli erano stati consigliati - attori che soltanto due mesi più tardi sarebbero ufficialmente entrati a far parte del primo gruppo di lavoro dello Studio - ma che nell'estate del '47 non potevano essere considerati membri effettivi di una scuola che doveva ancora nascere: "The first place I went when I returned to New York was the Actors Studio. Bobby Lewis class was already well organized and I began to get my 'beginners' together. Among them there was the boy who'd scored such a hit in a five minute bit in *Truckline Café*"; "Il primo posto dove sono andato al mio ritorno a New York è stato l'Actors Studio. Il gruppo di Bobby Lewis era già ben organizzato ed io avevo incominciato a mettere insieme i miei 'principianti'. Fra loro c'era il ragazzo che, in quei brevi

Il regista era consapevole dell'importanza del cast e dalla conoscenza personale degli attori faceva discendere le motivazioni delle sue scelte:

The problem is that the basic channel of the role must flow through the actor. He has to have the role in him somewhere. He must have experienced in some extent. [...] I know a lot about the personal life of the actors. [...] The material of my profession is the lives the actors have led up till now²⁶.

La scelta di Brando nel ruolo di Kowalski è uno dei nodi attorno a cui si svilupperà la nostra analisi e da cui dipesero i successivi equilibri dello spettacolo e le sorti della carriera di Brando. Kazan, che ne aveva intuito le enormi potenzialità soprattutto in relazione ad un ruolo estremamente difficile e rischioso, difese sempre la sua decisione:

cinque minuti in *Truckline Café*, ha ottenuto un grande successo” (E. Kazan, *A Life*, cit., p.341). Probabilmente, e questa ci sembra la ricostruzione più plausibile, non c'è un'effettiva soluzione di continuità tra la scelta del cast di *Streetcar* e la costituzione del primo gruppo di allievi dello Studio: i due progetti sono di fatto contemporanei e la ricerca svolta da Kazan nel settembre del '47 fu probabilmente volta ad individuare sia gli attori dello spettacolo che i futuri membri dello Studio, che, infatti, vennero ammessi in seguito ad una selezione. Ricordiamo a questo proposito che Marlon Brando e Karl Malden entrarono a far parte dell'Actors Studio fin dall'inizio, lavorando nel gruppo coordinato da Robert Lewis. Kim Hunter divenne membro nel 1948 su proposta di Kazan, ed entrò a far parte del suo gruppo di lavoro. Jessica Tandy, se pur vicina allo Studio, non ne è mai diventata membro. (Si veda D. Garfield, *A Player's Place. The Story of the Actors Studio*, New York, Macmillan, 1980).

²⁶ “Il problema è che il canale principale del ruolo deve fluire attraverso l'attore. Egli deve possedere il personaggio da qualche parte dentro di sé. Deve averlo vissuto in qualche modo. [...] Conosco a fondo la vita privata degli attori. La materia del mio lavoro è la vita che gli attori hanno vissuto fino a questo momento”(dal libro-intervista a Elia Kazan di M. Ciment, *Kazan on Kazan*, New York, Viking Press, 1974, pp.41-42).

I think one of the best things I did for the play was to cast Brando in it - Brando has the vulgarity, the cruelty, the sadism- and at the same time he has something terribly attractive about him. So you can understand a woman *playing* affectionately with an animal that's going to kill her²⁷.

Kazan era dunque cosciente di aver tra le mani un attore particolare, fino a quel momento utilizzato in direzione quasi opposta rispetto a ciò che accadde nello spettacolo: Kazan non cercò di 'domarlo' e lo utilizzò con grande intuito registico (ma l'inadeguatezza o meno di Brando al ruolo che recitò è uno degli aspetti più interessanti dell'intera vicenda). L'entusiasmo di Kazan nei confronti del giovane attore era tale da indurlo a non dare troppo peso ai conflitti che nascevano nel corso delle prove, conflitti nati dal complesso rapporto tra un'attrice di buon livello ma sostanzialmente troppo legata a un teatro tradizionale e insicura del proprio operato, e un giovane attore al cui riconosciuto talento si assicuravano spazi di grande libertà. Al Kowalski di Brando, Kazan si trovò a concedere, vuoi per il ruolo di burbero che doveva recitare, vuoi per la spiccata personalità dello stesso Brando, il dominio della scena. Kazan in realtà, da astuto e sensibile regista qual è, non sottovalutò la mancanza di equilibrio tra il ruolo principale di Blanche -che nel disegno drammaturgico è la protagonista assoluta della commedia- e il ruolo antagonista di Kowalski, ma piuttosto sfruttò il conflitto a favore della propria visione registica. Ma presto vedremo che qualcosa gli sfuggì di mano ed egli non seppe prevedere fino a che

²⁷ "Penso che una delle cose migliori che ho fatto per la commedia sia stato di scegliere Brando - Brando ha la volgarità, la crudeltà, il sadismo- e nello stesso tempo possiede qualcosa di terribilmente affascinante. Si può capire quindi perché una donna *giochi* con un animale che la ucciderà" (*Op. cit.*, p.71, il corsivo è nel testo, a sottolineare probabilmente la duplice valenza del verbo *to play*, *n.d.t.*).

punto l'irruenza di Brando avrebbe sopraffatto la povera Jessica Tandy.

Già a partire dalle prove, Kazan, alle prese con le già menzionate caratteristiche di Brando, temeva possibili incomprensioni tra gli attori:

The rehearsals of *Streetcar* were a joy -which wasn't what I expected [...] I'd anticipated there might be tensions - particularly with Marlon. He had mannerisms that would have annoyed hell out of me if I'd been playing with him. He'd not respond directly when spoken to, make his own time lapses, sometimes leaving the other actors hung up. I believed this might drive Jessie up the wall, or send her running to me for help. But she never complained, even about his mumbling -which don't mean she liked it; it means that she didn't complain. [...] there were days when she felt what everyone else in the cast felt, admiration for the scorching power of this man-boy. Jessie was show-smart; she knew that actors give better performances when they work with partners whose talents challenge their own, and that she had to be very good indeed to hold stage with Marlon²⁸.

Kazan era dunque tutt'altro che ignaro oltre che delle potenzialità anche dei problemi che sarebbero potuti sorgere nel lavorare con un attore con tali caratteristiche; e non è da sottovalutare il fatto che a proposito di alcuni

²⁸ “Le prove di *Streetcar* furono una gioia, cosa che non mi aspettavo [...]. Avevo previsto che potessero esserci delle tensioni, in particolare con Marlon. Possedeva dei manierismi che mi avrebbero dato molto fastidio se avessi dovuto recitare con lui. Non rispondeva in modo diretto quando gli si parlava, si prendeva le sue pause, lasciando talvolta gli altri attori in attesa. Credevo che questo avrebbe potuto far imbestialire Jessie [Jessica Tandy, *n.d.t.*], o farla correre da me in cerca di aiuto. Ma lei non si lamentò mai, neanche riguardo al suo biasciare - il che non voleva dire che le piacesse; significava solo che non si lamentava. [...] C'erano giorni in cui lei sentiva quel che sentiva il resto del cast, ammirazione per la forza prorompente di questo uomo-ragazzo. Jessie era un animale da palcoscenico; sapeva che gli attori danno le loro migliori *performance* quando si trovano a lavorare con *partners* il cui talento li mette alla prova, e sapeva di dover essere estremamente brava per poter stare in scena con Marlon” (E. Kazan, *A Life*, cit., pp.342-343).

comportamenti tipici di Brando, Kazan usi il termine *mannerisms* riferendosi alla sua incostanza, all'imprevedibilità del suo agire. Si parla qui di quelle pause apparentemente fuori tempo, della sua capacità di sorprendere chi recita con lui, del suo biasciare e di quella tipica indecisione nell'attaccare la frase, ovvero proprio di tutti quegli elementi che resero la sua recitazione così particolare. Kazan non esita a cogliere il problema sul nascere, comprendendo come talune peculiarità corressero il rischio di trasformarsi velocemente in manierismo, per lo stesso Brando e ovviamente per chi intendeva seguirne le tracce. Tuttavia ci riesce difficile pensare che all'epoca nel giovane Brando quel modo di recitare, destinato ad avere così grande presa sul pubblico, fosse semplicemente una sequenza di vezzi e leziosaggini d'attore. Di un 'brandismo' dello stesso Brando, nel 1947, non è probabilmente corretto parlare, ma è certo che dopo quella data, dopo Stanley Kowalski, diventò difficile distinguere tra l'innovazione del giovane attore e la nascita di una maniera. Kazan è arguto nell'usare il termine *mannerisms*, poiché parlando di Brando, sembra riferirsi a quel leggero compiacimento nel giocare con la propria recitazione, facendola diventare uno specchio in cui riflettersi. Kazan dunque aveva intuito il 'problema Brando', aveva colto tra le righe dei suoi atteggiamenti oltre che i segni premonitori di un grande attore in grado di 'spiazzare' sempre chi gli sta a fianco, anche una sorta di compiacimento, di manierismo, appunto. Brando, nel ritratto che ci traccia un regista che lo dicesse meglio di chiunque altro, ci appare nella sua futura grandezza di attore geniale e istintivo, ma talvolta sbagliato, compiaciuto e un po' sopra le righe.

Il Brando del 1947 non era ancora un divo del cinema, ma si apprestava a diventare un divo del teatro, nonostante egli non amasse il ruolo di Kowalski, né lo ritenesse giusto per lui. A proposito degli attori di *A Streetcar Named Desire* ha scritto:

Kim Hunter era bravissima nel ruolo di Stella, e lo stesso vale per Karl Malden - uno splendido attore [...]. Per quanto riguarda invece Jessica e me eravamo ambedue inadatti ai ruoli che interpretavamo, e abbiamo tolto equilibrio alla commedia. Jessica era un'ottima attrice, ma ho sempre pensato che non fosse credibile nel ruolo di Blanche²⁹.

Brando dunque, a differenza di ciò che pensavano Kazan e Williams, si riteneva totalmente inadatto al ruolo che recitava e il problema sembrava toccarlo sia professionalmente che sul piano personale. Nel corso della sua carriera Brando si portò sempre appresso quel ruolo che lo aveva reso celebre, il ruolo di un uomo rozzo e violento, brutale e infantile; quel personaggio e la bravura con cui lo incarnò sulle scene, fecero sì che Brando e Kowalski divenissero un'associazione obbligata, sia per il pubblico, sia per lo stesso attore, indotto a riproporre varianti del personaggio nei suoi lavori successivi³⁰. L'identificazione con Stanley Kowalski non fu mai gradita a Brando, che con un moralismo un po' ingenuo tiene a sottolineare quanto egli fosse un uomo migliore del meccanico polacco creato da Williams:

Alcuni critici hanno detto che nell'interpretare l'insensibile e brutale Stanley Kowalski in realtà stavo proponendo me stesso; in altre parole la mia recitazione aveva avuto successo perché Stanley Kowalski ero io. [...] Io ero l'antitesi di Stanley Kowalski. Io ero tanto sensibile tanto lui era rozzo, un uomo dotato di un infallibile istinto e intuito animaleschi³¹.

²⁹ M. Brando, R. Lindsey, *La mia vita*, cit., pp.94-95.

³⁰ Si veda ad esempio H. Harper, *Marlon Brando and the Ghost of Stanley Kowalski*, in *The Dreams and the Dreamers*, New York, Macmillan, 1962, pp.40-61.

³¹ M. Brando, R. Lindsey, *La mia vita*, cit., p.94. Riportiamo a questo proposito un'altra dichiarazione rilasciata da Brando a Truman Capote, nel corso della celebre intervista del 1957: "Tennessee has made a fixed association between me and Kowalski. I mean, we're friends and he

Nonostante l'opinione di Brando (che peraltro sembra non cogliere fino in fondo il nodo del problema, evitando di approfondire la questione ben più interessante della genesi del personaggio e le ragioni per cui egli risultasse così 'aderente' al quel ruolo) egli ottenne plausi pressoché unanimi, e quindi ciò che a noi interessa comprendere sono le ragioni di tale successo; analizzando il percorso di costruzione dello spettacolo, cercheremo di capire quale fu l'apporto creativo di Brando, il lavoro di collaborazione tra il regista e l'attore, il riscontro del palcoscenico.

Nel sodalizio tra Kazan e Brando, nella stima reciproca, va probabilmente ricercato il segreto di un ruolo che fin dalle prime repliche incominciò a superare le aspettative sia del pubblico, sia di tutti coloro che ne seguirono il percorso più da vicino; Kazan, proprio a proposito delle prime rappresentazioni ricorda:

Hers seemed to be a performance; Marlon *was living on stage*. Jessie had every moment worked out, carefully, with sensitivity and intelligence, and it was all coming together, just as Williams and I had expected and wanted. Marlon working 'from the inside', rode his emotion wherever it took him; his performance was full of surprises and exceeded what Williams and I had expected. A performance miracle was in the making³².

knows that as a person I am just the opposite of Kowalski, who was everything I'm against -totally insensitive, crude, cruel. But still, Tennessee's image of me is confused with the fact that I played the part"; "Tennessee [Williams, n. d. t.] ha fatto un'associazione obbligata tra me e Kowalski. Voglio dire, noi siamo amici e lui sa che io come persona sono l'esatto opposto di Kowalski, che era tutto ciò che mi disgusta -completamente insensibile, duro, crudele. Tuttavia, l'immagine che Tennessee ha di me si confonde con il fatto che io abbia recitato quella parte" (T. Capote, *The Duke and his Domain*, in "New Yorker", 9 novembre 1957, riedito in T. Capote, *The Dogs Bark. Public People and Private Places*, New York, Random House, 1973, p.321).

³² "La sua [di Jessica Tandy, n.d.t.] sembrava essere un'esibizione;

Lo spettacolo stava dunque prendendo una piega non prevista, e le sorprese sembravano essere il dominio privilegiato di Brando, che stupiva attori e pubblico con una visione del personaggio così sorprendente e viva da far apparire la Blanche Du Bois di Jessica Tandy un lavoro dignitoso, ma nulla di più.

I delicati equilibri del cast vennero sovvertiti fin dall'inizio, con Brando protagonista nonostante le iniziali intenzioni dell'autore, la Tandy schiacciata e chiusa nel suo difficile ruolo e, come per antitesi, Kim Hunter e Karl Malden a bilanciare con il loro equilibrio e con la loro eccellente ma meno vistosa recitazione, gli imprevisi della messinscena. L'entusiasmo per Brando da parte del pubblico non fu un fenomeno successivo, ma ebbe inizio già in nel periodo di rodaggio dello spettacolo:

I thought the rehearsals had gone well, that we were making a performance of one piece, an ensemble, but the people who came to the last runthroughs before we left town for the road, while they were enthusiastic, worried me. They raved about Brando. Many of them were actors, I said to myself, and perhaps it was inevitable that they'd be especially aware of a performance by a new hot talent³³.

Marlon stava invece *vivendo sul palcoscenico*. Jessie aveva preparato ogni scena minuziosamente, con sensibilità e intelligenza, ed ogni cosa stava riuscendo esattamente come Williams ed io ci aspettavamo e desideravamo. Lavorando 'dall'interno' Marlon conduceva le sue emozioni ovunque esse lo portassero; la sua *performance* era piena di sorprese e superava le aspettative mie e di Williams. Era in atto un miracolo della recitazione" (E. Kazan, *A Life*, cit., p.343). Il corsivo è nostro.

³³ "Pensavo che le prove fossero andate bene, e che stessimo facendo uno spettacolo omogeneo, un *ensemble*, ma le persone che vennero alle prove generali prima che lasciassimo la città per la *tournee*, mi preoccuparono, nonostante fossero entusiaste. Deliravano per Brando. Molti erano attori, dissi a me stesso, e probabilmente era inevitabile che loro in particolar modo fossero consapevoli della esibizione di un nuovo straordinario talento" E. Kazan, *A Life*, cit., pp.344-345.

Dopo le positive verifiche della *tournée* iniziale, la compagnia si prepara al difficile esordio sul palcoscenico di Broadway, che avvenne la sera del 3 dicembre del 1947. Di quella serata possediamo ampi resoconti di stampa: la sera della prima venne recensita da tutti i quotidiani della città, che ne decretarono unanimemente il successo. Le recensioni, per quanto ampie, si dilungano spesso sul testo, e sulla figura di Tennessee Williams, autore giovane che aveva al suo attivo un altro grande successo a Broadway. Solamente nella parte conclusiva degli articoli i critici arrivano a fornirci dati interessanti sulla messinscena, sulla regia e sugli attori. Le critiche sono sostanzialmente in accordo nell'elogiare l'alto livello dell'allestimento e degli attori, su cui spicca Jessica Tandy, a cui vengono dedicate molte righe sia per plaudirne l'abilità nel gestire una parte così imponente che per criticarne in parte l'inadeguatezza a un ruolo così complesso³⁴. Sul lavoro di Kim Hunter e di

³⁴ “In the long and difficult central role, Jessica Tandy, invariably an interesting actress, is always deeply moving, even though she starts with a considerable handicap. For the truth is that she doesn't manage to suggest a chattering, coquettish girl from the South to any one's satisfaction. It is all the more a tribute to her, therefore, that the honesty and sensitivity of her playing are great enough to make the defect in type casting unimportant”; “Nel ruolo difficile e lungo della protagonista, Jessica Tandy, un'attrice sempre interessante, è profondamente commovente in ogni momento, anche se parte con un considerevole svantaggio. A dire la verità non è credibile quando cerca di essere la cinguettante e vezzosa ragazza del sud. Ma bisogna riconoscere che la sincerità e la sensibilità della sua recitazione fanno sì che la sua inadeguatezza al ruolo risulti poco rilevante” (R. Watts Jr., *'Streetcar Named Desire' Is Striking Drama*, in “New York Post”, 4 dicembre 1947). “Miss Tandy is always equal to an enormously taxing role in the part of Blanche. Even in the long passages [...] she brings a haunting and volatile quality to her portrayal which makes it unforgettable”; “La signora Tandy è sempre all'altezza di ruolo estremamente difficile quale quello di Blanche. Anche nei passaggi più lunghi [...] è in grado di dare al suo personaggio un senso di ossessione

Karl Malden i critici sono assolutamente unanimi nel cogliere la bravura dei due giovani attori. Marlon Brando come sempre si riserva un ruolo ambiguo, poiché al di là delle note decisamente positive, nessun critico sembra in grado di andare al di là di un giudizio ‘tecnico’ sulle sue qualità d’attore. Analizzando le recensioni possiamo iniziare a scorgere innanzitutto quali erano state le intenzioni di Kazan, che avvalendosi di un attore che poteva contare su un fisico possente, aveva voluto disegnare un Kowalski violento, brutale, dal forte temperamento, ma anche estremamente sensuale; Howard Barnes definisce Brando “brutally convincing”³⁵, Brooks Atkinson “quick-tempered, scornful, violent”³⁶; Ward Morehouse incentra la propria analisi sulla semplicità quasi disarmante del personaggio, sul suo cinismo e la sua ignoranza, rese magistralmente da un Marlon Brando che:

turns in his finest work to date in his characterization of the slow witted, virile, uncomprehending young husband³⁷.

e di inquietudine che lo rende indimenticabile” (H. Barnes, *A Long-Run Trolley*, in “New York Herald Tribune”, 4 dicembre 1947). “Miss Tandy is a trim, agile actress with a lovely voice, and quick intelligence. Her performance is almost incredibly true. For it does seem almost incredible that she could understand such an elusive part so thoroughly and that she can convey it with so many shades and impulses that are accurate, revealing and true”; “La signora Tandy è un’attrice elegante, agile, con una voce molto gradevole e un’intelligenza brillante. La sua performance è quasi incredibilmente reale. Perché davvero sembra quasi incredibile che lei possa comprendere un ruolo tanto sfuggente così a fondo e che possa infondergli così tante sfumature e impulsi che risultano giusti, rivelatori e veri (B. Atkinson, *At the Theatre*, in “New York Times”, 4 dicembre 1947).

³⁵ “brutalmente convincente” (H. Barnes, *A Long-Run Trolley*, cit.).

³⁶ “collerico, sprezzante, violento” (B. Atkinson, *At the Theatre*, cit.).

³⁷ “mette in campo le sue più raffinate qualità d’attore per creare il personaggio del giovane marito un po’ tonto, virile e insensibile” (W.

John Chapman, l'unico a sottolineare (ma senza ulteriori approfondimenti) la presenza dell'ironia nel personaggio di Kowalski, scrive che Brando:

is magnificent as the forthright husband, in his simple rages, his simple affections and his blunt humor³⁸.

E ancora, a proposito della 'facilità' con cui Brando sembra recitare il personaggio, W. Hawkins annota:

Marlon Brando plays the blunt and passionate Stanley with an astonishing authenticity. His stilted speech and swift rages are ingeniously spontaneous, while his deep-rooted simplicity is sustained every second³⁹.

Brando (come aveva intuito Williams fin dal primo incontro con l'attore) aveva dunque inteso il ruolo "a tutto tondo", almeno sul piano esteriore, quello della caratterizzazione fisica, dotando un personaggio sostanzialmente negativo di un fisico prestante e di un volto regolare e bello, regalandogli una sensualità certamente nuova per le scene newyorkesi. Gli aveva fornito la sua voce poco chiara, esitante, forse un po' monotona, riuscendo ad animarla con improvvisi scatti di rabbia che ne accentuavano il volume. Un personaggio ottuso e violento che grazie al volto, alla voce, alla bellezza di Brando, diventa un personaggio più umano ma anche più ambiguo e

Morehouse, *New Hit Named 'Desire'*, "The Sun", 4 dicembre 1947).

³⁸ "è magnifico nel recitare il marito concreto e diretto, nei suoi istintivi scatti d'ira, nei suoi semplici affetti, e nella sua schietta ironia" (J. Chapman, *'Streetcar Named Desire' Sets Season's High in Acting, Writing*, "Daily News", 4 dicembre 1947).

³⁹ "Marlon Brando recita l'ottuso e appassionato Stanley con impressionante autenticità. Il suo parlare stentato e le sue collere improvvise risultano abilmente spontanee, mentre la sua profonda semplicità viene sostenuta ogni secondo" *'Streetcar' a Fine Play of Clashing Emotions*, "New York World Telegram", 4 dicembre 1947.

contraddittorio di quanto probabilmente Williams e Kazan avessero immaginato. Il fascino di Brando nel personaggio di Kowalski, fa acquistare maggiore credibilità al rapporto coniugale con Stella (altrimenti difficile da comprendere nella lettura del testo) e al rapporto di conflitto e di fascinazione che si instaura tra lui e Blanche. Sostanzialmente possiamo affermare che i critici non si lasciarono sedurre dal futuro divo, molti ne elogiarono la recitazione senza prevedere, se non in parte, l'impatto che avrebbe avuto sul pubblico e sugli equilibri interni dello spettacolo. Questa lacuna o svista dei critici è il primo dato singolare, considerati le influenze e i problemi che ebbero origine da quel ruolo. La stampa newyorkese non può aver commesso tutta lo stesso errore. E quindi, a questo proposito, ci pare lecito ipotizzare che in vista dell'esordio newyorkese Kazan possa aver indirizzato gli attori verso un maggiore equilibrio, 'smorzando' il dominio di Brando e riconsegnando a Jessica Tandy il suo ruolo di protagonista dello spettacolo. Marlon Brando, alla prima rappresentazione del 3 dicembre, non fu probabilmente lo stesso Marlon Brando che il pubblico vide nei due anni successivi di rappresentazioni. Poiché tutte le recensioni si riferiscono proprio a quella serata, nessun critico in realtà poté assistere a quello spettacolo che, dalla serata successiva, decretò giorno dopo giorno il trionfo di Stanley Kowalski. Esiste un altro elemento che può confermare questa ipotesi: nessun critico accenna a un fatto clamoroso che sia Brando che Kazan, e successivi contributi, menzionano: le risate, il 'tifo' del pubblico, ogni qualvolta Stanley si rivolgeva a Blanche⁴⁰. Il pubblico contrariamente

⁴⁰ A proposito delle risate e dell'impatto sul pubblico di Brando-Kowalski, rimandiamo all'attenta analisi di Harold Clurman in *The*

alle aspettative di Tennessee Williams, parteggiava dichiaratamente per colui che avrebbe dovuto rappresentare l'antitesi crudele e volgare al mondo disperatamente umano e tragico della protagonista. Eric Bentley, che evidentemente non aveva apprezzato lo spettacolo, tornato a vederlo a due anni di distanza (nel 1949 venne riallestito con Uta Hagen nel ruolo di Blanche e Anthony Quinn in quello di Kowalski), ci offre interessanti spunti di riflessione a partire dal confronto tra i nuovi e i vecchi attori dello spettacolo:

I went back to see *A Streetcar Named Desire* because of interest in Uta Hagen's acting. Her performance is good enough to compel a reconsideration of the play - her performance and that of Anthony Quinn. Mr. Quinn's achievement is negative but substantial: he cuts down the number of laughs that his lines can register, in order to be more loyal to the play's meaning. Stanley is brutal and Marlon Brando was therefore quite wrong for the part. Mr. Brando has muscular arms, but his eyes give them the lie. [...] he gave us an Odets character: Stanley Kowalski of Brooklyn, whose tough talk conceals a suffering and sensitive soul. However fine his acting it may have been, it scarcely fit the play⁴¹.

Divine Pastime; Theatre Essays, New York, Macmillan, 1974, pp.11-18.

⁴¹ “Sono tornato a rivedere *A Streetcar Named Desire* perché mi interessava la recitazione di Uta Hagen. La sua *performance* è buona abbastanza da indurci a riconsiderare la commedia - la sua *performance* e quella di Anthony Quinn. Il risultato ottenuto dal signor Quinn ha una valenza negativa ma sostanziale: riduce il numero delle risate che le sue battute possono suscitare, nell'intento di essere più fedele al testo. Stanley è brutale e Marlon Brando era quindi abbastanza fuori parte. Il signor Brando ha braccia muscolose, ma i suoi occhi lo tradiscono. [...] Ci ha offerto un personaggio alla Odets: Stanley Kowalski di Brooklyn, il cui eloquio rozzo nasconde un animo sensibile e sofferente. Per quanto la sua fosse una recitazione eccellente, mal si adattava al testo rappresentato” (E. Bentley, *Back to Broadway*, in “Theatre Arts”, n. 10, novembre 1949, p.14).

Le ragioni addotte da Bentley per dimostrare l'inadeguatezza di Brando al ruolo confermano quanto abbiamo sottolineato, ovvero le risate del pubblico e la particolare direzione che l'attore seppe conferire al personaggio. Il conflitto tra il corpo muscoloso di Brando e il suo sguardo dolce e intenso è alla base di quella visione di Kowalski forse non fedele al testo ma certamente più interessante di quella offerta dal meno intrigante ma più granitico Anthony Quinn. La brutalità del personaggio (enfaticizzata da una gestualità e da alcuni particolari che presto analizzeremo) era continuamente messa in crisi da un volto e da uno sguardo in cui probabilmente vanno ricercate le ragioni del successo 'popolare' di Brando, la sua capacità di trasformare Kowalski in una sorta di nuovo eroe, brutale ma in fondo umano, balbettante ma incredibilmente sensuale. Crediamo che in questa capacità di Brando di far convivere gli opposti stia la spiegazione del perché fu proprio questo ruolo a porre le basi per un nuovo modello sia di personaggio che di modalità recitative nuove e appropriate per incarnarlo. Dopo Stanley Kowalski l'anti eroe trova finalmente i suoi connotati, un modo di vestire e quella tipica difficoltà ad esprimersi, un fascino carico di sensualità che tradisce però un animo infantile e spesso tormentato.

Brando, cui ovviamente non poté sfuggire ciò che stava avvenendo recita dopo recita ma cui sembra mancare la volontà (o la consapevolezza critica) di comprendere le ragioni profonde che si celano dietro quella che egli chiama "mancanza di equilibrio"- imputa ad altri le responsabilità della situazione, e sottolineando di non aver fatto altro che "recitare il copione", ricorda:

Ritengo che Jessica sarebbe stata in grado di rendere veramente patetico il personaggio di Blanche, ma era troppo petulante nella sua recitazione per suscitare comprensione e pietà. Questo finì per sbilanciare tutta la commedia perché il pubblico non era in grado di rendersi conto del potenziale del suo ruolo e di conseguenza il mio personaggio ottenne più simpatia di quanto fosse nelle intenzioni di Tennessee. Sempre per la stessa mancanza di equilibrio vi erano momenti della commedia in cui la gente rideva con me, facendo sembrare Blanche un personaggio alquanto sciocco [...]. *Io non facevo nulla per rendere divertente Stanley*, ma gli spettatori semplicemente scoppiavano a ridere e Jessica diventava furiosa. [...] Ogni volta che il pubblico rideva con me scorgevo in lei un lampo di risentimento. *Io facevo soltanto ciò che il copione richiedeva*, quelle risate sorprendevo anche me⁴².

Nelle parole di Brando si può incominciare ad intravedere il germe di quello che probabilmente va inteso come il nodo fondamentale del rapporto tra Brando e Kowalski, rapporto complesso e stratificato, in cui vanno ricercate le ragioni che resero quel personaggio di così forte impatto e sconvolgente per il pubblico del '47. Il sostanziale distacco professato da Brando nei confronti del personaggio risulta ancor più interessante se è vera l'affermazione che egli faceva "soltanto" ciò che c'era nel copione, il che ovviamente vuol dire che egli non stravolgeva il copione, ma recitava fedelmente le battute ed eseguiva le azioni previste dalle didascalie; ma nello stesso tempo -oltre a suggerirci che ci sarebbe potuto essere un "di più" non meglio specificato- fa sorgere spontanea una domanda: *in che modo* Brando faceva "soltanto ciò che il copione richiedeva"? Se crediamo a Kazan e a tutti coloro che videro lo spettacolo, non possiamo credere ad un Brando

⁴² M. Brando, R. Lindsey, *La mia vita*, cit., pp.95-96. I corsivi sono nostri.

esecutore diligente di un copione, e gli stessi manierismi di cui parla il regista la dicono già lunga sul *come* egli dicesse le battute. Ma ancora, l'espressione, un po' abusata, di Kazan che vede Brando "vivere sul palcoscenico"⁴³ sembrerebbe contraddire questa sostanziale "estraneità" e distacco di Brando e potrebbe portarci ad immaginare un Brando totalmente immedesimato nel personaggio di Kowalski: ma questo non spiegherebbe né l'insoddisfazione di Brando, né le risate del pubblico, né tantomeno l'eccezionalità della sua recitazione. Ma se ci distanziamo da quella visione che ci spinge a vedere nel suo "vivere sul palcoscenico" l'indizio più evidente di un tipo di recitazione naturalistica, di aderenza totale al personaggio, e spostiamo la nostra attenzione invece sui due estremi del problema, ovvero la presenza viva di Brando sulla scena e la sua distanza, il suo disgusto verso il personaggio, vediamo chiaramente che può non esserci contraddizione, o se c'è, è questa che rappresenta la chiave per cogliere il vero nodo della sua recitazione. Il fatto che egli vivesse sul palcoscenico, che venisse elogiato per la sua spontaneità e freschezza, non deve significare necessariamente che ci troviamo di fronte ad un attore che vive il personaggio, ma semplicemente che vive, o meglio che è vivo ed in continuo fermento, che porta sulla scena proprio tutto ciò che lo distanzia dal personaggio e che gli permette di renderlo più complesso e quindi anche più ironico, più sensuale, più ambiguo di quanto le battute del copione, per quanto fedelmente ripetute, non lascino intendere.

Kazan si trovò successivamente ad assistere alla singolare piega che stava prendendo lo spettacolo, senza poter però

⁴³ Cfr. nota 31.

contare sul disappunto di Williams: l'autore infatti non volle mai intervenire, conscio probabilmente che la scelta di Brando (e della Tandy) aveva significato il successo della sua commedia in una lettura diversa da quella prevista, ma che evidentemente non gli era poi così sgradita:

The audiences adored Brando. When he derided Blanche, they responded with an approving laughter. Was the play becoming the Marlon Brando Show? [...]

What astonished me was that the author wasn't concerned about the audience's favoring Marlon. That puzzled me because Tennessee was my final authority, the person I had to please⁴⁴.

Abbiamo visto che la ricchezza e le contraddizioni del ruolo Kowalski sono il frutto di un incontro fortunato tra Marlon Brando e il rude meccanico polacco che va oltre il piano della caratterizzazione fisica, ma che si spinge sul terreno ben più complesso e stratificato del rapporto tra attore e personaggio. Crediamo che il problema vada ulteriormente approfondito a partire dalla genesi del personaggio, che può essere visto come il risultato di una collaborazione quanto mai equilibrata tra regia e attore, con l'aiuto indiretto dell'autore.

Le note che Kazan redasse nel corso delle prove dello spettacolo ci forniscono alcuni interessanti indizi per comprendere come il personaggio di Kowalski nacque innanzitutto dal sapiente lavoro di analisi compiuto dal regista. A partire dalla minuziosa lettura e sezionamento del testo, secondo un'impostazione sostanzialmente

⁴⁴ "Il pubblico adorava Brando. Quando derideva Blanche rispondeva con una risata di approvazione. Stava diventando il Marlon Brando Show? [...] Ciò che mi sorprese fu che l'autore non era preoccupato del favore del pubblico nei confronti di Marlon. Ciò mi confuse perché Tennessee era per me la più alta autorità, la persona che dovevo soddisfare" (E. Kazan, *A Life*, cit., p.345).

stanislavskiana, egli riesce nelle sue scarse parole a disegnare un personaggio che sembra già molto vicino a ciò che Brando fece realmente nello spettacolo. Kazan utilizza le indicazioni derivanti da un testo già molto forte nella definizione dei personaggi e delle situazioni, e le integra con tutto ciò che Marlon Brando è in grado di suggerire attraverso l'impiego dell'immaginazione, termine ricorrente nel lessico del Metodo, che però compare un po' a sorpresa proprio nelle memorie dell'attore:

In seguito nel corso della mia carriera artistica, ho studiato a lungo i miei personaggi prima di interpretarli, ma questo non è avvenuto nel caso di Kowalski. Lui è stato il risultato di ciò che mi ha suggerito l'immaginazione basandomi sui dialoghi del copione. L'ho fatto vivere dalle parole di Tennessee. [...] Dal mio punto di vista non sono mai riuscito a interpretare bene il ruolo di Stanley. Ritengo che la recensione migliore sia stata scritta da un critico che ha dichiarato che ero inadatto per quella parte⁴⁵.

Brando, affermando ancora una volta di essersi basato su ciò che il copione gli suggeriva e dando ragione al critico (si sta forse riferendo a Eric Bentley?) che lo giudicava inadatto al ruolo, sembra però cadere in leggera contraddizione. Introducendo il termine immaginazione Brando implicitamente (e finalmente!) ammette di avere contribuito in qualche misura alla creazione del personaggio e, quindi, di avergli regalato qualcosa di sé. Ma questo probabilmente non sarebbe potuto accadere senza il sapiente intervento di Kazan, che seppe guidare Brando laddove egli non si sarebbe mai spinto. Kazan, che aveva scorto le enormi potenzialità di un attore forse troppo giovane per condurre completamente il gioco, riuscì a fargli tirar fuori qualcosa che evidentemente il copione non

⁴⁵ M. Brando, R. Lindsey, *La mia vita*, cit., p.94.

conteneva, ma che lui doveva “possedere da qualche parte dentro di sé”⁴⁶, ovvero tutti quei particolari e quelle sfumature che fecero sì che la sua presenza sulla scena fosse così ricca e intensa da offuscare la protagonista. Riportiamo dalle note di regia:

STANLEY

Spine- keep things his way (Blanche the antagonist).

The hedonist, objects, props, etc. Suck on a cigar all day because he can't suck a teat. Fruit, food, etc... [...] The pleasure scheme. He has all the confidence of resurgent flesh. Also with a kind of naïvité... even slowness...he means no harm. He wants to knock no one down. He only doesn't want to be taken advantage of. His code is simple and simple minded. [...] Choose Marlon's objects... the things he loves and prizes: all sensuous and sensual-the shirt, the cigar, the beer [...]. Stanley is supremely indifferent to everything except his own pleasure and comfort. He is marvelously selfish, a miracle of sensuous selfcenteredness. [...] Usually his frustration is worked off by eating a lot, drinking a lot, gambling a lot, fornicating a lot. He's going to get very fat later. [...] As a character Stanley is most interesting in his 'contradictions', his 'soft' moments, his sudden pathetic little-tough-boy tenderness toward Stella⁴⁷.

⁴⁶ Cfr. nota 26.

⁴⁷ “STANLEY. Linea principale: mantenere le cose alla sua maniera (l'antagonista di Blanche).

L'edonista, cose, oggetti di scena. Succhia un sigaro tutto il giorno perché non può succhiare un ciuccio. Frutta, cibo ecc... Lo schema del piacere. Lui ha tutta la baldanza della carne che è vitale. Anche con una sorta di ingenuità... addirittura lentezza... non ha intenzione di offendere. Non vuole far fuori nessuno. Non vuole semplicemente che ci si approfitti di lui. Il suo codice è semplice e ingenuo. [...] Scegliere gli oggetti di Marlon... le cose che lui ama e a cui tiene: tutto sensuale e voluttuoso -la maglietta, il sigaro, la birra [...]. Stanley nutre una sovrana indifferenza per tutto tranne il suo piacere e il suo benessere. È meravigliosamente egoista e voluttuosamente egocentrico [...]. Normalmente la sua frustrazione si manifesta nel mangiare e bere molto, nel giocare d'azzardo, nel fornicare. È destinato a diventare molto grasso. [...] Come personaggio Stanley è interessante soprattutto per le sue contraddizioni, per i suoi momenti di dolcezza, per la sua

In queste note Kazan sembra aver racchiuso il segreto di Marlon Brando e del suo Kowalski. Alcuni appunti sembrano scaturire più dall'osservazione dei comportamenti dell'attore che dalla lettura del testo, altri sono la chiave per comprendere in che direzione e fino che punto Kazan abbia spinto Brando a esplorare il personaggio. Il regista fu la guida che permise a Brando di arricchire la sua recitazione di infinite sfumature, fu colui che seppe sfruttare al meglio un talento straordinario e probabilmente ancora indisciplinato. E il regista fu anche colui che non si arrese di fronte alle resistenze che certamente Brando pose di fronte a un personaggio che sentiva antitetico e lontano da sé. Ma Kazan, a cui certo non manca un fiuto infallibile, aveva probabilmente intuito che quelle resistenze avrebbero potuto rappresentare invece il vero punto di forza, la miccia che avrebbe fatto esplodere un personaggio altrimenti troppo rigido ed eccessivo per essere credibile. Brando sembra in lotta costante con un ruolo che detesta e con cui allo stesso tempo si trova a giocare, che gli permette di raggiungere una libertà quasi assoluta sul piano della recitazione e di conseguenza il dominio della scena e il favore del pubblico. In fondo ciò che fa Brando nella sua recitazione non è altro che la versione macroscopica di ciò che Kazan nelle sue stringate ma acutissime note, aveva previsto dovesse fare Kowalski. In questo senso l'associazione tra attore e personaggio, tanto osteggiata da Brando, troverebbe una spiegazione. L'autenticità di cui parlano taluni critici potrebbe dunque essere il frutto non

improvvisa e patetica tenerezza da ragazzo che fa il duro nei confronti di Stella" (E. Kazan, *Notebook for "A Streetcar Named Desire"*, in *Directors on Directing, a Source Book of the Modern Theatre*, a cura di T. Cole e E. K. Chinoy, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1963, pp.374-379).

tanto della sovrapposizione tra ruolo e attore, quanto dell'esatto contrario: le contraddizioni di Brando attore, le sue resistenze verso il personaggio confluiscono in esso non in direzione di una simbiosi ma di un'antitesi, di un conflitto, e lo rendono vivo, lo animano di una forza nuova e imprevista. E così possiamo dire che ciò che accadde realmente sul palcoscenico, di fronte al pubblico, a partire dalla sera successiva alla prima, probabilmente andò al di là delle aspettative di tutti, e lo stesso Williams si trovò ad essere complice più o meno involontario (aveva offerto a Brando 'la materia' su cui lavorare) di questa singolare alchimia tra attore e personaggio. Il fatto che egli abbia deciso di non intervenire, e lo stesso fece Kazan, denota quanto entrambi fossero consapevoli che Brando, per quanto probabilmente "inadatto al ruolo che recitava", era in grado di orientare l'intero spettacolo in una direzione imprevista, modificando i rapporti e gli equilibri interni alla scena, ma arricchendo di sfumature nuove un testo drammatico piuttosto greve e ridondante.

IV. Il film.

A questo punto della nostra analisi ci viene in soccorso il film, che ci fornisce una memoria visiva e sonora di ciò che si sta analizzando.

Il fatto di ricorrere alla pellicola esige una fondamentale premessa: noi ci affidiamo alla ripresa cinematografica nel suo valore di documento basandoci sulle dichiarazioni di Kazan, che a proposito del film disse che si era limitato a "fotografare lo spettacolo"⁴⁸; ma non dobbiamo dimenticare

⁴⁸ "I'm going to just shoot the play. [...] So I photographed my production of his masterpiece - and I do think is a masterpiece - almost precisely as he had written it for the stage"; "Filmerò semplicemente la

che per quanto fedele questa possa essere stata, si tratta pur sempre di una ripresa cinematografica, che in quanto tale riproduce il lavoro degli attori attraverso inquadrature e montaggio. Inoltre, ed è un fatto da non sottovalutare, la pellicola venne realizzata a quattro anni di distanza dall'esordio a Broadway, e con un rilevante cambio nel cast: al posto di Jessica Tandy appare infatti Vivien Leigh. Ora ciò che ci interessa è valutare se e in che modo le indicazioni di Kazan vennero messe in pratica da Marlon Brando e, ancora, quali fossero gli elementi distintivi della sua recitazione.

Se il film è effettivamente fedele allo spettacolo, otteniamo pieni riscontri di ciò che volevamo scoprire. Nelle recensioni dello spettacolo poco si parla di cosa effettivamente facesse Marlon Brando sulla scena, di come lo facesse, di cosa lo rendesse così magnetico agli occhi del pubblico. Nel film il fatto ci appare nella sua evidenza: ci limiteremo qui all'analisi di una sola scena, la prima in cui compare Brando⁴⁹: la breve scena dell'incontro con Blanche è la perfetta esemplificazione di come l'attore e il regista affrontarono e risolsero il problema di delineare il personaggio fin dalla sua prima apparizione.

La scena del film riprende fedelmente il testo di Williams⁵⁰ (tranne alcuni irrilevanti tagli e qualche

commedia. [...] Così ho fotografato la mia messa in scena del suo capolavoro - e io penso davvero che sia un capolavoro - in modo sostanzialmente fedele a come lui l'aveva scritta per il palcoscenico" (M. Ciment, *Kazan on Kazan*, cit., p.67).

⁴⁹ In realtà nel film Brando si intravede per la prima volta in lontananza nella scena ambientata nel *bowling*, mentre sta discutendo animatamente con alcuni compagni di gioco. La scena è già in parte una presentazione del personaggio, che viene infatti immediatamente delineato nel suo carattere ludico e rissoso.

⁵⁰ Nella commedia il dialogo si svolge alla fine del primo quadro.

inversione nell'ordine interno delle frasi). Brando appare mentre si appresta a rientrare a casa (dove lo attendono la moglie e la sorella di lei). Immediatamente notiamo sia il suo singolare abbigliamento (indossa un giubbotto di raso da giocatore di *bowling*) sia il fatto che egli stia vistosamente masticando un *chewing gum*. Continuerà a masticare nel corso di tutto il dialogo con Blanche. La prima azione che compie al suo ingresso in casa è di sbottonarsi velocemente il giubbotto per mostrare a noi e a Blanche il suo torace e le sue braccia muscolose. Indossa la celebre maglietta bagnata di sudore che diventerà l'immagine più celebre del giovane Marlon Brando. La scena dell'incontro con Blanche è un susseguirsi incessante di piccole e significative azioni che Brando compie di fronte allo sguardo un po' attonito e smarrito di Vivien Leigh. Nell'ordine egli si toglie la maglietta e mostra ancora il suo petto, si riveste e getta via gli indumenti, si gratta, gira intorno a Blanche, si versa da bere e trangugia un sorso di birra, si rivolge alzando la voce alla moglie che è in bagno, scruta con fare un po' sfottente la nuova ospite, alza e abbassa continuamente lo sguardo, sorride, si muove attorno a lei con fare deciso, come per indagarla. Mentre Brando compie tutte queste azioni egli sta contemporaneamente sostenendo il primo dialogo che, dopo il riconoscimento tra i due, si trasforma in una specie di interrogatorio in cui Stanley sonda le intenzioni della sua prossima preda.

Ma oltre alla presenza fisica e alla grande mobilità dell'attore, ciò che colpisce è la sua voce: strascicata e vagamente lagnosa come il miagolio di un gatto. Ogni parola viene continuamente sporcata dal fatto che egli mastichi mentre parla. Il suo inglese, paragonato alla

dizione elegante di Vivien Leigh, ci suona quasi come un dialetto⁵¹; le parole non vengono scandite bene, il ritmo è sincopato, le domande veloci e secche, il dialogo più piano. La voce ha un tono più basso e sensuale quando si avvicina a Blanche, ma quando la distanza impone un volume più alto, diventa improvvisamente nasale e quasi fastidiosa, come se fosse stonata. Il modo del tutto particolare con cui Brando si esprime, quel parlare vagamente simile a quello di un ubriaco, è reso assolutamente unico dal fatto che al contrario egli è assolutamente presente, vivo e spontaneo. Il modo in cui osserva Vivien Leigh, i suoi sorrisi di sfida, di derisione, catalizzano l'attenzione di chi guarda: egli è al centro dell'azione anche quando è di schiena. In soli due minuti egli riesce a dominare anche su un'attrice del calibro della Leigh, che nella sua eleganza e nei suoi toni troppo enfatici ci appare talvolta più debole e sostanzialmente meno interessante di Brando. Verso la fine del dialogo Brando ci sorprende ancora: Blanche si spaventa udendo un improvviso miagolio di gatti, lui la tranquillizza e poi improvvisamente ripete il verso del gatto, facendola sobbalzare. Nel testo ovviamente Williams si era fermato alle battute "What's that?" "Cats...", ma Brando aggiunge qualcosa che, nella sua apparente banalità, sorprende anche lo spettatore per l'ironia, il sarcasmo e la cattiveria che esprime. Ci sorprende perché è assolutamente spontaneo, e la prova sta nel fatto che lo scherzo funziona sia per Blanche che per lo spettatore.

⁵¹ Come ci riferisce Jones nella sua puntigliosa analisi della messinscena, Brando aveva uno spiccato accento del Nord. Vedi D.R. Jones, *Elia Kazan and 'A Streetcar Named Desire': A Director at Work*, in *Great Directors at Work*, Berkeley, University of California Press, 1986, pp.138-199.

A questo punto del film e della commedia tutto deve ancora accadere ma è già chiaro il fatto che Brando offre un'esibizione unica per intensità e imprevedibilità. E questo vale anche per noi, spettatori a cinquant'anni di distanza.

Non ci è dato di sapere quante e quali fossero le reali differenze sul piano recitativo tra l'allestimento teatrale e quello cinematografico: certamente una recitazione così densa di dettagli è stata valorizzata dal primo piano, che giustamente Kazan usa con maestria. In teatro doveva certamente essere più difficile scorgere quelle espressioni ambigue e quei mezzi sguardi, ma è certo che non poterono passare inosservati né la voce né l'uso dello spazio. E in teatro più che in cinema devono essere stati proprio questi due elementi a colpire maggiormente il pubblico. Brando non è mai statico, è continuamente in relazione con lo spazio angusto in cui agisce, usa il suo corpo come strumento espressivo, è assolutamente a suo agio, come se la scena fosse realmente la sua casa. Parla 'male' ma si fa ascoltare perché non è mai scontato, si fa guardare anche perché è dotato di un grande fascino. Questi, crediamo, furono gli ingredienti che colpirono le platee di Broadway. Inoltre la sua continua mobilità, la sua prorompente presenza sono rese ancor più evidenti da un continuo bisogno di entrare in relazione con gli oggetti, che diventano parte integrante della sua recitazione, veicolo di trasmissione di pulsioni e tensioni. La sua recitazione appare dunque estremamente densa di segni, al limite della ridondanza, come se sulle spalle di Brando, più che su quelle di tutti gli altri attori, pesasse il fardello di esprimere l'inquietudine e la violenza del testo. Se Vivien Leigh risolve il difficile personaggio di Blanche attraverso una recitazione onirica, enfatica, e sostanzialmente elegante,

Brando sembra voler portare alla luce il fatto di non riuscire fino in fondo ad essere ciò che il testo richiede. E quindi questa sua lotta 'contro' il personaggio è una lotta incessante e un po' frenetica, senza quiete, senza posa, che sorprende e talvolta infastidisce, tanti sono gli elementi che egli mette in campo: ironia, sarcasmo, dolcezza, violenza, tratti infantili e ludici, sensualità e brutalità, in un continuo altalenarsi di azioni, parole, sguardi, che per sovrapposizione e contrasto sortiscono un effetto assolutamente particolare. Abbiamo visto come Brando detestasse il suo personaggio e nel film abbiamo, almeno indicativamente, il riscontro di come questo conflitto trovasse sbocco in una recitazione estremamente carica e allo stesso tempo imprevedibile, che non può che sorprendere chi recita con lui ma soprattutto lo spettatore.

A questo punto ci resta da chiarire quale sia la parentela che lega lo spettacolo, la regia e la recitazione di Brando all'utilizzazione del Metodo. Certamente il pensiero di Stanislavskij è alla base di molte scelte e di taluni strumenti impiegati nello spettacolo. Ma sia per Kazan che per Brando non è possibile parlare di lavoro ispirato fedelmente e devotamente ai dettami del maestro russo e del Metodo, perché crediamo che vi si possano individuare elementi che lo rendono qualcosa di più complesso.

In *A Streetcar Named Desire* gli 'altri' attori (soprattutto Malden e Hunter) e la regia nelle sue linee principali, sono riconducibili in gran parte all'applicazione di principi generali ispirati alle teorie del Metodo (nella ricerca di organicità, nell'analisi delle tensioni interne dell'opera, in una recitazione di buon livello e sostanzialmente naturalistica); ma per quanto riguarda Brando qualcosa ci fa dire che, se nella produzione c'era stata una regola da

seguire, egli ne aveva rappresentato l'eccezione. Se il Metodo è stato lo strumento attraverso cui leggere e sezionare l'opera, disegnare i contorni e le intenzioni dei personaggi, qualcosa è sfuggito all'analisi e ai suoi parametri. Un personaggio come quello di Kowalski non risulta essere il punto più alto raggiunto da una certa modalità di lavoro, ma potrebbe rappresentarne piuttosto il fallimento. La messa in scena del 1947 è da una parte il primo grande successo teatrale ottenuto da una pratica di lavoro che dopo lo scioglimento del Group Theatre aveva faticato a trovare la sua piena realizzazione, ma è anche il primo spettacolo a sollevare il problema di che cosa volesse realmente dire recitare secondo il Metodo.

Kazan più che un teorico, è soprattutto un regista, e in quanto tale interessato ad utilizzare al meglio il materiale umano a sua disposizione. Ricorre a Stanislavskij quando si tratta di sezionare il testo, è convinto che gli attori debbano avere la parte dentro di sé, è un sapiente organizzatore dello spazio e delle azioni dei suoi attori, ma tutto questo non fa di *A Streetcar Named Desire* uno spettacolo uniformato esclusivamente ai dettami del Metodo.

Kazan aveva individuato alcune caratteristiche dominanti del personaggio Kowalski, a partire dal testo ma tenendo sempre presente chi avrebbe dovuto portarlo in scena. A sua volta Brando le aveva rese reali sul palcoscenico aiutato dal testo, ma soprattutto da una regia che sembra averlo guidato non tanto a costruire qualcosa di posticcio, quanto a svelare qualcosa che egli possedeva. Ed è principalmente in questa direzione che la sua recitazione può essere vista come esemplificativa del lavoro del Metodo.

Ma gli stessi squilibri dello spettacolo dimostrano che la regia di Kazan si era fermata là dove il talento di Brando aveva sovvertito il disegno drammaturgico e registico. La prorompente forza di Brando è la prova lampante che qualcosa era sfuggito alla puntigliosa analisi del regista, forse incapace di prevederla, ma abile nel saperla sfruttare a posteriori.

La recitazione di Brando non è ascrivibile a nulla perché nulla del genere era avvenuto prima. Se poteva rappresentare un modello, era per motivi diversi da quelli che lo resero tale. Non era per quella che venne interpretata superficialmente come totale sovrapposizione tra attore e personaggio, ma per l'abilità con cui Brando riesce a farci intuire di essere di fronte a una recitazione straordinaria per intensità ma allo stesso tempo incrinata da uno 'sfasamento', uno scarto, che rende ambiguo il rapporto con il personaggio, con cui egli sembra quasi giocare e strenuamente lottare. Brando non è esemplare per la minuziosa e maniacale costruzione del personaggio, per l'approfondimento psicologico, ma piuttosto per la libertà che si concede, per la sua vivace imprevedibilità, che era frutto della sua intelligenza e della sua furbizia istintiva d'attore: coloro che seppero vedere nel suo lavoro i segnali di qualcosa di nuovo, che videro un attore creatore (e contemporaneamente 'distuttore') del suo personaggio, non seppero però cogliere fino in fondo le caratteristiche di quell'evento. La maniera del Metodo nacque dalla forza unica e irripetibile di quella recitazione, dalle sue particolarità, che si trasformarono però, in coloro che le

presero a modello, in caratteristiche generali a cui ispirarsi e in stilemi facilmente riproducibili⁵².

Molti pensarono di assistere al frutto di un lavoro che era certo vicino al Metodo, ma che nella sua eccezionalità non era riconducibile a nessuna scuola e a nessun pensiero (se non a quello un po' sconclusionato dello stesso Brando). Ciò che venne preso a prestito come elemento distintivo e caratterizzante della recitazione secondo il Metodo fu tutto ciò che era più facile da emulare perché apparteneva alla superficie, alla tecnica, alla caratterizzazione fisica ed esteriore del personaggio: dopo questo spettacolo la voce biasciata, la postura, la rozzezza, l'estrema mobilità, l'uso degli oggetti e dello spazio che Brando aveva impiegato per incarnare Stanley Kowalski, divennero i requisiti principali per identificare il perfetto attore del Metodo.

Ma il vero nodo della sua recitazione sfuggì ai più, o meglio venne velocemente riassorbito da un contesto, quello dell'industria dello spettacolo americano, dove le incrinature raramente vengono ammesse, e Marlon Brando,

⁵² Harold Clurman, da acuto osservatore delle vicende teatrali americane, scrisse qualche anno più tardi: "How then this calumny about the drabness, not to say the grubbiness, of 'Method acting' arisen? And is it only a calumny? Marlon Brando's performance as Stanley Kowalski in Tennessee Williams' *Streetcar Named Desire* was indirectly a major factor in the development of what might be dubbed a dreadful Method tradition or superstition. Brando's was a brilliant characterization and made a deep impression - unexpected as well as undesirable in its consequences", "Come è nata questa calunnia riguardo alla sciatteria, per non dire trasandatezza, della recitazione secondo il Metodo? E poi è davvero una calunnia? La *performance* di Marlon Brando in *A Streetcar Named Desire* di Tennessee Williams ha condizionato in modo indiretto ma sostanziale quella che potrebbe essere definita come l'orribile tradizione o superstizione del Metodo. Quella di Brando era un'eccellente caratterizzazione ed ebbe un grande seguito - tanto inaspettato quanto spiacevole per le sue conseguenze" (H. Clurman, *Lies like Truth*, New York, Macmillan, 1958, p.255).

per quanto strenuamente impegnato a combattere il sistema dal suo interno finì, nel proseguimento della sua carriera, in qualche modo per accettarne le regole. E così la sua recitazione, pur mantenendosi su livelli spesso molto pregevoli, ha perduto gradualmente la sua carica innovativa, la sua forza e il suo magnetismo. Quell'alchimia particolarissima che si era creata tra attore e personaggio (a cui contribuirono, e non poco, sia Williams che Kazan) proprio in quanto alchimia, era difficilmente ripetibile: *A Streetcar Named Desire* fu probabilmente il momento più alto ma anche più contraddittorio del percorso di un attore (e di un teatro) che per una singolarissima concomitanza di eventi fu in grado di modificare alcuni dei parametri cui dovevano sottostare i prodotti dell'industria spettacolare americana. Dopo il 1947 nuovi attori, nuovi registi e nuovi autori poterono bussare senza troppe esitazioni alle porte di Hollywood, poiché dopo Stanley Kowalski nuovo spazio venne concesso a coloro che più o meno indirettamente a lui si ispiravano. E il Metodo divenne un utile passaporto per il mondo del cinema.

Ma Brando e la sua particolare poetica d'attore, che in quella rappresentazione aveva trovato la sua più interessante e complessa esemplificazione, ebbero poco seguito, o meglio, vennero sostanzialmente ignorati da un sistema in grado di imporre molte regole ma di ammettere poche eccezioni.

Colloquio con Claudio Remondi

Torino, 9 ottobre 1999.

Il 1959 rappresenta, per il teatro italiano del novecento, una data esemplare: in quell'anno, infatti, vengono realizzati, del tutto inconsci l'uno dell'altro, alcuni spettacoli pieni di futuro: Carmelo Bene esordisce a Roma nel *Caligola* di Camus, Carlo Quartucci inscena il suo primo *Aspettando Godot* con un gruppo di studenti mentre Claudio Remondi, che non è propriamente al suo esordio, recita e dirige la *Moschetta* di Ruzante. Remondi e Quartucci poco dopo faranno insieme *Le sedie* di Ionesco e a loro si uniranno Rino Sudano, Leo De Berardinis e Anna d'Offizi dando vita a una 'compagnia' che realizzerà molte cose ma, soprattutto, testi beckettiani. La grande storia di questo *ensemble* avrà vita breve e pochi anni dopo ciascuno andrà per la propria strada che porterà ognuno di loro a associarsi a altri attori e a dar vita a spettacoli memorabili. Claudio Remondi si unirà a Riccardo Caporossi impostando un tipo di teatro che si rivelerà come uno dei più interessanti del panorama artistico che va dalla metà degli anni sessanta a oggi. Ma del 1959 ci interessava parlare con Remondi perché rimanesse quella che segue e che risulta essere una testimonianza storicamente importante e, noi crediamo, ineludibile per chi intenderà scrivere la storia di quel periodo così ricco e fertile e artisticamente raffinato del panorama teatrale italiano della seconda metà del secolo appena chiuso.

Livio: Siamo qui per ricordare ciò che accadde quarant'anni fa, nel 1959, quando nacque il teatro di contraddizione. In quell'anno c'è la tua *Moschetta*, c'è il primo *Aspettando Godot* di Carlo Quartucci realizzato con gli studenti, e c'è il *Caligola* di Carmelo Bene. Con te, ovviamente, vogliamo parlare della *Moschetta*.

Remondi: Ecco appunto tu parlavi poco fa di contraddizioni... *La Moschetta* può essere una contraddizione con tutto il resto che accadeva in quei tempi.

Livio: E, infatti, questo è uno dei temi del colloquio.

Remondi: Contraddizione con quello che è stato poi il mio avvenire, il mio futuro. Che cosa posso dire sulla *Moschetta*? Fa parte dell'ambiente degli aneddoti, se vogliamo, perché è stata una mia iniziativa abbastanza sfrontata da giovane inesperto, e soltanto appassionato di teatro.

Livio: Ecco però io vorrei farti delle domande precise... in quel periodo c'è un clima di avanguardia in Italia...

Remondi: L'inizio di un clima d'avanguardia...

Livio: L'inizio, certo, perché poi il famoso Gruppo '63 sarà di quattro anni dopo, però c'è già un'aria, uno spirito d'avanguardia...

Remondi: Sì, c'è un'esigenza, se vogliamo, anche da parte di giovani forze, da parte del pubblico ormai scocciato di un certo teatro... da diversi punti arrivava questa voglia. Io però sono un po' fuori da tutto questo in quanto per me era invece una situazione personale di arrivare al teatro da molto lontano, proprio da molto, molto, molto lontano...

Livio: Da molto lontano ma con un'esigenza molto forte, cioè tutti sanno chi sei... però tu sei uno straordinario attore, e quindi avevi

certamente già delle esperienze precedenti, di qualche tipo, non so quale...

Remondi: Oh Dio mio! Le peggiori se vogliamo, adesso mi viene persino da ridere: io nasco nelle filodrammatiche parrocchiali...!

Livio: Beh però allora...

Remondi: Che allora erano molto importanti... però ero insoddisfatto di quel mondo perché io, fin dalla giovanissima età, frequentavo questo ambiente ma vedevo tutti gli spettacoli che passavano per Roma, anche i più importanti... e vedevo questa grande differenza tra il dilettantismo e il teatro ufficiale, importante. Ho visto tutti gli spettacoli di Strehler all'Eliseo, poi mediante un amico che lavorava al centro di doppiaggio mi procuravo i biglietti, per cui io non ne perdevo uno... non so, Renzo Ricci... adesso tutti non mi vengono in mente...

Livio: Benassi te lo ricordi?

Remondi: Benassi sì, l'ho visto un paio di volte, mi pare in uno *Zio Vanja*. Ecco quindi io, come un ragazzo di borgata ignorante e poco preparato, soltanto con un po' di sensibilità forse... passavo dagli spettacoli visti magari con prezzi ridottissimi a frequentare il Burcardo, così, per leggere, però tutto alla rinfusa, senza nessuna guida, senza altro, però è servito lo stesso. Quindi saltavo dai cattivi maestri, ai maestri meravigliosi...

Livio: Che erano ovviamente quelli dei libri, se ho capito bene...

Remondi: Sì, apposta... così 'indirettamente' ecco ho avuto questi maestri... sia nel bene che nel male... Renzo Ricci, Eva Magni...

Livio: Renzo Ricci, per esempio, Eva Magni, li mettiamo tra i cattivi maestri?

Remondi: Sì, insomma, anche allora avevo una certa sensibilità, non so, Sandro Ruffini, Margherita Bagni...

Livio: Beh, c'era Tofano allora, ancora in piena attività, che forse era un buon maestro...

Remondi: Tofano... accidenti! Ero estasiato... cioè passavo, senza nessun suggerimento da altri, da solo, solitario, questi gusti miei già andavano verso un qualcuno e contro qualcun'altro, o perlomeno non convinto di qualcun'altro.

Livio: Ecco, allora scusa, se permetti ti faccio una domanda precisa: andavano contro il teatro di regia allora trionfante, Strehler e compagnia bella?

Remondi: Ma no... ma... non ho capito bene la domanda.

Livio: Cioè, voglio dire, tra i cattivi maestri possiamo mettere Strehler?

Remondi: Allora io ero entusiasta... ero preso...

Livio: Ah! E poi?

Remondi: E poi pian piano così ho rivisto un po'... ma insomma... è sempre stato un grande maestro... non era per me, forse... ma poi c'è anche un altro discorso da fare, tra i maestri per esempio c'erano gli spettacoli di girovaghi che giravano nelle borgate, che io frequentavo... capisci in che stato mi trovavo? Vedevo 'O Zappatore, queste cose così, e dicevo: "Ma porca miseria perché non creare un teatro popolare che giri nelle borgate, dove si faccia qualcosa di meglio che questo..."

Livio: È molto bello questo, perché quest'esigenza di un ritorno a un popolare autentico, però a quello autentico, non a quello falso, accomuna un po' tutti quelli che ho citato prima, ma anche quelli che verranno dopo, tipo Sudano, tipo Leo e Perla, no? C'è questa

comunanza... quindi da una parte il popolare e dall'altra parte questo clima così d'avanguardia, che era in qualche modo la negazione del teatro di regia...

Remondi: Sì, infatti, si è cominciato veramente a mandare tutto all'aria e ricominciare, rifare cose nuove. Io vedevo allora spettacoli di Squarzina con Gassman, i primi, ancora giovanissimi anche loro, ho visto i loro spettacoli, ecco... non lo so, all'inizio ne ero preso, poi Squarzina, per esempio, non è che mi convinceva più insomma...

Livio: E penso anche Gassman, perché è un attore talmente lontano dalla vostra sensibilità...

Remondi: Sì infatti...

Livio: ...e dalla tua in modo particolare, tua e di Caporossi... adesso parleremo poi di quello che viene dopo...

Remondi: Che poi è ancora lontanissimo da tutto questo, già diventato un'altra cosa, va bene, comunque, come ripeto, io saltavo nella mia solitudine dalle cose anche più banali come il teatrino parrocchiale, il teatro che girava nelle borgate, che mi faceva soltanto ridere, e anzi ero molto meravigliato per l'entusiasmo che scatenava tra gli spettatori, capisci? La mia sofferenza era: "Ma perché non portare del buon teatro in questi stessi ambienti?"

Livio: E così è nato il Teatro Tenda, no?

Remondi: Io infatti ho fatto per tredici anni il tranviere -mantenuto dai miei, gratuitamente- per accumulare una somma per creare un teatro che poi verrà chiamato Teatro Tenda, per poter fare questo tentativo di portare in giro per le borgate di Roma un certo teatro che io credevo giusto, credevo buono... con tutti gli errori che ne sono venuti. Infatti la prima cosa era un Synge *Le nozze dello*

zingaro calderaio, ho fatto addirittura *Sorveglianza speciale* di Genet.

Livio: Ma quando, prima del '59?

Remondi: Sì, prima, poi ho scoperto *La Moschetta*, l'ho scoperta al Burcardo già tradotta, io non sapevo neanche chi era Ruzante, già tradotta in italiano, che mi ha entusiasmato, e l'ho proposta; poi siccome ho incominciato a frequentare dei giovani diplomati dell'Accademia Sharoff, ho proposto loro di formare una compagnia disposta a girare in questo tendone.

Livio: Allora l'Accademia Sharoff era abbastanza importante perché Sharoff era ancora vivo, no?

Remondi: Era vivo e capitava anche in Italia abbastanza spesso...

Livio: Non viveva a Roma?

Remondi: Ha vissuto a Roma, poi è tornato in Russia, poi tornava ogni tanto... però vabbè... la conduceva lui, ma gli insegnanti erano italiani.

Livio: Quindi tu, insieme a questi allievi dell'Accademia Sharoff...

Remondi: Ho proposto loro di fare una compagnia pronta a girare, si parlava di teatro anche popolare, però si sono rifiutati perché dicevano: "Non ci possiamo esporre per fare i guitti, noi abbiamo fatto l'Accademia...", quindi sono rimasto solo, salvo un'attrice che è quella che ha fatto *La Moschetta*, diplomata dall'Accademia Sharoff, la quale invece coraggiosamente dice: "No, io vengo e lo faccio!".

Livio: Ecco quindi avevi un'attrice diciamo professionista, e gli altri?

Remondi: ...gli altri, ragazzi di borgata...

Livio: Poi c'eri tu, e gli altri erano ragazzi di borgata.

Remondi: Compreso io, ragazzo di borgata, ancora... con delle velleità...comunque...

Livio: Ovviamente la regia, la direzione artistica era tua.

Remondi: Sì, mia, naturalmente; ed è mia con la collaborazione anche di quest'attrice, e poi un altro, uno studioso di teatro, che frequentava l'Accademia Sharoff, che ci seguiva... e pensa chi è venuto in questo teatro, che aveva frequentato l'Accademia Sharoff, Andrea Barbato! Ragazzo, eravamo anche amici allora...

Livio: Ma ha recitato?

Remondi: No, lui è venuto a vedere quando ho fatto questa cosa, è venuto a vedere questo circo, era come un circo, questa tenda, mi faceva coraggio "No, continua..." lui non voleva fare l'attore, "No insisti, insisti, perché l'idea è buona", e via di seguito. E questo lo ricordo con molta tenerezza...

Livio: Eh immagino. Ma poi, senti, mi pare che sia venuto anche qualcun'altro a vederti no?

Remondi: Sì, sono venute delle persone... Cesco Baseggio.

Livio: Cesco Baseggio...

Remondi: Il quale è arrivato a Roma con la sua *Moscheta* e mi sono vergognato da morire!

Livio: Beh, Cesco Baseggio era un po' di decenni che stava facendo teatro, a quel punto...

Remondi: Va bene però sai com'è. E venne a vedere anche *La Moschetta* nostra, prima che lui capitasse con la sua a Roma. So che l'aveva fatta alcuni anni prima, perché lui la riprendeva ogni tanto, era uno spettacolo di grande successo. E una sera eravamo a

Piazzale Glorio, in Trionfale, che facevamo *La Moschetta*, e non c'era pubblico, a un certo punto sono arrivate una decina di persone, e poi è corsa lì una ragazza a dirmi: "Ah! C'è Cesco Baseggio! Lo fai o non lo fai?". L'abbiamo fatto. Era lui con un gruppo di giovani attori, che lo seguivano, così alla fine poi mi ha fatto i complimenti ridendo, poi, battendomi una mano sulla spalla, dice: "Ruzzolone!"

Livio: Ruzzolone! Beh, è stato abbastanza profetico, nel senso che poi nel tuo teatro seguente di ruzzoloni ne hai fatti molti...

Remondi: Sì infatti, ma lì è stato bello perché, vabbè, io facevo Ruzante, e quindi nei momenti di... mi rotolavo anche a terra, nei momenti di disperazione, e infatti lui ha commentato così... poi sono andato a vedere al Ridotto dell'Eliseo la sua *Moscheta* un anno dopo, Elsa Vazzoler, c'era... Va bene, mi vergogno un po'!

Livio: Eh no! Eh no!

Remondi: ... sono stati una molla molto forte...

Livio: Io penso che per la storia del teatro invece sia importante. Senti ma mi avevi detto anche di Anton Giulio Bragaglia...

Remondi: ...Ci ha detto: "Se mi venite a prendere verrò a vederlo" e lui mi ha rimproverato perché lo abbiamo fatto in italiano, però io l'avevo conosciuta *La Moschetta* già tradotta, cioè, poi dopo mi sono messo a studiare, perché le cose sono arrivate sempre successivamente, e allora ho studiato tutto il Ruzante in lingua pavana, che poi volendo potevo anche conoscerla abbastanza bene perché io sono di origine bergamasca, per cui ho ascoltato i miei genitori parlare bergamasco stretto. E quindi mi sono pentito, e mi sono detto: "Ma avrei potuto anche lavorare in quel senso"; però sai le corse che fanno i giovani delle volte tralasciano le cose più profonde.

Livio: E però anche in italiano *La Moschetta*, *La Moscheta* che diventa *La Moschetta* nel caso tuo, può essere uno spartito interessante, no, per un attore di un certo tipo?

Remondi: Sì, senz'altro sì, però come ripeto, non in mano a dei ragazzi per i quali era una grossa avventura, per il pubblico al quale ci rivolgevamo era anche una bella esperienza, perché effettivamente era lontano, con tutta la sua forza era lontano dalla volgarità, dal superficiale degli altri ambienti, di un altro teatro popolare, cosiddetto popolare; noi eravamo un po' a metà strada, insomma.

Livio: Ecco, senti, c'erano degli intenti parodici o caricaturali, non lo so?

Remondi: No, questo no, era, più che parodici e caricaturali, sì, era una critica, sì, era critico se vogliamo, non parodici, perché era già carico di suo, secondo noi... Il testo era già carico di parodia e di dramma contemporaneamente, impastato, per cui non abbiamo fatto il verso a nessuno. Né abbiamo imitato nessuno, l'abbiamo fatto con la carica, posso dire anche popolare e giovanile, nostra.

Livio: Ecco tu sei romano. Hai detto che i tuoi genitori erano bergamaschi, però tu sei nato a Roma...

Remondi: No, sono venuto a Roma proprio a tre anni, per cui...

Livio: Bambino piccolo, quindi è come se fossi romano. Quante piazze, piazze no, voglio dire quante borgate avete toccato con *La Moschetta*?

Remondi: Dunque, abbiamo fatto Piazzale Clodio, che è in Trionfale, che è abbastanza centrale; Monte Spaccato, è dove abito, che è una borgata periferica, che allora era molto molto periferica, adesso è diventata Roma, va bene; Prima Valle, che è una borgata grandissima, popolarissima, a Roma conosciuta... Poi siamo stati a

Viterbo, Rieti, e poi al centro di Roma, vicino alla stazione Termini, al teatro, al piccolo teatro Millimetro cosiddetto, dove abbiamo ricevuto le critiche peggiori perché parlavano proprio della nostra inesperienza, della buona volontà, insomma... però hanno fatto anche il confronto con Cesco Baseggio... dicendo “Ma questi?”... vabbè insomma...

Livio: Vabbè, Baseggio era un bel tipo, lo mettiamo tra i buoni maestri.

Remondi: Sì, infatti.

Livio: Senti, e poi ovviamente tu ad un certo punto incontri Carlo Quartucci, e iniziate a fare delle cose insieme...

Remondi: Sì, io ho conosciuto Carlo Quartucci, sì... perché tra l'altro c'erano degli esami all'Accademia d'arte drammatica, e un signore che faceva il regista, però da dilettante, mi aveva presentato la figlia per frequentare l'Accademia, e all'esame doveva presentare un pezzo degli *Innamorati* di Goldoni, e mi aveva chiesto di farle da *partner*, e io ho accettato, e lì sono stato esaminato indirettamente, perché io facevo la parte per una futura allieva... e lì ho incontrato tra gli allievi Carlo, lì abbiamo incominciato a parlare, ci siamo conosciuti, e io avevo già un teatrino a Trastevere, il Leopardi, che avevo preso in affitto dopo il fallimento della Tenda.

Livio: Ah, dopo hai preso in affitto un teatrino...

Remondi: Sì, a vicolo del Leopardi a Roma, era uno spazio largo tre metri e lungo venti metri...

Livio: Proprio un budello...

Remondi: Sì, un budello, per trenta posti, un piccolissimo palcoscenico, e io ho detto: “Perché non vieni a vedere?”. È venuto

e ci siamo messi insieme, e infatti lì è nato *Le sedie* di Ionesco. È la prima cosa che abbiamo fatto insieme.

Livio: E questo in che anno?

Remondi: 1962, e corrisponde perché quando io avevo a che fare burocraticamente con la polizia per aprire questo club, per avere l'agibilità, per poterlo aprire, nello stesso quartiere, la questura dello stesso quartiere, mi fece veramente soffrire tremendamente dicendo: "E poi lei non è neanche solo, ce n'è un altro qui nel quartiere, un certo Carmelo Bene... ci rompete le scatole tutti e due!". E infatti lui apriva, sempre a Trastevere, il suo teatrino, e noi il nostro, contemporaneamente... però il nostro ci hanno impedito di aprirlo, perché sembrava che lo stabile fosse pericolante, adesso è ancora in piedi comunque... E allora siamo stati ospitati al Goldoni: *Le sedie*, preparato nel nostro ambiente, nel nostro piccolo locale, è stato rappresentato al Goldoni.

Livio: E il teatro Goldoni è un grosso teatro?

Remondi: È un bellissimo teatro, in mano ad un ordine di sacerdoti, non so, non mi ricordo...

Livio: Che sta dove?

Remondi: Sta vicino a piazza Navona...

Livio: Quindi pieno centro...

Remondi: Pieno centro. È dove poi si è installato Franco Castellani. E lui l'ha avuto per una decina d'anni.

Livio: Ma è un teatro che aveva quanti posti più o meno?

Remondi: Un duecento posti, un teatro antico, bellissimo, un teatro di corte praticamente...

Livio: Ecco allora poi nel gruppo arrivano Sudano, la d'Offizi, Leo...

Remondi: Perché all'università, al Teatro dell'università, c'erano loro che stavano preparando una cosa, ci si è conosciuti con Carlo, ci siamo un po' fusi... ecco.

Livio: Ecco lì è nato quello stupendo *Aspettando Godot* in cui tu facevi Pozzo, no?

Remondi: Sì... qui posso dire un aneddoto abbastanza buffo... che Squarzina aveva deciso, cioè Ivo Chiesa, avevano deciso di prendere al Teatro stabile di Genova questo gruppo che minacciava di diventare abbastanza importante, hanno pensato di scritturarci tutti per creare un teatro studio su a Genova, usandoci negli spettacoli di Squarzina, come figuranti... e io facevo ancora il tranviere, e dovevo decidere se accettare, se smetterla e andare su, oppure continuare, e ho dovuto fare un provino con Squarzina ad Ostia, in piena estate, alle due del pomeriggio, sulla terrazza di un albergo, con della gente che dondolava e beveva, io dovevo fare questo provino e Quartucci ha detto: "Gli fai un pezzo della *Moschetta*"...

Livio: Quindi *La Moschetta* ritorna...

Remondi: Sì ritorna... per cui andiamo lì insieme, Squarzina che così tranquillamente parla con un altro attore, d'altro: "... bene bene... adesso Remondi mi faccia vedere", e io preso dall'emozione con la gente intorno che dondolava sulle sdraio, non ho aperto bocca, sono rimasto bloccato, totalmente bloccato, insomma... e Squarzina: "Beh, caro Remondi, la nostra conoscenza rimarrà platonica!". Questo è stato il mio provino con Squarzina.

Livio: Però poi ti ha preso!

Remondi: Però dopo mi ha preso lo stesso.

Livio: Il che vuol dire che si è reso conto anche...

Remondi: No, mi ha preso per l'insistenza di Carlo, Leo e Rino, i quali hanno garantito per me. Tanto è vero che poi quando facevamo le prove nei ritagli di tempo di *Aspettando Godot*, Squarzina diceva: "Ma non è in grado, non è in grado di fare Pozzo, ma siete pazzi!". E loro hanno insistito... Finalmente si è fatto questo vuoto al Teatro Duse, ed è stato fatto *Aspettando Godot*, che è andato in maniera meravigliosa, e allora mi hanno confessato tutti che durante le prove Squarzina passava dal fondo, si metteva al buio in fondo al teatro per assistere alle prove e praticamente verificare se ero all'altezza di tutto ciò. Adesso, detto questo, posso anche dire però che *Aspettando Godot* è stata una delle cose più belle alla quale ho partecipato e alla quale ho contribuito in maniera molto forte, perché quel Pozzo era uscito fuori una cosa bellissima...

Livio: Certo, questo sia le cronache che la storia del teatro lo hanno registrato...

Remondi: Però capisci la mia situazione... cioè partire senza... perché non avevo fatto l'Accademia, questo era il punto.

Livio: Sì ma nemmeno gli altri però!

Remondi: Poi questo provino fallito...

Livio: Certo, certo... però nemmeno gli altri, né Carlo, né Rino, né Leo, mica avevano fatto l'Accademia...

Remondi: Però loro avevano una preparazione già universitaria.

Livio: Ah sì, venivano dal CUT, sì.

Remondi: E invece io venivo dalla borgata! Adesso lo vedo con distacco e anche con gioia, però allora è stata una sofferenza...

Livio: Io immagino che allora sia stata una sofferenza, però questa tua estrazione come dire... da borgata, cioè autenticamente popolare, non falsamente popolare, verrà poi fuori molto bene nel teatro che farai con Caporossi.

Remondi: Sì, perché poi appunto... a parte con Carlo poi abbiamo fatto anche un *Don Chisciotte* alla televisione... E però io mi sentivo... sono stato anche per tre anni a Genova, dove facevo delle piccolissime parti ed ero insoddisfatto... per cui appunto nei quarant'anni indubbiamente ero scontento di me, scontento di quello che avevo fatto, anche se poi avevo avuto dei bei riconoscimenti, Franco Quadri ha scritto delle cose belle su spettacoli di Quartucci dove metteva in evidenza che ero un bravo attore, francamente lo devo dire...

Livio: Sì. Questa è una cosa assodata, fa parte della storia, che tu sia un bravo e grande attore. E a proposito della storia, tua e del teatro, facciamo un passo avanti e andiamo all'incontro con Caporossi.

Remondi: Incontro Caporossi, studente giovanissimo, faceva l'università, aspirava a diventare architetto; lui aveva preso di mira Quartucci, perché era il regista importante, e quindi voleva inserirsi, così... veniva con le cartelle, i disegni, a proporre delle cose, così... Quartucci l'ha un po' snobbato, un po' gli dava retta. Invece parlando, parlando abbiamo legato noi, però io ero in piena crisi, per cui avevo deciso di smetterla con il teatro, non fare più niente...

Livio: Scusami, questo coincideva con la crisi del gruppo, no?

Remondi: Con la crisi del gruppo, ma anche una crisi mia personale, perché io avevo perso mio padre, avevo ereditato un piccolo capitale, avevo preso uno scantinato, a Monte Verde nuovo, che è un quartiere un po' periferico, e l'ho fatto trasformare in un piccolo teatro, ottanta posti... e però in tre anni, siccome non eravamo finanziati, in tre anni me lo sono giocato e quindi ho

dovuto rivendere tutto, cioè i miei hanno affrontato tutti i debiti, e praticamente ho dovuto vendere il locale e restituire i soldi ai miei e sono rimasto senza una lira, quindi a un certo punto ho detto: “Basta con il teatro!”, proprio il momento critico peggiore, a quarant’anni: “Non faccio più niente, mi troverò un lavoro e via”; però in quel periodo ho conosciuto Caporossi, e allora in attesa, in questo piccolo teatro, si chiamava anche questo “Il Leopardo”, fuori c’era scritto “Affittasi”, però in attesa di venderlo, con Riccardo lavoravamo all’interno... e quindi in questo piccolo teatro dove praticamente avevo fatto un’attività di tre anni, dove poi me lo sono praticamente giocato... continuammo a lavorare con Caporossi facendo degli esperimenti, però non volevo fare teatro, e quindi facevamo sculture, disegni, lui è bravissimo a disegnare... E quindi lì dentro, in un laboratorio segreto, durato due anni, abbiamo preparato *Giorni felici* di Beckett.

Livio: Ecco, Beckett. Beckett è l’autore un po’ di tutti, no? Perché tu sai che Rino Sudano e Anna d’Offizi avevano fatto quello stupendo *Finale di partita*, no? Beh, adesso Anna è morta purtroppo, e quindi è irripetibile. E poi Leo, che ha frequentato un po’ meno Beckett di voi, però faceva parte del grande *Aspettando Godot* di cui parlavamo prima, e anche poi di *Prima Porta*... ed ha fatto poi un *Atto senza parole* alla televisione molto interessante, molto curioso, in cui recita le didascalie; e Carlo si è ispirato a Beckett per tutta la vita, adesso continua a fare Beckett con Carla Tatò eccetera... e Beckett quindi è importantissimo per il tuo teatro successivo, in quanto -non so se sbaglio in questo, e qui vorrei chiedertelo- il fatto che abbiate proprio esordito con *Giorni felici* ha un significato, a mio modo di vedere, profondo, perché poi tutto il teatro successivo, per esempio *Sacco*...

Remondi: L’hanno paragonato a *Atto senza parole*...

Livio: Ecco, sono un po' tutti atti senza parole, ma anche *Teatro*, ma anche *Cottimisti*, ma anche... insomma tutte le vostre cose, hanno come un sostrato beckettiano, no? Sei d'accordo su questo?

Remondi: Sì, siamo d'accordo perché praticamente... come si dice... l'ispirazione è nata sempre da lì, non abbiamo fatto, salvo questo *Giorni felici* all'inizio, non abbiamo mai fatto un Beckett, anzi in seguito con l'Accademia Paolo Grassi abbiamo fatto *Basta*, sempre una novella di Beckett, però praticamente l'ispirazione... la fonte è stata sempre quella. Ma c'è un motivo preciso, quando noi abbiamo preparato *Giorni felici* io facevo la parte della donna... uno e l'altro, i due personaggi, io facevo l'uno e l'altro contemporaneamente. Abbiamo lavorato molto, e abbiamo fatto in segreto una sola replica per degli attori abbastanza amici, e tutti insistevano: "Dovete farlo, dovete farlo!" per incoraggiarmi a farlo pubblicamente, però l'avente diritto di Beckett in Italia ce l'ha proibito, adducendo che un uomo non poteva capire i problemi di una cinquantenne...

Livio: Eh già, perché Beckett l'aveva scritto per Madeleine Renaud, no?

Remondi: Infatti, infatti, e ci ha impedito di rappresentarlo...

Livio: È molto naturalistico questo impedimento!

Remondi: Questa è una cosa importantissima, però a noi ci ha bloccato, e dopo una crisi durata un anno circa, abbiamo deciso di scrivere noi, per noi, con una presunzione spaventosa; ed è nato *Sacco*. Ce lo siamo inventato per diverse ragioni. Uno, perché ci hanno impedito di fare Beckett; secondo per mancanza di mezzi. Io intanto avevo venduto il teatro, e avevo restituito i soldi e quindi ero un vero e proprio nullatenente; quindi l'idea di fare uno spettacolo a tutti i costi, su due persone, senza niente altro -perché non avevamo nessun mezzo- ci ha portato a scrivere, a inventare

uno spettacolo, a scriverlo e praticamente nello scrivere Caporossi faceva anche dei disegni per capirci meglio, ed è nato praticamente questo *storyboard*, questo testo, fatto da didascalie e disegni. Poi lo spettacolo ha avuto successo, se n'è parlato, hanno fatto il paragone con *Atto senza parole* di Beckett, praticamente questo ci ha aperto la strada per continuare a scrivere e non dover rendere conto agli aventi diritto... La cosa negativa a noi è risultata una spinta a fare da soli, perché non avremmo mai pensato di scrivere noi per noi, però ad un certo punto la rabbia, quello che è... da allora i nostri testi ce li siamo scritti su noi, per noi, da noi, insomma.

Livio: Ed è venuto fuori uno straordinario teatro... no?

Remondi: Eh insomma...

Livio: Un teatro che tra l'altro poi ha avuto una storia abbastanza lunga... sono circa trent'anni, no?

Remondi: E sì perché, dal '60...

Livio: No, no, Caporossi...

Remondi: Caporossi... è il '68... Sono quindi trent'anni, venti dei quali li abbiamo passati in solitudine, noi due soli, facendo tutto, tutto; nel senso: guidare il furgone, montare lo spettacolo, smontarlo e anche fare gli attori! Poi dopo abbiamo iniziato avendo rapporti con dei giovani, abbiamo iniziato ad allargare la cosa, la Civica di Milano ci ha invitato a fare dei laboratori finalizzati a spettacoli. E quindi abbiamo preso un bellissimo rapporto con i giovani, e abbiamo fatto diversi spettacoli con loro, con giovani di tutta Italia.

Livio: E questo è quello che continuate a fare...

Remondi: E infatti quel libro che è uscito parla del periodo dopo, da un certo punto in poi, del rapporto con gli altri attori.

Livio: Ti riferisci al libro di Sabrina Galasso, uscito da Bulzoni...

Remondi: Sì, infatti parla proprio di questo. Non serve che noi facciamo scuola di teatro, non serve perché c'è chi lo fa, lo fa bene, e ce ne sono tanti. Soltanto che chi fa l'esperienza con noi forse fa l'esperienza di tacere in teatro, sul palcoscenico.

Livio: Ecco senti, qui chiudiamo, perché è veramente bellissima quest'ultima cosa che hai detto. Ti ringrazio molto.

Remondi: Ringrazio te per questa attenzione, spero che si legga tra le tante parole forse anche inutili che ho detto, comunque... capire in mezzo quello che può esserci stato.