

LAURA MARIANI

*Diversamente belle. Vecchiaia eroica di Sarah Bernhardt,
“più che bellezza” di Eleonora Duse*

Affronto il tema della bellezza femminile a partire dalla Prima attrice o Prima donna, cioè dal ruolo più importante nella compagnia comica tra Otto e Novecento, essendo Lei per definizione la più capace di sedurre il pubblico «con ogni mezzo espressivo (mimica, dizione, voce, portamento) e fisico (avvenenza, toilettes)».¹ Dunque, per questa professionista dell'esibizione pubblica le abilità del mestiere e gli obiettivi artistici vengono prima e la bellezza fisica conta a patto che si nutra di tali abilità e obiettivi. Una banalità in fondo, valida in generale e non sempre corrispondente al vero, ma per le attrici di teatro entrano in gioco almeno tre aspetti peculiari: le qualità trasfiguratrici del palcoscenico, l'allenamento a fare di corpo e mente una cosa sola (pensare con il corpo) e il fascino del potere esercitato sul pubblico e sulla compagnia, fino ad assumere talvolta il capocomicato.

D'altro canto, non era necessario che la Prima attrice fosse propriamente bella, doveva semmai possedere «certe qualità-tipo» che la trasformassero in «centro di un alone».² Lo vedremo attraverso due “bellezze paradigmatiche” proiettate oltre il loro tempo, dissimili fra loro ma unite da un nocciolo profondo: Sarah Bernhardt (1844-1923) e Eleonora Duse (1858-1924). Cosa dire di questo nocciolo, oltre al fatto che racchiude il senso stesso del teatro? Quest'ar-

¹ Cristina Jandelli, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento. Con un dizionario in 68 voci*, Firenze, Le Lettere, 2002, pp. 313-336.

² Antonio Varaldo, *Appunti sui «Ruoli»*, «Rivista Italiana del Teatro», 1942, n. 6, *Ibidem*, p. 330.

te è diversa da tutte le altre perché l'opera –lo spettacolo– si identifica con il suo artefice –l'attore– e questi ha come strumento il suo corpo, mette a disposizione la sua intera persona; e perché si basa su una relazione viva che, nel suo materializzarsi “qui e ora”, crea un tempo-spazio separato. Un'alterità perdurante, anche se “i teatranti” non costituiscono più una vera e propria microsocietà, né del tutto fuori né del tutto dentro la società, come è stato fino al primo Novecento. L'attrice, ad esempio, continua ad avere un rapporto complesso con il tempo, dovendo captare tutti gli umori del presente e possederne i linguaggi per entrare in relazione col pubblico, e insieme dovendo contraddire questi umori per stupire a partire dal possesso di abilità antiche e da percezioni del futuro. Essere normale e insieme diversa, essere se stessa e ogni volta un'altra (o altro), essere centrata su di sé e sempre in relazione.

La bellezza a teatro è anzitutto costruzione, artificio. Perciò la capacità di incantamento dell'attrice da giovane e le abilità sempre più sottili dell'attrice matura tornano utili nella vecchiaia, quando le perdite si fanno pesanti e occorrono altre qualità. Il filo rosso è tanto forte che il saggio avrebbe potuto accomodarsi nel bel numero dedicato dalla rivista «Storia delle Donne» all'Invecchiare.³ Infatti l'affascinante Sarah Bernhardt, che conquistò Oscar Wilde e Marcel Proust, viene presentata più che settantenne, quando le viene amputata una gamba e, dopo nemmeno un anno, riprende a recitare: una storia che merita di essere raccontata ancora perché la fa diventare «una magnifica creatura d'arte, mutilata, come le statue», secondo le parole di Eleonora Duse, e la colloca in una nicchia sacra della scena.⁴ L'icona dell'attrice mutilata rappresenta una materializzazione dei poteri del teatro, delle sue energie straordinarie, in un culmine dell'arte ottocentesca e in un'alba di secolo gravida di morte e di mutamenti. Anticipa anche uno dei filoni più attivi della scena contemporanea: quei Teatri di interazione sociale che mettono in scena i corpi segnati dalla detenzione o dall'handicap e rovesciano l'idea stessa di bellezza.

Quanto alle “diversamente belle” Eleonora Duse ne è un esempio sommo, perché più di ogni altra mostra come la scarsa avvenenza fisica possa trasformarsi in “più che bellezza”: la parola recitare non le piaceva ma ne fece indiscutibilmente un'arte che necessitava

³ «Storia delle Donne», 1996, n. 2: *Invecchiare*.

⁴ Lettera a Giovanni Rosadi in Cesare Molinari, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 58-59.

di una base professionale forte come di una cultura ampia, interessata a letteratura, arti figurative, musica, filosofia... Con lei prese forma una figura nuova di attrice-artista-colta, capace di conciliare il mestiere (posseduto da figlia d'arte poco scolarizzata) con le esigenze dei tempi nuovi: da un lato, assumendo su di sé in quanto attrice le istanze di trasformazione radicale che altrove hanno portato alla nascita della Regia e, dall'altro, acquistando una popolarità enorme per la sua capacità di ascoltare e restituire la voce delle donne cosiddette comuni, divenute visibili sulla scena pubblica.

Henriette-Rosine Bernhardt da giovane non sembrava particolarmente bella, ce lo racconta lei stessa in *Ma double vie*, l'autobiografia che si ferma al 1880, quando i segni degli anni non sono ancora troppo evidenti e lei sente ancora «le nez sur l'existence». Il giorno del concorso conclusivo del primo anno di studi al Conservatoire di Parigi, il parrucchiere, che le sta costruendo sopra la testa «un ammasso di piccole salsicce disposte l'una accanto all'altra per imitare un diadema antico», commenta: «Che capelli! Dio mio! È orribile! È stoppa! Sono capelli da negra bionda!». Anche Sarah si sente orrenda con quei capelli tirati sulle tempie: la fronte diventa «immensa, implacabile», le orecchie sono «sconvenienti nella loro nudità», gli occhi non più «velati dall'ombra dei capelli» le sembrano estranei. «La mia testa pesava un chilo –scrive. Io mi pettinavo e mi pettinavo ancora con due forcelle e quell'uomo me ne aveva messi cinque o sei pacchetti. Era veramente troppo!». «Sei magra, piccola... La tua faccia, graziosa da vicino, da lontano è brutta e la tua voce non si sente! [...] Non farai mai niente in teatro! Sposati!», le dice il padrino.⁵ Parte da qui –padre ignoto e una madre bella, sicura di sé, mantenuta da uomini importanti– questa giovinetta esteticamente e socialmente in stato di incertezza, destinata a divenire affascinante come le star del cinema.

Sarah propone un'immagine di femminilità decadente e al tempo stesso precorritrice, che fa perno su una magrezza lontana dai canoni correnti di bellezza e sui labirinti dei riccioli, soffici e dorate, in un'enfaticizzazione della femminilità come ornamento. Assume ora i tratti della femme fatale, ora quelli della femme fragile, ora

⁵ Sarah Bernhardt, *La mia doppia vita*, Milano, Savelli, 1981 [1907], pp. 37 e 43.

si esibisce en travesti (personaggi in cui «l'anima brucia il corpo», come Amleto): enigmaticamente donna e segnata dal fantasma della bisessualità, o meglio da una grazia efebica, mentre i suoi ascendenti culturali si muovono tra Romanticismo e Simbolismo, tra Decadentismo e Naturalismo, con un gusto dell'artificio comparabile alla ricerca del dandy e con una capacità di far parlare di sé ben più grande dei mezzi di comunicazione allora disponibili.

Donna serpente dal corpo e dal torso saldo, sinuosa non solo per le sue forme naturali come un disegno Liberty, adornata di fregi alla maniera di certe pitture di Klimt o Moreau, Sarah si avvita su se stessa, si distende in modulazioni morbide, occupa lo spazio con linee fra il tondo e l'ovale. Un corpo costruito ad arte e un'arte in sintonia per la tensione al raddoppiamento e alla moltiplicazione, per l'enfasi creata dall'abito e dal maquillage, per la precisione con cui i particolari compongono immagini e sequenze paradigmatiche. Anche la sua recitazione disegna spirali, in quanto forma strutturata di un atteggiamento organico: movimento continuo, operante per spaesamenti del testo e del pubblico, fra allontanamenti e ritorni, fra aperture e manierismi, fra dolcezze e vertigini, fra continuità d'impianto e dettagli folgoranti. La perfezione dell'automa si esalta e si contraddice ricorrendo a contrasti imprevisi (ad esempio, fra la dolcezza della voce e la sensualità delle pose) o a sapienti dislocazioni fisiche fra torso-collo-testa e con bacino-cosce-gambe, o delle braccia-mani rispetto al tronco. Il giovane Sigmund Freud rimane impressionato dal fatto che «ogni arto, ogni giuntura» partecipa della recitazione.⁶

La complessità di questa costruzione, nella vita come nell'arte, ci costringe ad alcuni rovesciamenti: rimanda agli aspetti anticonformisti di un'identità di frontiera –attrice, legata al demi-monde, di «razza ebraica», parigina di prima generazione– e si basa sull'intelligenza, come mostrano i risultati artistici, ottenuti senza possedere doti eccezionali, e le sue riflessioni originali sulla recitazione. La considera «un'arte femminile», perché contiene in sé «tutti gli artifici che competono alla donna; il desiderio di piacere, la facilità di esternare i propri sentimenti e di dissimulare i difetti, la capacità di assimilazione che è l'essenza stessa della donna».⁷ Perciò le attrici

⁶ Sigmund Freud vide recitare Sarah Bernhardt durante il suo primo soggiorno parigino e nel novembre 1885 ne scrisse a Martha Bernays: *Letters of Sigmund Freud*, edited by Ernst L. Freud, New York-Toronto-London, Mc Graw-Hill Book Company, 1964, pp. 178-182.

⁷ Sarah Bernhardt, *Perché ho interpretato ruoli maschili*, in *L'arte del teatro. La voce*,

possono primeggiare mentre gli attori devono far leva sulla propria femminilità, che si configura dunque come costruito culturale e non come essenza. D'altro canto, l'elemento femminile, costitutivo della forza attrattiva del teatro, a suo avviso porta con sé un tratto di inferiorità: quest'arte «così bella e completa, in quanto riflette tutte le altre [...], non può essere esercitata senza la bellezza del corpo e del viso». Cosa intende precisamente Sarah Bernhardt?

Ovviamente dà grande peso a ciò che produce o aggiunge bellezza o nasconde bruttezze, dagli abiti al trucco, elementi indispensabili per la creazione stessa dei personaggi. Lei si rivolge ai nuovi creatori della moda ma individua anche un elemento per così dire democratico: «Si può trasformare nel giro di qualche anno una ragazzina di sartoria di Parigi in un'adorabile duchessa: [mentre] non si potrà mai fare di un furfante o di un borghese un duca». Le donne assimilano con facilità sorprendente la grazia, la distinzione o «la razza», oltre a maturare prima. Così, una ragazza di quindici anni ha un'intelligenza sufficientemente sveglia per essere iniziata alle cose della vita, senza averne fatto esperienza, e ha già la voce di donna; mentre un ragazzo coetaneo resta timido e brutale, come un «giovane cane goffo», con quella voce che muta tardi e lentamente, tanto che la sua carriera può cominciare solo dopo i vent'anni.⁸

D'altro canto, è necessaria l'armonia delle proporzioni, che si misura in relazione allo spazio –scenografie, oggetti, luci, corpi in movimento– e a ogni singola persona, come sostiene Sarah Bernhardt in un capitolo apposito dell'Arte del teatro, dove significativamente parla di «qualités physiques». «La bellezza assoluta non è necessaria a teatro; un'artista può avere un volto ordinario ed essere in scena perfettamente seducente se è proporzionata», il viso di una donna «di rado è completamente brutto, soprattutto se è animato dal desiderio di piacere; ed è sempre il caso dell'Attrice, quale sia il suo ruolo, fosse pure quello di matrigna»; inoltre «l'espressione del viso si modifica sotto la spinta dei sentimenti da esprimere». Consigli di non ammettere al Conservatoire «donne piccole con la testa grossa e ragazzi col torso lungo, poggiato su gambe corte e storte»; quanto a sé precisa: «ciò che la mia magrezza aveva di eccessivo [...] fu compensato dalle proporzioni della mia persona, ed io non mi

il gesto, la pronuncia, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2012 [1924], p. 117. In un passo della *Mia doppia vita*, pp. 154-155, Bernhardt parla di «abstraction de soi même» anziché di «assimilation».

⁸ Bernhardt, *Alcuni consigli*, in *L'arte del teatro*, pp. 133-134.

lasciavo metter sotto facilmente da nessuno!».⁹ Siamo così al punto nevralgico: la volontà, che costituisce una delle «qualités morales» necessarie all'attore, insieme alla capacità di scegliere ruolo e parti, all'istruzione, alla naturalezza e alla sensibilità.

«Per ogni uomo, la volontà è una condizione fondamentale per il successo; per l'attore è una condizione alla quale sono subordinate tutte le altre». «È attraverso la volontà che si migliora la propria dizione, che si perfeziona il gesto, che si stimola la sensibilità, che si fa fronte agli innumerevoli obblighi materiali dell'attore»; che si lotta contro lo scoraggiamento provocato dagli insuccessi e dalle avversità; che si accetta di non accontentarsi mai, essendo pronti a ricominciare sempre da capo. «Nel rivestire i sentimenti di innumerevoli personalità ed esprimerle alternativamente, c'è uno sfinimento atto a piegare i più valorosi».¹⁰

Quale miglior allenamento per affrontare la vecchiaia? Quella di Sarah Bernhardt è funestata da eventi eccezionali: l'amputazione di una gamba in concomitanza con la prima guerra mondiale e gravi problemi renali. La gamba comincia a farle molto male verso il 1910, a un certo punto viene ingessata ma sotto il gesso va in cancrena. Il 4 febbraio l'attrice scrive al medico di fiducia:

Ti supplico, tagliami la gamba un po' al di sopra del ginocchio. Non protestare. Mi restano forse dieci o quindici anni di vita. Perché condannarmi a sofferenze continue? Perché condannarmi all'inattività? [...] Non sono conservazionista per natura e non m'importa nulla della mia gamba. Lasciamola correre dove vuole. Se rifiuti mi sparerò un proiettile nel ginocchio e allora dovrai tagliare. Amico mio, non pensare che io sia isterica. No, sono calma e serena. Ma voglio vivere la vita che mi resta, oppure morire subito [...] preferisco una gamba di legno. Così potrei toglierla e fare il bagno ogni giorno. Già questo migliorerebbe del cento per cento la mia salute. Farò giri di conferenze, darò lezioni e starò allegra. Non voglio perdere la mia gaiezza. In questi mesi ci sono ragazzi di vent'anni che perdono le gambe e le braccia fatte per l'amore.¹¹

Alle ore 10 del 22 febbraio 1915 viene portata in sala operatoria, indossa una vestaglia di raso bianco ed è avvolta in veli di crêpe-de-chine rosa. Si ha «la sensazione di essere a teatro» scrive la giovane

⁹ Bernhardt, *Le proporzioni del corpo*, *Ibidem*, pp. 39-44.

¹⁰ Bernhardt, *La volontà*, *Ibidem*, pp. 79-81.

¹¹ Arthur Gold, Robert Fizdale, *La divina Sarah*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1992, pp. 332-335. Di qui traggio le informazioni relative all'operazione.

anestesista, e più tardi «che reciti il ruolo di una persona appena uscita da un'operazione grave». L'intera gamba viene amputata e quella di legno deve essere fissata intorno alla vita con una pesante cintura: Sarah non la tollera, se ne libera e per i suoi spostamenti in pubblico fa costruire una portantina dipinta di bianco, decorata in stile Luigi XV. Tornerà presto a recitare: persino per i soldati al fronte e in una faticosa tournée negli Stati Uniti.

Costretta a ridurre drasticamente il suo repertorio, deve accontentarsi di fare letture e di recitare drammi brevi, firmati da sconosciuti, poiché nessuno dei suoi autori abituali si decide a scrivere un testo degno di lei. Provvede nel 1920 il marito di sua nipote Lysiane, Louis Verneuil. Sarah non può camminare e ha settantasei anni. Si può scrivere per lei un personaggio di madre e Verneuil lo farà con Régine Armand (storia di un'attrice ultrasessantenne), ma per la loro prima collaborazione non può mostrarla anziana. «Bisognava che fosse giovane e che amasse. Ma come conciliare questo con la sua età e la sua infermità?... Fu così –scrive– che vidi la necessità di offrirle un ruolo maschile [...]. Ella non poteva più interpretare una donna di trent'anni, mentre poteva interpretare un uomo di trenta»: Daniel, appunto, morfinomane per una delusione amorosa e prossimo alla morte.¹² E poiché non si possono stancare troppo né l'attrice né il pubblico con la sua immobilità assoluta (deve obbligatoriamente essere in scena dall'alzarsi del sipario fino al suo calare), Verneuil concepisce i primi due atti di Daniel senza la Bernhardt, ma in modo che si crei una grande attesa, e un terzo atto dominato da lei, che compare sola al centro della scena e incontra poi gli altri personaggi, finché nell'ultimo atto, della durata di un quarto d'ora, Daniel muore. Il pubblico risponde con lunghi applausi e Sarah ringrazia:

Con una grazia infinita, ella afferrava con una mano la coperta posta sulle sue ginocchia, e lasciandola pendere abilmente davanti a sé, si alzava, sulla sua unica gamba, appoggiandosi con la mano destra alla tavola e con la sinistra al braccio della poltrona. E il gesto era così naturale, il movimento così semplice, il suo sorriso così radioso che, anche dalla prima fila, non si poteva sospettare ch'ella facesse uno sforzo enorme, tenendosi così, in equilibrio, su un piede e rinforzandosi con una spinta sulle due braccia irrigidite.¹³

¹² Cfr. Laura Mariani, *Sarah Bernhardt, Colette e l'arte del travestimento*, Imola, Cue Press, 2016 [1996], p. 81.

¹³ *Ibidem*.

In una foto di scena la vediamo seduta su una poltrona, con la parte inferiore del corpo nascosta dalla coperta, vestita da uomo senza enfasi (giacca, cravatta e camicia bianca), i capelli che coprono appena le orecchie, il viso segnato dalle enormi occhiaie, il colorito scuro. Ma il ritratto più intenso è quello affidato alla carta da Colette, che incontra l'attrice di persona pochi mesi prima che muoia (il 26 marzo 1923): è tutta occhi e orecchie per non lasciarsi sfuggire nulla, mentre l'ospite, con la sua civetteria di ottantenne, le offre il caffè e si informa sulle interpreti attuali dei suoi personaggi di un tempo:

Che desiderio di piacere, che cura, quasi postuma, di brillare ancora! Che volontà di dimenticare, di far dimenticare il presente, la decadenza fisica, e di ricostruire davanti a noi, con un solo movimento di sopracciglia sollevate in alto verso la fronte, con un colpo imperioso, sulla tavola, delle falangi secche e sonore, con un errante sorriso immateriale, una Sarah d'altri tempi, una Sarah eterna!¹⁴

Non si può non provare ammirazione di fronte a questa descrizione. Colette coglie tutti i dettagli della ricostruzione di sé operata dalla Bernhardt: una capacità di resistere alla vecchiaia e alla mutilazione acquisita da attrice, imparando sera dopo sera a contare sui punti di forza e a dominare i punti deboli e i problemi personali. Sarah ravviva la vecchiaia con «un gusto orientale e intelligente della parure» e cerca di non sentirla; cullata dall'ammirazione fanatica delle folle e dal riconoscimento di massima gloria nazionale, non si indebolisce «sulla sua unica gamba». Merito non solo della sua abilità a farsi personaggio, ma della percezione del «valore» del teatro come «doppia vita». Così spiega infatti il titolo della sua autobiografia: «C'è un "io" familiare che vive un'altra vita e di cui le azioni, le gioie e i dolori nascono e si spengono in una piccola cerchia di cuori. Mentre io sentivo il bisogno di un'altra vita, di un più grande spazio, di un altro cielo».¹⁵

Siamo di fronte a un'autonarrazione abilissima. Ma ci sono testimonianze che raccontano un'altra storia: William Weaver, ad esempio, dice di essere rimasto folgorato vedendo Eleonora Duse in *Cenere* anche per il raffronto con altre celebri interpreti di film muti,

¹⁴ Colette, *Viellèsse d'hier, jeunesse de demain*, «Le Figaro», 29 aprile 1924, ripubblicato in Ead., *Belles saisons I et II*, Paris, Flammarion, 1985, pp. 347-350.

¹⁵ Si veda l'edizione originale: Sarah Bernhardt, *Ma double vie. Mémoires de Sarah Bernhardt*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1907, p. 460.

che ormai facevano ridere. Confessa, non senza vergognarsene, di aver riso lui stesso di Sarah Bernhardt: «anche quando la povera, vecchia sciancata attrice è precipitata, come un albero abbattuto, a faccia in giù su una pila di cuscini opportunamente disposti di fronte al trono».¹⁶ Manca certo nel primo Novecento la consapevolezza piena della diversità del linguaggio cinematografico, del fatto che la macchina da presa mostra impietosamente ed enfatizza; inoltre, ogni epoca ha le sue convenzioni, ciò che sembra naturale oggi suonerà falso domani, quando altre convenzioni prenderanno piede; e certo non giova il raffronto con la Duse, che cercò sempre di andare in profondità e in levare. Ma alle espressioni crude del critico statunitense possiamo affiancare proprio le sue parole, dettate dalla piena consapevolezza dei limiti e degli eccessi della rivale, fino al fastidio talora, ma senza mai disconoscerne la grandezza. Sarah «pareva invincibile, pareva che la Vita fosse tutta, e solamente per lei! L'abbiamo tanto amata per quella sua fede in se stessa, amando, Lei, di sé, fino al culto di sé medesima, il dono impareggiabile che la Vita le aveva dato. Eccola là!»: eternamente bella come una statua greca mutilata, sul solido piedistallo di un racconto di vita inimitabile.

Se con Sarah Bernhardt la Vita sembra più forte del Teatro, pur essendo quel vissuto recitato e messo in scena enfaticamente, con Eleonora Duse è il Teatro a creare una bellezza che si afferma anche fuori del palcoscenico. Possiamo così vedere incarnati al massimo grado due modelli che dall'Ottocento guardano oltre il Novecento, nonostante i mutamenti della società e della moda: da un lato il divismo della Bernhardt, basato sull'arte di piacere e su una bellezza divenuta incontestabile, e, dall'altro, il fascino della Duse, che agisce per vie più complicate e indirette. Anche lei, infatti, ricorre all'artificio e alla teatralizzazione del personale, ma fa un lavoro più impegnativo su di sé, essendosi formata in una compagnia di provincia lontana mille miglia dalla mondanità parigina e dovendo fare i conti con una pienezza emotiva segnata dalla «diversità».¹⁷ L'attrice «sen-

¹⁶ William Weaver, *Eleonora Duse*, Milano, Bompiani, 1985, p. 7.

¹⁷ «Era forse la presenza oscura di quella forza che doveva poi svilupparsi in me, di quella elezione, di quella diversità per cui la Natura mi aveva segnata...»: così la Foscarina –vale a dire Eleonora Duse– in *Il fuoco* di Gabriele D'Annunzio, Milano, Mondadori 1951 [1900], p. 273.

za il suo ingegno sarebbe una donnetta qualunque», scrive George Bernard Shaw, suo grande ammiratore: «è arrivata al suo primato grazie anche alla fortuna di aver avuto da una natura severa solo il talento».¹⁸

Così Giacinta Pezzana, all'indomani della storica prima di Teresa Raquin a Napoli del 1879, presenta a Zola la giovane Duse, pur essendo consapevole delle sue qualità: «J'ai donné le rôle de Thérèse à une jeune fille pâle, grande et mince, aux yeux et aux cheveux très noirs, le type même de cette demi-africaine»;¹⁹ mentre svariati attori si interrogano sullo straordinario successo di quella figura «sempre muta, rincantucciata, quasi raggomitolata, con grandi occhi neri immoti, e coi grandi sopraccigli alzati, che le davan la più bell'aria di ebete»: a volte «brutta, a volte bella, bellissima».²⁰ Un «essere morbosio, pieno d'intelligenza, aristocratico ed elegante [...], costretto per mestiere a farsi volgare ed a soffrire tale volgarità, ed a ostentarla vantandosene per paura della nostra commiserazione», con un marito (Tebaldo Checchi) di «poca elevatezza», che la circonda «di un'atmosfera corrotta e volgare».²¹ Qui è il letterato Giacosa che scrive al Conte Primoli nel 1883, ma la loro distanza culturale dall'ambiente dei comici non attenua l'impressione del circolo vizioso in cui l'attrice ventiseienne si dibatte.

Per fortuna c'è «l'ingegno» appunto, che ispira una recitazione inusitata e si manifesta per molte vie: la forza di penetrazione e di restituzione dell'intimità dei personaggi, che crea rispecchiamenti contagiosi; il linguaggio agguerrito tecnicamente e al tempo stesso sorprendente per l'uso dei silenzi e di tratti imprevisi, anzi l'invenzione stessa di un linguaggio per esprimere il mondo emotivo e le affezioni della “donna moderna”; un rapporto stretto fra dentro e fuori della scena, come se l'attrice mostrasse sempre qualcosa di sé recitando; una sensualità affidata a dettagli fisici, a piccoli gesti, con un effetto maggiorato di sincerità; un'inquietudine che stimola le

¹⁸ Georges Bernard Shaw, *La moglie di Claudio*, in Idem, *Di nulla in particolare e del teatro in generale*, a cura di Emilia Artese, Roma, Editori Riuniti, 1984, pp. 89-92; volutamente non ho messo al centro di questo saggio *La Duse e la Bernhardt* (pp. 93-99 dello stesso volume) in cui Shaw contrappone all'abilità della seconda di far «pittura vivente di sé» l'arte della prima, capace con dettagli imprevisi di «far sentire più che vedere»: per non entrare nel territorio dei giudizi.

¹⁹ Lettera di Giacinta Pezzana a Emile Zola, in Laura Mariani, *L'attrice del cuore. Storia di Giacinta Pezzana attraverso le lettere*, Firenze, Le Lettere, 2005, pp. 83-84.

²⁰ Luigi Rasi, *La Duse*, Roma, Bulzoni, 1986 [1901], pp. 19 e 41.

²¹ Mirella Schino, *Il teatro di Eleonora Duse. Nuova edizione riveduta e ampliata*, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 183-189.

avventure intellettuali e richiama il bisogno generalizzato di amore; la consapevolezza dei limiti del mestiere e delle brutture dell'ambiente, che diventa una qualità sottile della presenza scenica.

L'arte teatrale è volatile e difficilmente sintetizzabile, chiede di essere accostata a partire da analisi concrete delle interpretazioni, sicché bisogna leggere i saggi migliori che sono stati dedicati a Eleonora Duse; possiamo però individuare alcuni elementi del percorso artistico che ha portato una figlia d'arte, nata per caso a Vigevano, a diventare "La Duse". Anzitutto c'è l'intenso rapporto amoroso con Arrigo Boito, vissuto in segretezza per undici anni, testimoniato da un imponente carteggio (1887-1898). Boito alimenta il bisogno di cultura "alta" e di disciplina d'arte dell'attrice mentre si forma la sua identità internazionale di artista *tout court* e di donna colta, raffinata. Un esito testimoniato in modo indiscutibile dalla ricca biblioteca dusiana ritrovata da Anna Sica a Cambridge, ma anche dall'esperienza poco compresa della Biblioteca delle attrici, pensata per le giovani e stroncata dall'ostilità dell'ambiente teatrale e dallo scoppio della prima guerra mondiale.²²

Parallelamente al «magistero di Boito» corre un'azione tanto connessa al mestiere da risultare scontata: un'osservazione continua della realtà, funzionale sia al lavoro attoriale sia alla costruzione dell'immagine pubblica. Negli anni Ottanta dell'Ottocento la Duse frequenta a Venezia una comunità di artisti e aristocratici stranieri, tra cui la bella Matilde Acton morta suicida. «Io cercavo di migliorarmi imitandola. [...] Nei modi, nella cultura, nella forza... nella grazia infantile di tutto il suo essere... io, tante volte avrei voluto assomigliarle», scrive a Boito; mentre l'amico pittore Wolkoff nota: «Spesso, per studiarla meglio, Madame Duse si sedeva sul pavimento in mezzo alla stanza, implorando Madame Acton di non prestarle attenzione», così prese a imitarne un «movimento delle mani» caratteristico.²³ Atteggiamento confermato dall'attrice stessa in una lettera a Emma Lodomez Garzes del 1886: «Tu non ti davi la pena –(che non valeva) di studiar me– ma, io lasciandoti parla-

²² Cfr. Anna Sica, Alison Wilson, *The Murray Edwards Duse Collection*, Milano-Udine, Mimesis edizioni, 212; e, per la Biblioteca delle attrici, Laura Mariani, *Amicizie e "possesso di sé" nel teatro, la Duse e le giovani attrici*, in Maria Ida Biggi, Paolo Puppa (a cura di), *Voci e anime, corpi e scritture. Atti del Convegno internazionale su Eleonora Duse*, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 363-372.

²³ Lettera del 21 luglio 1889, in Eleonora Duse, Arrigo Boito, *Lettere d'amore*, a cura di Raul Radice, Milano, Il Saggiatore, 1979, p. 539; e poi Alexander Wolkoff-Mouromtsoff, *Memoirs*, London, John Murray, 1928, p. 271.

re –guardavo te– e quando si guarda, e non si parla –se ne vedono delle cose– e se ne imprimono». ²⁴

Compone così «una fisionomia propria, spiccata, una individualità scenica che non assomiglia a nessun'altra attrice», facendo fruttare anche i suoi difetti fisici, come scrive la più grande attrice della generazione precedente, Adelaide Ristori. ²⁵ E via via impara anche a vestirsi. Passa da uno stile sobrio (anche per questioni economiche) a uno più vistoso ed eccentrico per approdare infine alla moda riformata delle firme più autorevoli, a cominciare da Worth: tessuti pregiati (come i velluti di Fortuny), ornamenti di gusto, tuniche morbide, mantelli ampi e pellicce sontuose, colori studiattissimi... L'investimento economico è molto alto, finché l'impoverimento bellico costringe l'attrice a ritornare a sarte più modeste o a contare sulla generosità dei grandi sarti. ²⁶ Inoltre la Duse non ama il trucco e lascia che i capelli sembrino “pettinati dalla tempesta”.

Anche da questa sapienza acquisita con molto studio nasce la sua “più che bellezza”: lei la coltiva con molti mezzi fra cui la scrittura epistolare. Scriveva anche quando si trovava nella stessa città del destinatario o destinataria, usava carte e inchiostri raffinati, componeva parole, segni di interpunzione, a capo e spaziature in un disegno armonico originale, con tratti decisi: le belle lettere sono complementari alle sue interpretazioni, contribuiscono a predisporre all'ammirazione per la persona dell'attrice. Abile costruttrice di reti di relazione funzionali alla sua carriera, Eleonora Duse è mossa dalla curiosità di indagare l'ambiente femminile di cui si fa interprete sulla scena. «Quelle povere donne delle mie commedie mi sono talmente entrate nel cuore e testa, che mentre io m'ingegno di farle capire alla meglio a quelli che mi ascoltano, quasi volessi confortarle [...] sono esse che, adagio adagio, hanno finito per confortare me!» La lettera è fin troppo citata ma continua a stupire la teorizzazione di un «compianto femminile» che non giudica e crea mondo. ²⁷ Affinamento di sé attraverso lo studio dei personaggi e

²⁴ Mariani, *Amicizie e “possesso di sé” nel teatro*, p. 362.

²⁵ Da un articolo sul «Galois» del 26 maggio 1897, in Gerardo Guerrieri, *Eleonora Duse. Nove saggi*, a cura di Lina Vito, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 68-69.

²⁶ Su questo tema si veda Doretta Davanzo Poli, *Vestiti nella vita, costumi nella scena*, in Fondazione “Giorgio Cini”, *Divina Eleonora. Eleonora Duse nella vita e nell'arte*, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 123-153; e Paola Bignami, *Vestire in scena: Eleonora Duse e le altre*, in Biggi, Puppa (a cura di), *Voci e anime, corpi e scritture*, pp. 525-538.

²⁷ Lettera di D'Annunzio a D'Arcais, 1885; la citano pressoché tutte le biografie della Duse, ma vedi Vito Pandolfi, *Antologia del grande attore*, Bari, Laterza, 1954, pp. 381-382.

relazioni curate una per una: alla fine quando si incontrava la Duse, anche se si aveva familiarità, si era in situazione extraquotidiana pure in una comune stanza d'albergo, come di fronte alla Vita stessa nella sua drammaticità e poesia.

Torniamo dunque all'arte teatrale, fonte prima della sua bellezza. Possiamo dire con Shaw che lei mostrava al pubblico non il suo charme privato, ma lo charme della Locandiera, Margherita Gautier, Nora...: «non è in scena da cinque minuti, ed è già un quarto di secolo avanti rispetto alla più bella donna del mondo». Lo scrive insistentemente anche D'Annunzio, che pur non lesina descrizioni impietose della donna amata, della sua carne segnata dal tempo e dall'aver vissuto troppi amori sulle scene e nella vita: «le più dolci anime e le più terribili e le più magnifiche erano in lei, abitavano nel suo corpo, balenavano per le sue pupille, respiravano per la sua bocca», i personaggi appunto e i grovigli passionali che si portavano appresso, resi dall'attrice con particolare intensità grazie alla profondità del suo scavo e al linguaggio senza paludamenti. Il poeta apprezzava il viso pallido e appassionato, la bocca eloquente, la fronte ampia come quella maschile, gli occhi «come vaporati da una lacrima», le belle mani, ma l'amava soprattutto «per le inattese visioni ch'ella faceva nascere in lui, per il senso misterioso degli eventi interiori, ch'ella gli comunicava con i suoi sembianti».²⁸

Quella della Duse è anche un'azione di sostegno alle donne – non del tutto disinteressata e per nulla ideologica – di entità non sufficientemente valutata, accentuatasi alla fine della carriera. Quando l'attrice, dopo una lunga assenza dalle scene (1909-1920), si presenta al pubblico torinese nella *Donna del mare* di Ibsen – nei panni di Ellida, una donna affascinante, ancora giovane, divisa fra due amori – compie una scelta ardita fino a sembrare incomprensibile, visto che ha 63 anni e non intende mascherare la differenza d'età.

Questa interpretazione senza trucco e coi capelli bianchi è uno dei capolavori della Duse. Mirella Schino ne propone un'analisi puntuale, che fa tesoro delle critiche coeve e delle ricostruzioni storiche precedenti e, soprattutto, se ne serve per gettare luce sulla recitazione della Duse in generale e sul suo modo di lavorare. L'attrice fa sparire l'opera di Ibsen e rende Ellida meno riconoscibile, perché non fa leva sulla psicologia ma presenta un dramma di anime, non segue una linea forte del personaggio ma ne fa un reticolo di energie e di tensioni. Frantuma la storia: battute brevi, spesso interrotte, e silenzi.

²⁸ D'Annunzio, *Il fuoco*, pp. 122 e 295.

Punta sulla voce –strumento privilegiato di chi recita in vecchiaia– e crea una partitura raffinatissima, piena di variazioni, semitoni aerei, sfumature, spezzata da un grido o due senza che sembri urlare. Ad essa contrappone un'intelaiatura realistica di gesti non eclatanti, anzi quotidiani anche quando risultano incongrui. La tessitura è davvero complessa, stratificata, con elementi in funzione contro-narrativa che trasformano il testo in un mondo di cui lei è artefice.

Una funzione importante la svolgono anche i capelli bianchi legati in una treccia morbida, che si trasformano «in una fonte straordinaria di luce». L'effetto è da primo piano cinematografico, come già in *Cenere*, il film del 1916. Visconti bambino trasse «un'impressione definitiva» da «quella piccola signora ultrasessantenne, che entrando in scena si trasfigurava e diventava “la donna del mare”, parlando come fosse a casa sua».²⁹ Il messaggio che ne viene alle donne del secolo scorso è fortissimo: suona come rivendicazione del primato dell'arte e del diritto femminile d'amare a prescindere dall'età. Anche da scelte come queste nasce il mito della Duse: per capirne lo spessore si pensi a Gerardo Guerrieri (1920-1986). La sua ricerca trentennale ha prodotto –oltre a scritti, mostre, eventi, accumuli documentari– uno schedario che segue l'attività dell'attrice quasi giorno per giorno dal 1879 al 1924. Un'ossessione certo ma anche la creazione di un polo utopico, utile allo studioso per guardare al teatro del suo tempo.

Occorrerà tornare sul tema della bellezza, anche per fare i conti con le forzature messe in atto dalla Bernhardt e con l'inafferrabilità della Duse; soprattutto bisognerà guardare al dopo, per una storia tutta da scrivere, o meglio da comporre a partire dai tasselli esistenti.

Il 13 gennaio 1957 sul «Giorno» esce un articolo intitolato *Per essere brave rinuncerebbero alla bellezza*: Roberto De Monticelli parla di «attrici-speranza» o «prossimamente brave» che ridefiniscono l'immaginario legato alla femminilità dell'attrice. Cita due attrici anomale, Rina Morelli e Lilla Brignone, che hanno trasformato l'immaginario della Prima donna puntando sull'interiorità, l'intelligenza e lo studio.³⁰ Hanno così aperto la strada a giovani attrici

²⁹ Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, pp. 365-401.

³⁰ Cfr. Claudio Longhi, *Marisa Fabbri. Lungo viaggio attraverso il teatro di regia*, Firenze, Le Lettere, 2010, pp. 83-85.

inquiete come Annamaria Guarnieri o Giulia Lazzarini o Adriana Asti o Marisa Fabbri, che a loro volta l'hanno aperta alle generazioni successive, in una situazione segnata dalla spaccatura fra Nuovo teatro di ricerca e teatro cosiddetto di tradizione. E oggi che il nostro mondo è stato cambiato radicalmente dalle scoperte scientifiche e da una rivoluzione tecnologica di entità inimmaginabile? In una cultura dominata dai post, in una dimensione spettacolare che va oltre la società dello spettacolo, dobbiamo parlare anche di postbellezza?

Il teatro (e non solo) è invaso da diversamente belle. Maria Paiato, che senza l'ingegno sarebbe una «donnetta qualunque» alla maniera della Duse. Ermanna Montanari, alta quanto la treccia che lambiva i piedi di Colette. Silvia Gallerano e il suo personaggio cult «dalle cosce grosse». Silvia Calderoni dal magnetismo accentuatamente androgino. Licia Lanera con i suoi chili di troppo. I corpi reali messi in scena da Emma Dante... Il teatro è un luogo accogliente, impegnativo e variegato. Franca Rame diceva che la bellezza era stato un problema per lei: dobbiamo crederle?

Abstract: Il saggio analizza il tema della bellezza dal punto di vista del teatro, presentando i casi paradigmatici delle due maggiori attrici fra Otto e Novecento: Sarah Bernhardt e Eleonora Duse. La prima ha subito in vecchiaia l'amputazione di una gamba, senza per questo rinunciare al suo lavoro; la seconda ha continuato a esibirsi coi capelli bianchi e senza trucco, andando oltre il personaggio per creare drammi dell'anima. Da un lato, si prefigurano così gli attuali Teatri d'interazione sociale che mettono in scena corpi segnati dall'handicap e dalla detenzione e, dall'altro, si afferma un diverso concetto di bellezza. A teatro il fascino nasce anzitutto dalla bravura, godendo dei poteri di trasfigurazione del palcoscenico. L'attrice parte da qui per costruire la sua immagine pubblica, acquisendo così strumenti per affrontare la vecchiaia e offrendo alle donne modelli stimolanti.

This essay focuses on the theme of beauty with regard to the theatre, by analysing the two paradigm cases of Sarah Bernhardt and Eleonora Duse, the most important actresses between the 19th and the 20th centuries. The former did not give up her work even in her old age, although she had to have her leg amputated; the latter continued acting with her white hair and wearing no make up, going beyond her characters in order to create a drama of the soul. On the one hand, this foreshadowed today's Theatre of Social Interaction, in which bodies are marred by disabilities and by detention; on the other hand, a new conception of beauty gained ground. In the theatre, charm mainly arises from ability and skills, in that it benefits from the transfiguring power of the stage. This is where the actress starts from to create her public image, thus acquiring the tools to face old age and providing stimulating models for women.

Keywords: Sarah Bernhardt, Eleonora Duse, recitazione, autocostruzione, vecchiaia; Sarah Bernhardt, Eleonora Duse, acting, self-construction, old age.

Biodata: Laura Mariani è professoressa di *Storia dell'attore e Teatro moderno e contemporaneo* all'Università di Bologna. Il suo primo libro, *Quelle dell'idea. Storie di detenute politiche. 1927-1948*, ha vinto il premio Vittime e martiri di Sant'Anna di Stazzema. Ha pubblicato saggi su Sarah Bernhardt, Colette, Giacinta Pezzana, Eleonora Duse, Leo de Berardinis, Ermanna Montanari, Pina Patti Cuticchio, Toni Servillo, Elio De Capitani. È una delle fondatrici della Società italiana delle storiche e dell'Associazione Orlando che gestisce il Centro di documentazione delle donne di Bologna. Fa parte del comitato scientifico dell'Archivio Guerrieri e scrive di attori e attrici su varie riviste, fra cui www.ateatro.it (annalaura.mariani@unibo.it).

Laura Mariani is Professor of *History of the Actor and Modern and Contemporary Drama* at Università di Bologna. Her first book, *Quelle dell'idea. Storie di detenute politiche. 1927-1948*, won the Victims and Martyrs Prize of St Anna di Stazzema. She has published essays about Sarah Bernhardt, Colette, Giacinta Pezzana, Eleonora Duse, Leo de Berardinis, Ermanna Montanari, Pina Patti Cuticchio, Toni Servillo and Elio De Capitani. She is one of the founders of the Società italiana delle storiche and of Associazione Orlando, which manages the Centro di documentazione delle donne of Bologna. She is a member of the scientific team of the Archivio Guerrieri and writes about actors and actresses on several journals, among which www.ateatro.it.