

VOCI E ANIME, CORPI E SCRITTURE

Atti del Convegno internazionale su Eleonora Duse
Venezia, 1-4 ottobre 2008

a cura di

Maria Ida Biggi e Paolo Puppa

BULZONI EDITORE

ELENA RANDI
La Città morta
tra Sarah Bernhardt ed Eleonora Duse

Il primo allestimento della *Città morta*, com'è noto, è realizzato al Théâtre de la Renaissance a Parigi il 21 gennaio 1898, in francese, dalla compagnia di Sarah Bernhardt. Benché il 27 ottobre 1897 D'Annunzio scriva a Edoardo Boutet che quel giorno stesso cominceranno le prove¹, l'inizio dei lavori con gli attori dev'essere stato rimandato sino alla prima settimana di dicembre o alla fine del mese precedente². Nel frattempo, però, si pensa alle scenografie. Da una lettera del 13 novembre spedita dal poeta a Sarah Bernhardt, apprendiamo che D'Annunzio ha ricevuto in Italia, dove si trova, i bozzetti delle prime due, e che Sarah Bernhardt, primattrice nella parte di Anna, sarà anche l'allestitrice dello spettacolo³. Con i bozzetti in mano, D'Annunzio le propone da Milano alcune indicazioni per aggiustarli. In particolare, chiede di ampliare l'apertura della loggia posta sul fondo della stanza nella casa dei personaggi per il primo e quarto atto, al fine di dilatare lo spazio assegnato al panorama dell'Acropoli; invoca precisione e nitidezza maggiori nella resa di Micene sempre sul fondo, insiste sul rosso della montagna dell'antica città, che dovrebbe stagliarsi «contro l'azzurro profondo del cielo»⁴. Sono tutti consigli tesi a rendere più presente e incombente il territorio esterno, dove abitavano gli Atridi. Sembra che gli inte-

¹ «Caro Edoardo, oggi cominciano a Parigi le prove de *La Ville morte*. La Bernhardt farà la sua *rentrée* alla Renaissance con la mia tragedia» (lettera del 27 ottobre 1897, in Valentina Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea: sul teatro di Gabriele D'Annunzio*, Milano, Franco Angeli, 1992, p. 140).

² «Comincerò le prove della Città Morta a dicembre, forse prima. Potrei avvertirti tramite telegramma intorno al 19 novembre» (lettera di Sarah Bernhardt a D'Annunzio datata 8 ottobre 1897, in Sarah Bernhardt e Gabriele D'Annunzio, *La poesia del teatro: carteggio inedito 1896-1919*, a cura di F. Minnucci, Altino, Ianieri, 2005, pp. 66-67; citazione a p. 67).

³ Lettera di D'Annunzio a Sarah Bernhardt datata 13 novembre 1897, *ivi*, pp. 68-73.

⁴ *Ivi*, p. 71.

ressi sottolineare la relazione tra *intus* e *foris*, tra lo spazio del moderno, dove alloggiavano i personaggi della tragedia, e quello del passato, dove sono sepolti gli eroi greci, tra la vita e la morte. Dobbiamo supporre che Sarah Bernhardt segua le indicazioni di D'Annunzio, del resto da lei stessa sollecitate, se, per la rappresentazione del 1901 in Italia, egli suggerisce di prendere spunto dalla scenografia realizzata nel 1898⁵.

Anche per il secondo *décor* dell'edizione parigina, destinato al secondo e terzo atto, il poeta insiste sul fondale, che deve rappresentare, di nuovo, «un balcone [...] aperto [che] guarda la pianura di Argo e le montagne lontane» al tramonto⁶. I documenti testimoniano infine che anche per la terza scenografia D'Annunzio è un referente fondamentale⁷.

Va aggiunto che l'autore per lettera si preoccupa di offrire all'artista francese alcuni spunti esegetici utili agli attori per intendere i personaggi, per esempio quando scrive, sia pure parecchio tempo prima dell'inizio delle prove: «Sebbene i personaggi restino degli individui, essi sono anche dei tipi, dei simboli; e vivono in un mondo di idee»⁸.

Il 16 gennaio 1898 D'Annunzio arriva a Parigi per seguire le ultime quattro o cinque *répétitions* del lavoro⁹ e ne è soddisfatto. Apprezza, in buona parte, l'impianto scenografico¹⁰ e senza dubbio l'*ensemble*, vale a dire l'affiatamento e la concertazione, abituato, com'è, alla scarsa attenzione italiana all'accordo tra gli attori. Non solo. Sembra che il poeta ritenga molte delle concrete soluzioni

⁵ Cfr. la lettera di D'Annunzio ad Ermete Zacconi del 20 novembre 1900, in Valentina Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea*, cit., pp. 163-164.

⁶ Gabriele D'Annunzio, *La Città morta*, in Id., *Tragedie Sogni e Misteri*, Milano, Mondadori, 1939-1942, vol. I, pp. 91-230; citazione a p. 133 (didascalia iniziale del secondo atto). La lettera in cui D'Annunzio segnala le modifiche da apportare alla scenografia del secondo e terzo atto per il Théâtre de la Renaissance è ancora quella, già citata, a Sarah Bernhardt datata 13 novembre 1897.

⁷ Cfr. la lettera di D'Annunzio a Sarah Bernhardt del 27 novembre 1897, in Sarah Bernhardt e Gabriele D'Annunzio, *La poesia del teatro*, cit., pp. 76-77, e quella di Fortuny a D'Annunzio del novembre 1897, *ivi*, pp. 84-87. Della seconda scenografia della prima rappresentazione della *Ville morte* si trova una foto, per esempio, in *D'Annunzio: la Scena del Vate*, a cura di P. Guadagnolo; mostra a cura di L. Ronconi, Milano, Electa, 1988, p. 29, ill. 23. Del terzo *décor* resta un disegno parziale riprodotto, per esempio, in Mario Corsi, *Le prime rappresentazioni dannunziane*, Milano, Treves, 1928, seconda illustrazione.

⁸ Lettera di D'Annunzio a Sarah Bernhardt del 30 dicembre 1896, in Sarah Bernhardt e Gabriele D'Annunzio, *La poesia del teatro*, cit., pp. 50-55; citazione a p. 53.

⁹ Cfr. Jules Muret, *Gabriel d'Annunzio à Paris*, «Le Figaro», 19.1.1898, p. 1. Blanche Dufrené interpreta la parte di Bianca Maria; M^{me} Canti è la nutrice, M. Deval è Leonardo e Alessandro è attribuito a Brémont.

¹⁰ Cfr. le già citate lettere di D'Annunzio a Sarah Bernhardt datate 13 e 27 novembre 1897.

sceniche capaci di rendere in modo soddisfacente il suo pensiero¹¹. Se questo è vero, è del tutto credibile che l'esperienza parigina ne influenzi in modo non irrilevante le scelte quando più tardi, a sua volta, si troverà ad allestire *La Città morta*. In quel caso, la lezione di Sarah Bernhardt, almeno come *metteur en scène*, pare per lui piuttosto importante¹².

La tragedia avrebbe dovuto essere rappresentata più o meno nello stesso periodo anche nel nostro paese, con la Duse come primattrice. Invece, una serie di disguidi, di cui Valentina Valentini ricostruisce tutti i passaggi, fa saltare il progetto, e la *pièce* viene data in Italia, sempre con la Duse come protagonista, solo nel 1901 al Teatro Lirico di Milano¹³. Si tratta del primo allestimento curato personalmente da D'Annunzio, al quale ne seguiranno altri. Mentre nell'edizione parigina, dunque, l'interprete principale è anche "regista" (e D'Annunzio giunge solo per i ritocchi), la Duse accetta di farsi dirigere dal poeta, rinunciando alla conduzione dei lavori, come Cesare Molinari dimostra in modo convincente¹⁴. O, per la verità, gli lascia l'onere delle prove e lei, a teatro, si presenta meno degli altri attori, come le è abbastanza usuale. Spesso ripete la parte nel suo alloggio con alcuni dei compagni, con il pretesto di un raffreddore¹⁵. Si fanno comunque dieci giorni di prove circa¹⁶, certamente meno che a Parigi, dove l'uso teatrale già da un secolo vuole tempi assai più estesi di preparazione. Se rispetto a quanto accade nella capitale francese la durata è scarsa, è consistente, però, in confronto agli usi italiani: un dato a favore dell'atteggiamento protoregistico di D'Annunzio, che, non a caso, ha avuto modo di partecipare, di veder creare almeno parzialmente l'allestimento della tragedia in una città in cui la regia nasce assai in anticipo sui tempi.

Proviamo ad esaminare alcune caratteristiche di questa sua prima messinscena, premettendo che Ines Cristina è Bianca Maria, Ermete Zacconi è Leonardo,

¹¹ D'Annunzio scrive a Sarah Bernhardt: «Desidero esprimervi tutta la riconoscenza per il nobilissimo e acutissimo spirito artistico che voi apportate alla messa in scena della mia opera» (lettera, già citata, del 13 novembre 1897).

¹² Nonostante il giudizio positivo di D'Annunzio, lo spettacolo ha scarso successo (in *Courrier des Théâtres*, «Journal des débats», 23.1.1898, p. 3, per esempio, è scritto che l'allestimento «ha prodotto un mediocre effetto sul pubblico della Renaissance»).

¹³ Valentina Valentini, *Il poema visibile: Le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele D'Annunzio*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 149-155.

¹⁴ Cesare Molinari, *L'attrice divina: Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 174-180. Conferma Valentina Valentini: «L'allestimento de *La Città morta* fu la prima messa in scena che D'Annunzio curò personalmente» (Valentina Valentini, *Il poema visibile*, cit., p. 174).

¹⁵ Cfr. le lettere della Duse a Zacconi del 14 marzo 1901 e di una data immediatamente successiva, in Valentina Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea*, cit., rispettivamente alle pp. 164-165 e 165.

¹⁶ Cfr. Valentina Valentini, *Il poema visibile*, cit., p. 155.

Carlo Rosaspina è Alessandro e Guglielmina Magazzari interpreta la Nutrice. In generale, dalle recensioni si desume che il lavoro soffre di un contrasto piuttosto stridente fra la recitazione della Duse, musicale, lirica, "ideale", e quella di Zacconi, di carattere realistico¹⁷. Nessuno dei due, comunque, ha un peso consistentemente maggiore di quello degli altri interpreti: non ruota tutto attorno al *premier rôle*, e, anzi, gli attori tendono a scomparire nel quadro, ad amalgamarsi dentro la complessiva struttura visuale. Ciò vale, quanto meno, per il caso della compagine femminile, Duse compresa, i cui tratti di astratta soavità e i cui accenti "fuori dal tempo" attestati dalle critiche sembrano dirci che ha realizzato i desideri di D'Annunzio, disattesi, invece, da Zacconi, con la sua opzione "naturalistica". L'aderenza della Duse alla visione dannunziana, nonché il suo connesso allontanamento dalla posizione di preminenza tipica del grande attore italiano, che doveva stagliarsi su ogni elemento scenico distinguendosi, risulta anche dalle foto scattate stranamente in scena. In esse vediamo sempre una Duse dal volto ispirato, come ad incarnare una creatura che viva in un altro mondo, spessissimo abbracciata, toccata, sostenuta dalle altre donne oppure da una colonna, quasi a volersi fondere con l'ambiente, con le cose e con gli esseri umani a lei prossimi¹⁸. Certo, personaggio di cieca, Anna è costretta ad appoggiarsi alle persone o alle strutture architettoniche, ma comunque il risultato è che pare icona della fusionalità, mentre il tipico grand'attore italiano di tradizione è sempre teso a riflettere come individualità, distaccandosi dagli interpreti minori, dalle scenografie, da qualunque coefficiente scenico. I costumi – confezionati, almeno in parte, da Worth – contribuiscono ad ottenere il risultato di sovrapposizione o mescolamento, laddove essi sono tuniche assai simili per il gruppo femminile, "senza tempo", "spersonalizzate". Spesso, anzi, stando alle foto, i panneggi degli abiti di Duse-Anna e di Ines Cristina-Bianca Maria si confondono¹⁹. Altrettanto parlanti risultano i bei capelli lunghissimi e foltissimi della seconda donna (in realtà una costosa parrucca realizzata a Parigi), dentro ai quali Anna immerge le dita, mischiandosi quindi, di nuovo, con il corpo altrui²⁰. Anche nel caso specifico in maniera molto significativa, dato che la chioma fluente è in modo inequivocabile il segno della sessualità e del desiderio della fanciulla cui appartengono, sia pure soffocati e repressi. Occorre aggiungere che le poche immagini di Sarah Bernhardt-Anna nella *Città morta* di cui sia a conoscenza mostrano l'attrice parigina al centro del palcoscenico e per nulla unita, aggrappata agli altri personaggi o alle cose, suggerendo un'interpre-

¹⁷ Sulla matrice realistica di Zacconi e sulle scelte "smaterializzanti", liriche, anti-realistiche della Duse, cfr. soprattutto Cesare Molinari, *L'attrice divina*, cit., pp. 189-196.

¹⁸ Cfr. *ivi*, ill. 53-70.

¹⁹ Cfr. *ivi*, ill. 55-60.

²⁰ Cfr. *ivi*, ill. 59-60; 63-64.

tazione differente da quella della Duse, non mirata ad ottenere un essere dipendente, un'interpretazione da primadonna, non troppo disposta a nascondersi o mimetizzarsi. Un'opinione, questa, che risulta confermata dai costumi di foggia moderna e più "individualizzati", indossati da Sarah Bernhardt e da Blanche Dufrêne, cioè da colei che recita la parte di Bianca Maria a Parigi²¹. Le considerazioni proposte inducono ad aggiungere che la messinscena francese serve probabilmente a D'Annunzio anche *a contrariis*, nel senso che mentre i *décors* o la concertazione lo convincono inducendolo ad accoglierne il dettato, certe modalità interpretative di Sarah Bernhardt, non persuadendolo, gli sono utili per capire cosa non può funzionare e a trovare, nel 1901, le soluzioni consonanti con le sue intenzioni.

Particolarmente rilevanti nella prospettiva dell'opzione "fusionale" di Anna Duse appaiono le scelte scenografiche della prima rappresentazione italiana, su cui vale la pena soffermarsi, poiché confermano il discorso sin qui offerto, arricchendolo o sostanziandolo. Si legga anzitutto un articolo di Leporello pubblicato nell'«Illustrazione italiana»:

Tutte le raffinatezze sue di artista e di archeologo, volle soddisfare il poeta senza risparmio nell'allestimento scenico. A una delle ultime prove, a cui mi fu dato di assistere, *egli si gloriava più di questa perfezione, che della efficacia drammatica dell'opera sua*; e conducendomi in giro per la scena mi mostrava i tesori raccolti per ornare la sala del primo atto: la base di una tavola è un sarcofago, su cui un bassorilievo del Partenone rappresenta una lotta di Titani²².

Dopo la descrizione di alcuni elementi delle scenografie dello spettacolo, Leporello prosegue delineando l'atteggiamento di D'Annunzio:

Indulgente per la recitazione, fu alle prove scrupoloso per gli effetti di luce, per la posizione degli accessori, perché le scene fossero quadri, perché, per servirci di una sua espressione, *"l'apparato scenico corrispondesse all'intendimento di far convergere nella progressione tragica tutti gli effetti e di creare intorno ai personaggi una atmosfera ideale in cui la vita stessa delle cose diventasse elemento del dramma"*²³.

Va sottolineata l'ultima dichiarazione: le cose dovevano diventare elemento del dramma, vivere il dramma, essere cioè significanti.

Proviamo allora a descrivere a titolo di campione la scenografia, firmata da Rovescalli²⁴, del primo e quarto atto, della quale resta una fotografia, pubblica-

²¹ Cfr. D'Annunzio: *la Scena del Vate*, cit., p. 29, ill. 23.

²² Leporello, *La città morta - Mefistofele*, «L'Illustrazione italiana», n. 12, 24 marzo 1901, pp. 211-214; citazione a p. 214. I corsivi sono nostri.

²³ *Ibidem*. I corsivi sono nostri.

²⁴ Cfr. Giovanni Pozza, *"La città morta" (19-20 marzo 1901)*, in Id., *Cronache teatrali (1886-1913)*, a cura di G. A. Cibotto, Vicenza, Neri Pozza, 1971, pp. 345-349; in particolare, p. 348.

ta, di nuovo, nell'«Illustrazione italiana» del 24 marzo 1901²⁵. L'impressione è quella della sala di un museo d'arte greca. In fondo, sopra cinque gradini, si apre un'ampia loggia con una balaustra incorniciata da due colonne architravate. Molte statue bianche sono raccolte nella camera dalla luce chiara. Si tratta di calchi assai accurati di sculture greche o presunte tali, come testimonia Giovanni Pozza, presente alle ultime prove²⁶. In primo piano a sinistra, guardando il palcoscenico, la testa di un cavallo. Non sembra peregrino il richiamo al personaggio di Alessandro, nella *Città morta* spesso visto a cavallo e che si dice vagare cavalcando per la pianura, inquieto²⁷. Al modo del Virginio del *Sogno di un mattino di primavera*, che monta ansiosamente per miglia e miglia, Alessandro è figura legata all'"animalità" o della vitalità: secondo lui, non c'è peccato nel fatto che Bianca Maria gli si dia, lui non vede alcun male nell'amore per la giovane donna. Fra tutti i cavalli possibili, D'Annunzio per la sua scenografia sceglie una testa scolpita da Fidia per il frontone orientale del Partenone: è il capo di uno dei corsieri della quadriga di Selene, che, solo, emerge ancora dall'Oceano, dopo che il gruppo vi si è tuffato, simboleggiando il tramonto della notte, l'inizio del giorno, dunque un momento di passaggio, una situazione liminare²⁸. In fondo a sinistra, è riconoscibile una Niobe proveniente da Villa Medici e oggi conservata agli Uffizi, probabilmente la copia romana di un originale tardo-ellenistico²⁹. Fra le caratteristiche di Niobe, si distinguono il suo pianto eterno e il fatto d'essere stata trasformata in una scultura di marmo, come osserva Anna nella *Città morta*: «Ah, la statua di Niobe! Prima di morire, Antigone vede una statua di pietra da cui sgorga una fonte di lacrime eterna...»³⁰. Si tratta di caratteristiche che ricordano quelle di Anna stessa. Più volte infatti ella è paragonata ad una statua per la bianchezza della pelle e per la cecità³¹ (ed è effettivamente "statuariamente" resa dalla Duse se dobbiamo cre-

²⁵ Si tratta di un'immagine a corredo dell'articolo di Leporello, *La città morta – Mefistofele*, cit., p. 212.

²⁶ Cfr. Giovanni Pozza, "La città morta" (19-20 marzo 1901), cit., p. 348.

²⁷ Sin dalla prima scena, Bianca Maria osserva, a proposito di Alessandro: «Ha fatto sellare il suo cavallo; e s'è allontanato per la via di Argo, solo» (Gabriele D'Annunzio, *La Città morta*, cit., p. 103; I, 1).

²⁸ Cfr. *The Parthenon and its sculptures*, edited by M. B. Cosmopoulos, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 117, ill. 5.3 e 5.4.

²⁹ Cfr. *Musei e gallerie. Firenze, Gli Uffizi. Sculture antiche*, a cura di V. Saladino, Firenze, Arte & Pensiero, 1983, pp. 114-115 e 125.

³⁰ Gabriele D'Annunzio, *La Città morta*, cit., p. 198; III, 3.

³¹ Particolarmente significativo uno scambio di battute tra Anna e la Nutrice: «LA NUTRICE. [...] Tu sei bianca come quelle statue. Nessuna donna è bianca come tu sei... ANNA. È vero. Così mi disse Alessandro la prima volta che mi parlò, nel tempo lontano. Ah per ciò io sono divenuta cieca, come le statue!...» (ivi, p. 106; I, 2).

dere alle foto tramandate e alle recensioni); la sofferenza di Anna, inoltre, è definita eterna, immutabile e rassegnata, il suo “pianto inespresso” trapela più volte nel corso della tragedia³². A destra indietro si vede verosimilmente un Ercole con la clava ed il serpente che vi si attorciglia, eroe che deve simboleggiare Leonardo in atto di combattere contro l’aspide, ossia contro il sesso, rappresentato da Bianca Maria, tanto più in quanto nella tragedia la giovane donna è legata ad una vicenda particolare: Leonardo trova infatti una pelle di serpe e l’avvolge attorno al cappello della sorella³³. Sul davanti a destra, un gruppo di quattro combattenti, tratti dal frontone orientale del cosiddetto tempio di Aphaia ad Egina, o meglio da una ricostruzione tarda, oggi nella gliptoteca di Monaco³⁴. Oltre che uniti dalla medesima provenienza, essi costituiscono un gruppo solidale anche perché collocati in uno spazio circoscritto e definito del palcoscenico e perché accomunati dall’essere tutti guerrieri in azione. Curiosamente ne sono selezionati esattamente quattro, come quattro sono i principali personaggi della *Città morta*. Tra queste statue, si distingue un altro Eracle, come si nota dalla maschera di leone portata sulla testa (quindi, forse, ancora un *alter ego* di Leonardo, nome, fra l’altro, il cui etimo corrisponde a quello di leone). In ogni caso, il quartetto forma una scena di battaglia, una *màche*, come a ribadire la presenza del combattimento che invade la *fabula*, della battaglia interiore vissuta dai quattro protagonisti, *fabula* che Umberto Artioli legge come un *Ich Drama*, un dramma i cui personaggi sono le proiezioni di un unico io impegnato in una psicomachia³⁵. Le soluzioni attoriche “amalgamanti” già sottolineate per la Duse, di conseguenza, potrebbero essere in relazione anche con la prospettiva indicata, nel senso che renderebbero l’idea di una creatura fusa con le altre in quanto, appunto, facce di un unico io. Le sculture a tutto tondo presenti sul palcoscenico (i bassorilievi non si distinguono nella fotografia), riecheggiando la vicenda drammatica, rappresenterebbero i Doppi, i calchi dei personaggi. E i rispecchiamenti sono reiterati: non solo degli eroi greci nelle *dramatis personae*, ma anche nelle statue. È un inseguirsi di doppi, di raddoppiamenti.

È bene aggiungere che il numero cinque e i suoi multipli nella tragedia sono ricorrenti, come osserva Umberto Artioli nella monografia dedicata a D’Annun-

³² Osserva, per esempio, Alessandro riguardo ad Anna: «Ella è la schiava del dolore; e non ci è dato far nulla per liberarla. Ella è in un’altra vita» (*ivi*, p. 150; II, 1).

³³ *Ivi*, pp. 98-99; I, 1.

³⁴ Cfr. Dieter Ohly, *Die Aegineten. Die Marmorskulpturen des Tempels der Aphaia auf Aegina. Ein Katalog der Glyptothek München*, München, Beck, 1976-2001, Band I (*Die Ostgiebelgruppe*).

³⁵ Cfr. Umberto Artioli, *Il combattimento invisibile: D’Annunzio tra romanzo e teatro*, Bari, Laterza, 1995, pp. 81-121.

zio³⁶. Cinque sono i sepolcri invisibili allo spettatore³⁷, ma che Leonardo ha scoperto e ossessivamente presenti nella partitura dialogica e in cui sono sepolti quindici eroi mitici, cinque dei quali hanno un nome preciso (Agamennone, Eurimedone, Cassandra, Teledamo e Pelope³⁸), e di uno di questi cadaveri Leonardo vede per un attimo il volto, che si polverizza immantinentemente, come tutti gli altri, al contatto dell'aria e della luce. Cinque sono anche le *dramatis personae*. Abbiamo dunque cinque vivi e cinque morti identificati: il numero sembra segnalare il nesso esistente tra due polarità: vita e morte, passato e presente, luce e ombra, mondo ctonio e mondo solare, secondo un senso simbolico presente nella tradizione occidentale quanto in quella orientale. Cinque sono nella *Città morta* anche le stele funerarie, cinque gli atti (non una semplice opzione di convenzione, ma, forse, una scelta significante); come si diceva, cinque infine sono, secondo la prescrizione della didascalia d'esordio, i gradini che portano alla loggia affacciata su Micene nel primo atto in entrambe le rappresentazioni (italiana e francese³⁹), sicché essi mettono in relazione lo spazio interno con l'esterno, la zona in cui abitano i personaggi del moderno con il territorio degli Atridi, simboleggiando il passaggio, la soglia, la zona liminare, il collegamento tra privato e luogo del "fuori", tra corpo e anima, tra vita e morte. Lo stesso tema che trapela dalla scelta di porre in primo piano la testa del cavallo di Selene. In altri termini, anche i *cinque* gradini ribadiscono uno dei temi fondamentali della tragedia: la tensione e nel contempo la difficoltà di unire le polarità a partire da quella psiche-fisicità, la psicomachia. I personaggi salgono e scendono questa scala, come a cercar di trovare un nesso fra l'ambiente esterno e quello interno, fra l'antico e la modernità, fra la vitalità e l'immobilità, ma la fusione è difficile, irta di ostacoli e di spine. Ciò risulta dalle didascalie, tanto quanto dalle fotografie rimaste, che, soprattutto, sui gradini mostrano la Duse, quasi ne fosse attratta, quasi ne attendesse la risposta alla Verità che non conosce e le sfugge.

Se le soluzioni sceniche spettano a D'Annunzio e se – come si è cercato di dimostrare – obbediscono ad un progetto estetico preciso e articolato, e se la Duse aderisce a questo disegno rendendone il significato attraverso la propria partitura attorica, si conferma che il senso della sua *performance* è davvero

³⁶ *Ivi*, pp. 97-98.

³⁷ Cfr. Gabriele D'Annunzio, *La Città morta*, cit., p. 182; III, 2.

³⁸ *Ivi*, pp. 124-127; I, 5.

³⁹ Per quanto riguarda la scenografia italiana, cfr. la foto già citata pubblicata nell'«Illustrazione italiana» del 24 marzo 1901 e la si confronti con le foto in Valentina Valentini, *Il poema visibile*, cit., ill. 3-9. Sembra di capire che sopra ai quattro gradini ben visibili nell'immagine dell'«Illustrazione italiana», ve ne sia un altro, in essa non percepibile, ma mostrato dalle immagini inserite nel libro della Valentini. Per il *décor* francese, cfr. la lettera di D'Annunzio a Sarah Bernhardt del 13 novembre 1898, già citata.

quello di farsi interprete quanto più fedele possibile al dettato dannunziano, rispondendovi, oltretutto, con un'intelligenza e una sensibilità estreme.

La dimensione fusionale di cui i personaggi sono le realizzazioni drammatiche e che gli attori devono tradurre in segni percepibili, costituisce, come si capisce e come si è già rimarcato, un terremoto dentro al sistema teatrale italiano, un sommovimento che è scatenato anche dall'uso rispettoso della partitura verbale, abbastanza anomalo rispetto alla prassi nostrana precedente. Non è possibile, però, capire il trattamento del testo per la scena sulla base dei due copioni, uno del suggeritore e uno della primattrice, conservati nella Fondazione Giorgio Cini, Archivio Duse, perché sono serviti per un allestimento della *Città morta* del 1922⁴⁰. Che vadano ascritti ad uno stesso spettacolo (per la precisione, un'edizione con la Duse e Memo Benassi) è evidente in quanto le parti cascate sono pressoché identiche e le piccolissime modifiche delle battute presenti sono uguali e stese da un'unica mano. Che i due documenti della Fondazione Cini siano appartenuti alla Duse è pressoché indubbio, dato che provengono dalla biblioteca della nipote, Sister Mary, oltre che per ulteriori e indubitabili ragioni. Ebbene, in questa versione si riscontrano solo tagli, non modifiche del testo (a parte per il caso di tre-quattro micro-cambiamenti necessari, a seguito delle cancellazioni, per poter capire il senso delle battute), e le cassature riguardano abbastanza equamente tutti i personaggi, compreso quello di Anna-Duse, che vede sparire una dose consistente di battute. Le espunzioni sembrano compiute essenzialmente al fine di ridurre la durata, altrimenti eccessiva, dello spettacolo e sono apportate sulle parti non indispensabili al progredire drammatico. Alla medesima logica, per ammissione di D'Annunzio, rispondono anche i tagli nei copioni per le rappresentazioni del 1898 con Sarah Bernhardt e del 1901 con la Duse, attuate, come il poeta stesso dichiara, da D'Annunzio in prima persona⁴¹. Il problema è che non si tratta dei depennamenti effettuati per l'allestimento del 1901, come dimostrano alcuni esempi. Si può citare il racconto di Inaco che spetta al personaggio di Anna e di cui Luigi Rasi testimonia la presenza nelle rappresentazioni del 1901, soffermandosi, per di più, sulla straordinaria

⁴⁰ Entrambi i copioni sono conservati nell'Archivio Duse della Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Uno è un'edizione della *Città morta* stampata da Treves nel 1921. A mano, sulla copertina, è scritto «Per suggerire». Sempre a mano, sono riportati tagli e modifiche del testo. Il secondo copione è un'edizione della *Città morta* stampata da Treves nel 1919. Sulla copertina, a mano, è scritto: «1921. How E. D. cut out main sentences or re-wrote them». All'interno, tagli e correzioni del testo a mano.

⁴¹ Cfr. le lettere di D'Annunzio a Georges Hérold e a Sarah Bernhardt, la prima databile attorno al 22 novembre 1896, la seconda senza data ma di certo successiva al 26 dicembre 1896, in Valentina Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea*, cit., rispettivamente alle pp. 119-120 e 122-123.

bellezza con cui la Duse lo rende⁴². Nei copioni della Fondazione Cini il passo è espunto⁴³. E molti monologhi sono abbreviati in modo assai consistente: troppo consistente, probabilmente, perché si possa pensare ad una rispondenza con la lezione per la scena concepita da D'Annunzio nel 1901 e nel 1898. Anzi, secondo Molinari, i tagli drastici sarebbero proposti dalla Duse nel 1922 come una sorta di "vendetta" nei confronti dell'antico amante. Come D'Annunzio l'ha tradita, così lei, ora, ne tradisce il testo⁴⁴.

Se ciò vale nel 1922, la messinscena della *Città morta* del 1901 costituisce un accadimento rivoluzionario per il nostro teatro, in quanto forse per la prima volta assistiamo ad un evento simile a quello registico condotto da un italiano, e la primattrice, anzi una vera e propria diva, si adatta a diventare uno degli strumenti utilizzati dall'allestitore e a diventarlo in modo sapiente e raffinato, a mio parere rendendo il pensiero del poeta-*metteur en scène*. Anche grazie alla sua apertura il teatro italiano si reinserisce nel solco della spettacolarità europea.

⁴² «Sul modo in cui la Duse concepì e interpretò Anna, la cieca veggente, c'è poco da dire. Ella è perfetta: un miracolo di rassegnazione colma di poesia, un miracolo di dolce tristezza, [...] in quell'ininterrotta lamentazione lirica. Basta un solo lampo di luce che illumina la monotonia di questo buio opprimente ad intensificare la sua arte divina fino ad un chiarore di fiamma, che tutto accende intorno a sé. Un simile bagliore, ne *La Città Morta*, è la leggenda di Inaco che Anna racconta alla Nutrice all'inizio del terzo atto, dopo un lungo dialogo di parole belle e dolorose». E qui Rasi trascrive il monologo di Anna recitato dalla Duse. Quindi prosegue: «Ogni modulazione della voce, ogni movimento della mano operava nello spirito con la potenza della rivelazione! Quali melodici tesori non sa versare nel racconto della leggenda, con quel tono di importanza semi-seria che si usa nel raccontare le favole ai bambini! E alla fine, all'interruzione "Tu dormi, nutrice?", ella unisce a queste parole un miracoloso effetto di riso argentino (unico punto fresco della tragedia), mentre prende tra le braccia e culla la povera nutrice, sfinita, in questa situazione, da preoccupazioni e timori» (Luigi Rasi, *La Città Morta*, in appendice a Id., *La Duse*, postfazione di M. Schino, Roma, Bulzoni, 1986, pp. 143-147; citazione alle pp. 145-147).

⁴³ Cfr. l'esemplare della *Città morta* stampato nel 1919, servito come copione e conservato nell'Archivio Duse della Fondazione Cini. Il monologo di Anna che racconta la favola di Inaco (pp. 180-184) è cassato. Le stesse pagine nell'esemplare della *Città morta* stampato nel 1921, servito come copione e conservato sempre nell'Archivio Duse della Fondazione Cini corrispondono, anche qui, all'episodio di Inaco. La parte contenuta a p. 180 è cancellata; le pp. 181-182 sono strappate e p. 183 è piegata e si capisce che va saltata. Il testo va ripreso da metà p. 184.

⁴⁴ Cesare Molinari, *L'attrice divina*, cit., pp. 197-198.