

Hermann Bahr

Novelli e la Duse*

Novelli

(come ospite al Raimund-Theater dal 14 al 17 maggio 1903)

Ad agosto fanno già due anni dal mio viaggio a Rimini. Ho lasciato Fiume di sera e, solo sul piccolo piroscalo, sospinto dal vento leggero, mi sono subito addormentato, conscio sempre soltanto del mormorio dell'acqua, confuso da strani sogni trovati e subito persi, dal cui risveglio paventai improvvisamente di vedere, nello scialbo mattino, la rocca su cui si ergeva Ancona. Qui presi il treno, che costeggia sempre il mare. Scintilla e ondeggia e oscilla, e si inclina e si piega, risale pretenzioso, rincula nuovamente all'indietro, sibilando e sputacchiando; il mare lo si vede, lo si sente e lo si annusa: adesso ridere e spumeggiare, ora mugghiare e sbuffare. Lì, una cabina è accanto all'altra, i bambini si rotolano nudi nella sabbia, strillano e lambiti dall'agile onda si tuffano a capofitto. Le signore passeggiano per abbronzarsi, negli abiti bagnati, talvolta gettando uno sguardo, indugiando voluttuosamente per tastare, con piede timido, la sabbia solleticante. Gli uomini stanno seduti con larghi cappelli, fumando, leggendo, spettegolando. E talvolta, quando il vento soffia più forte, è come una vertigine e una furia che improvvisamente si impossessa dei bambini: corrono, gridano, si affrontano, saltano e si contorcono nella ridda, i capelli bagnati volano e ricadono pesanti, schizza la pelle luminosa ed essi gridano e saltano e ballano veloci come il vento. Dietro di loro il grande mare blu e spesso, in lontananza, una vela rossa o gialla. E su tutte le meraviglie giace la luce, la luce divina con il suo potere solenne e vi scorre sopra e in sé le assorbe.

E così arriviamo a Rimini. La stazione brulica. Pescatori, contadine, gendarmi, stranieri frettolosi che spingono con borse, bastoni e ombrelli, fattorini che trascinano e urtano, e tutto chiama, corre e scorre sottosopra. Ma in mezzo, sopra tutti, eminente, immobile, con aria scrutatrice, sta un uomo alto e solido, con un largo cappello bianco, in ampi pantaloni bianchi, ancor più abbronzato degli altri; quasi minaccioso e pericoloso, col suo sguardo selvaggio e cupo, nel modo in cui guarda e cerca intorno a sé, nella sua forza traboccante, appena contenuta, faticosamente costretta, mezzo *toreador* e mezzo *hidalgo*. Proprio come ci si immagina, con nostalgia romantica, il nobile, grande e sicuro capo dei masnadieri. Tutti lo guardano, tutti salutano e si rallegrano, egli fa cenno brevemente sempre

* Traduzione di Sonia Bellavia dalle *Glossen zum Wiener Theater*.

solo con la mano, sembra un qualche Re sceso dai monti. È Novelli. Mi ha visto, e già siamo nella sua piccola carrozza dalle grandi ruote. Fa schioccare la lingua, allegro trotta il pony, veniamo sbalzati sulle pietre tonde e mentre porta il cavalluccio stupito, ora minacciando, brontolando, ora richiamando beffeggiante e solo adesso salutandomi come si conviene, raccontandomi confusamente e domandando, e facendo cenno per ogni dove ai passanti, e di nuovo raccontando, e ancora chiedendo, e confusamente rallegrandosi di come fosse bello essere qui e lamentandosi di come tutto sarebbe presto finito, e in tutto questo avendo una battuta per un amico nel vicolo, nuovamente un richiamo per l'animale vivace e zompettante, egli mi guida, in mezzo a un tale subbuglio, attraverso la località prospiciente il mare fin su alla sua villa, che bianca e rossa, con le sue torri gotiche, brilla nel sole. Ci fermiamo. Novelli chiama, il cancello si apre. Ci viene incontro scodinzolando un cane possente, orgoglioso e placido: il suo Leone, che davvero tale appare, regale e buono. E nel portone, tra due leoni di pietra arenaria, sta la Giannini, sua moglie, nella sua bellezza piena, allegra e tranquilla.

Quei tre giorni, in cui sono rimasto presso il mio mago, sono per me indimenticabili. Il profumo intenso dei fiori, il mormorio argentino del mare, la felicità nell'acqua e nel vento, le lievi ore serene consumate con i suoi ospiti in giardino, poi di nuovo il silenzio, la nostalgia quasi festosa quando la sera arrivava in punta di piedi e noi sedevamo sopra, sulla terrazza, muti e aspettando fino a che il sole, rosso, non fosse tramontato; poi di nuovo segreta, quasi preoccupata, una strana agitazione quando a notte fonda eravamo ancora svegli, e tutto risuonava silenzioso. Attraverso la finestra respiravamo i fiori intensi, talvolta era come un fremito sottile attraverso l'aria tiepida, come se il mare si fosse stiracchiato inquieto nel sonno. Il cane, sognando, attaccava; noi ascoltavamo, poi era di nuovo silenzio. In lontananza cadeva una stella, tacevamo per un po', ma poi egli continuava a raccontare e la sua voce profonda diveniva così lieve, io mi sentivo così bene che chiudevo gli occhi e credevo di ascoltare la notte stessa, la nostra madre, grande e severa, che mi parlava...

Per tutti e tre i giorni mai mi lasciò una sensazione, quasi ridicola. Immaginavo sempre di essere a Belmonte, ospite di Porzia. In effetti, in Novelli vive proprio l'atmosfera dell'ultimo atto del *Mercante di Venezia*. Una gioia molto nobile, basata sulla forza, ferma e semplice, divenuta un poco beffarda. È un uomo forte, audace, buono, e ha realizzato ciò che forse è il massimo: irradiare la sua essenza tutt'intorno a sé, così che adesso lo circonda dappertutto. Egli incede avvolto nella sua aura e ciò che vuole raggiungerlo, deve prima passare attraverso di essa, mutarsi in essa e prenderne la natura. Egli ha attirato attorno a sé una corte invisibile, non vi si entra senza assumerne automaticamente le maniere; è veramente un Re. E mentre percepivo tutto ciò, mi divenne del tutto chiaro anche il segreto

della sua arte. Io l'ho sempre avvertita come un immane rapimento di tutti i sensi, di tutti i nervi, sconfinante spesso anche nel 'doloroso'. Tanto che ributtato indietro dalla sua magica presa nella vita reale, trovavo spesso quest'ultima insopportabilmente scialba e spettralmente vuota; null'altro che un'apparenza opaca, che, lamentevole, si andava già dissolvendo. Ma adesso cominciavo lentamente a intuirlo, cominciavo lentamente ad afferrare cos'è, e attraverso cosa essa riesce a incantare così magicamente. Quando ci siamo visti la prima volta da noi, nell'aprile del 1900¹, restammo tutti stupiti dal suo potere incredibile di trasformazione. La prima sera aveva recitato Luigi² e adesso credevamo pressappoco di conoscerlo. La seconda sera si dava *La bisbetica domata*. Apparve come Petruccio, ma nessuno lo riconobbe. Si guardava la locandina, ma no – impossibile, non poteva essere lo stesso che ieri aveva strisciato sulla scena oppresso dalla paura e dalla febbre, invalido e consunto, curvo su se stesso come una vecchia scimmia malata e cattiva! Adesso questo Satana nero e vigoroso, col viso rosso, divertito, il collo corto e robusto di un beone e un buongustaio gaudente, l'occhio maliziosamente bramoso e i grandi denti insaziabili di un avventuriero, le spalle larghe e le mani dalla presa potente di un domatore: questo qui, doveva essere lo stesso? E adesso cominciò a parlare, ma immediatamente la voce, tonante e squillante, era completamente diversa da quella di ieri, rauca e soffocata come in preghiera; ed era tutt'altra cosa anche l'andatura, il passo lungo, esibito, impettito come un gallo. E questo l'abbiamo sperimentato ogni sera. Allora diede dodici ruoli e in ognuno sembrò essere un uomo completamente nuovo; non solo semplicemente, come accade con i nostri attori, cambiato nella maschera, ma tutt'altro nella voce, nell'atteggiamento, nello sguardo, nell'andatura e nei gesti: come Luigi con mani spasmodicamente nervose, bigotte, quasi consacrate. Come Petruccio con i pugni ruvidi e rissosi. Come Lebonnard³ con le dita sottili e delicate dell'orologiaio, avvezze a girare viti e rotelle delicatissime; come Petruccio alto, slanciato e muscoloso, come Goldoni⁴ curvo, magro e rugoso; come Luigi con una voce fioca e pia. Come Petruccio urlante e crepitante, come Shylock con una voce profonda,

¹ Il primo *Gastspiel* viennese di Ermete Novelli, inaugurato il 24 aprile 1900, aveva avuto luogo al Theater an der Wien. A Vienna, l'attore italiano sarebbe poi tornato l'anno successivo (aprile 1901), nella primavera del 1902, nel 1903 e ancora, sicuramente, nel dicembre 1905. Cfr. *Sonia Bellavia*, Duse e Novelli nelle Glossen zum Wiener Theater (1903-1906)¹ di Hermann Bahr, «Acting Archives Review», n. 10, novembre 2015, pp. 68-84.

² Luigi XI, nel testo omonimo di Delavigne.

³ Lebonnard è il protagonista del dramma francese, in quattro atti e in versi, *Le père Lebonnard (Papà Lebonnard)*, di Jean Aicard (1848-1921), pubblicato a Parigi nel 1889.

⁴ Novelli recitava il personaggio del drammaturgo settecentesco in *Gli ultimi giorni di Goldoni*, due atti e un intermezzo di Valentino Carrera (1834-1895). Cfr. V. Carrera, *Le Commedie di Valentino Carrera*, vol. I, Torino, L. Roux e C., 1887, pp. 201-263. La commedia aveva debuttato a Venezia, al teatro Goldoni, il 30 marzo 1881, portata in scena dalla compagnia di Cesare Rossi.

sonora, paurosamente trattenuta, ma che improvvisamente nella rabbia prima e nel trionfo poi, ha il tono greve e selvaggio del Profeta, come Burbero⁵ con una voce acuta, sottile, capricciosa, che danza come un'aria – ogni volta affatto diverso, completamente nuovo, in ogni ruolo un essere umano in sé compiuto. Sembrava, quando entrava in scena, che egli potesse spogliarsi della sua propria natura e indossare quella del ruolo come una seconda pelle. Fu ancora qualcosa di più, però, ciò che vedemmo: ogni volta egli non solo rappresentava un'altra persona, ma persino, differentemente, lo stesso affetto in ciascuna. Il suo Shylock si arrabbiava in modo diverso da Lebonnard, il suo Luigi si spaventava diversamente da Euclio⁶. Egli piange e ride 'nel carattere della figura'; sì, egli caratterizza finanche attraverso il bacio e ci lascia esperire, nel modo in cui Luigi con labbra suggestive il suo amuleto, Euclio come una balia il suo piccolo, Chaponet⁷ la pentola con l'oro che brillo, vogliosamente schivo, bacia nell'aria, il loro intero essere. Bene, ci si diceva: un potere incredibile di trasformazione, quale non abbiamo ancora visto mai presso nessun altro attore; ma proprio lì, infine, arrivava la brutta parola, che di fronte a lui si evitava: dunque, propriamente un 'virtuoso'. Però di una fattura assai più elevata di quella di cui solitamente sono fatti i 'virtuosi', infinitamente più accresciuta, più ricca, più compiuta, più forte, così multiforme e così ampia, che gli altri accanto a lui raggrinzivano fino a farsi poveri pasticcioni ridicoli; ma pure, nella sostanza, ancora e sempre un 'virtuoso'. Be', la nostra estetica insegna che artista è solo colui che agisce immediatamente attraverso la sua natura; per esempio: Baumeister⁸. Ma colui che completa con la mente la figura tratteggiata dal poeta e questa figura estranea sa ponderare al dettaglio e adattare poi al proprio corpo, cosicché essa ci appare presso di lui perfettamente simulata, costui è chiamato da noi un virtuoso. Esempio: Coquelin⁹ o, assai di più, Zacconi. Attraverso la parola del poeta costui, così pensiamo, cade in un'estasi che il suo vero essere, altrimenti nascosto – ciò che noi chiamiamo propriamente la sua natura artistica – emerge dal profondo e si dispiega davanti a noi. Egli sembra non avere assolutamente una propria natura, oppure la sua arte è proprio

⁵ Nel *Burbero benefico* di Goldoni.

⁶ Personaggio della *Aulularia* di Plauto.

⁷ Chaponet è il protagonista della commedia in tre atti di Henry Debrit *Mia moglie non ha chic*.

⁸ Bernhard Baumeister (1827-1817). Attore tedesco, debuttò sulle scene nel 1843 e nel 1857 entrò a far parte della compagnia del Burgtheater di Vienna, con cui nel 1892 stipulò un contratto a vita. Sul primo palcoscenico della capitale austriaca si produsse in ben 494 ruoli, distinguendosi particolarmente in quelli da commedia, come Falstaff e Petruccio.

⁹ Benoît-Constant Coquelin (1841-1909) attore francese della Comédie, che lasciò nel 1866, a sei anni dal debutto sulle scene, per lunghe tournée in Europa e negli stati Uniti. Al rientro in Francia, venne scritturato in vari teatri di Parigi, tra cui la stessa Comédie Française. Nel 1896 divenne codirettore, insieme al figlio, del Théâtre di Porte Saint-Martin. Nel 1900 fu eletto presidente dell'Associazione degli artisti Drammatici e poco dopo si ritirò dalle scene.

quella di trattenerla e occultarla attraverso il ruolo che giustappone come un trucco. Eravamo già così avanti e credevamo Novelli ormai classificato, quando accadde qualcosa di strano; poiché improvvisamente tutto sembrò di nuovo non collimare. Avevamo cioè pur sempre, con tale virtuoso, un sentimento che di solito solo l'artista può dare. L'artista che entra in scena, suscita in noi tale sentire: quest'uomo qui, questo è, questo dev'essere, non può diventare nessun altro; il virtuoso suscita questo sentimento: noi sappiamo benissimo che costui è altro da come si mostra, e proprio questo spegne l'attrattiva memorabile della sua apparizione, che ci fa esperire come l'uomo sappia dissimulare. Con Novelli non possiamo minimamente pensare che sarebbe possibile vederlo diverso. Ogni sguardo, ogni tono, ogni passo, non lo percepiamo mai semplicemente come un'esternazione del suo ruolo, ma come l'espressione ultima e compiuta di una natura che di fronte a noi, obnubilata dalla recita, rapita, cade in uno stato quasi di sonnambulismo – in un'allucinazione, in trance (come i media dicono oggi) – e tradisce più di quanto essa, in stato vigile, sappia di sé. A proposito del suo Petruccio, del suo Luigi, del suo Burbero, ogni volta ci si diceva sempre: questo è proprio uno di quei casi straordinari in cui il ruolo di un attore si sposa così tanto con il suo proprio essere, che egli deve solo darsi per come è, per agire su di noi con tutto il potere della sua stessa vita. Poi però ci si chiedeva come questo stesso uomo potesse essere tre tali esseri, sì – sette, dieci, cento; non semplicemente recitarli o sembrarli, ma esserli, per noi, fino alla massima evidenza. Così si restava quasi atterriti, poiché qui è il fondamento di tutti i segreti della nostra umana (forse dell'intera) natura: è impossibile che la trasformazione di Novelli avvenga, come nei virtuosi, attraverso la ragione e consapevolmente. Essa accade, evidentemente, in modo istintivo. Non viene 'fatta', non è una contraffazione, ma una vera conversione da capo a piedi, una 'trasfigurazione' (la parola è di Max Martersteig, il quale ha scritto un libro molto intelligente su questo problema precipuo dell'attore¹⁰). Ciò lo si capisce compiutamente solo quando si vede vivere Novelli. Una volta egli mi ha guidato attraverso il paese vecchio alla fortezza dei Malatesta, nella cattedrale e al sontuoso teatro nuovo. Una volta siamo anche stati insieme a una piccola mostra, per vedere un paio di quadri. Là potei sperimentare la sua 'trasfigurazione' alla luce del giorno. Cioè, quando egli guarda qualcosa di bello resta in silenzio per un po', gustandoselo, con sguardi lunghi e curiosi, che sembrano ingoiarsi tutta la bellezza, bramanti e fiutanti, mentre il suo viso, grande, diviene totalmente serio e quasi impaurito. Poi, egli inizia a parlare concitatamente e a tirare fuori mille vocaboli che utilizza per la sua descrizione, per comunicare la meraviglia; blandendo intanto, o carezzando volentieri, la bella cosa con mani delicate. Mentre accade questo, l'essenza o

¹⁰ Il libro in questione è: *Der Schauspieler. Ein künstlerisches Problem*, a cui si è fatto cenno nelle pagine introduttive.

lo spirito di quest'ultima sembra lentamente fluire all'interno del suo corpo: egli trema un poco, la sua voce si piega; il viso, il movimento delle mani, tutto il fisico lentamente si trasforma. Egli assume in sé la bellezza ed eguaglia ciò che descrive, meravigliandosi. Non può godere di una cosa, se non si assimila ad essa. O gli si dica un qualche nome, come Malatesta. I suoi occhi baluginano, fa un cenno, borbotta, e subito vedo quel nome lavorare in lui e premere e ribollire finché, mentre egli parla con veemenza, in tutti i suoi gesti diventa improvvisamente visibile l'immagine interiore che quel nome gli dà. Egli non può rappresentarsi niente, pensare niente, senza divenire subito, egli stesso, la forma del pensato. Tutti noi siamo capaci di questo, fino a un certo punto: non potremmo parlare con nessuno se non ci fosse dato, come si suol dire, di 'entrare nella sua testa'. Tutta la comprensione di un altro, tutta l'empatia nei suoi confronti poggia su questo, che per un momento abbandoniamo noi stessi e pensiamo con una mente diversa, impariamo a sentire con un cuore diverso, senza sapere però come questo sia effettivamente possibile. Ma ciò che noi facciamo solo in spirito, con Novelli penetra immediatamente nella carne. Egli non può pensare o sentire in modo differente senza anche subito guardare diversamente, comportarsi diversamente, parlare diversamente; senza, quando egli diviene interiormente un altro, apparire anche altro; e la trasformazione che in noi avviene solo nell'anima, in lui la compie tutto il corpo. La nostra forza plastica arriva a plasmare un'unica espressione della nostra essenza, precisamente il corpo che portiamo. La sua è così vivace e così ricca, che mai esausta, a seconda di ogni nuovo stato d'animo o atmosfera da cui il suo essere viene trasformato, riplasma nuovamente anche il corpo.

E non è finita qui. Sì, egli si trasforma in modo incredibile. Ma noi sappiamo pure, infine, che egli resta lo stesso. A conti fatti, nessun essere umano può essere più grande o più piccolo di quello che è, e quando noi troviamo la sua voce oggi sottile e dolce, domani aspra e urlante, le sue mani oggi sottili e delicate, domani tozze e battagliere, i suoi occhi oggi buoni e fedeli, domani falsi e crudeli, essi non possono diventarlo davvero, noi sappiamo che lo sembrano soltanto. Per quanto il suo corpo possa mutare, rimane il suo corpo. Come accade allora che noi non lo notiamo mai? Di fatto, l'attore cade in 'trance', questa è l'essenza della sua arte; ma proprio essa pretende da lui che egli vi precipiti sempre e solo a metà, mai interamente, perché deve pur sempre restare pronto in attesa della battuta, e fare attenzione al partner¹¹. In questi momenti di prontezza e obbedienza

¹¹ Martersteig diceva che spesso l'attore era in stato di ipnosi parziale, come il poeta nell'atto della scrittura. Costui riteneva lo scrivere un'attività consapevole, ma di fatto obbediva a uno stimolo di cui ignorava la provenienza, e che non sapeva controllare. L'attore, invece, questo stimolo sapeva gestirlo, sia nella fase di studio, che durante la rappresentazione (cfr. M. Martersteig, *Der Schauspieler. Ein künstlerisches Problem*, cit., p. 52). L'ipnosi parziale lo portava a mettere in moto il processo di trasfigurazione responsabile dell'apparizione di

accade che gli altri attori si tradiscano e che dalla maschera e spesso all'improvviso, ansiosa e impaziente, occhieggi la loro natura. Come può essere che a lui questo non accada mai? Forse che l'illusione, a cui noi soccombiamo, non viene compiuta solo attraverso di lui, ma anche noi stessi, infine, vi partecipiamo? Ciò mi si è chiarito *in primis* una volta, col suo Shylock, nel terzo atto: Jessica è fuggita, Shylock trova la casa vuota, vi sprofonda dentro. Non lo vediamo più, lo udiamo soltanto. Lo sentiamo precipitarsi su per le scale, maledire e lamentarsi, incollerirsi e correre, cianciare e balbettare, sibilar e sbuffare, tartagliare e gemere, digrignare, rantolare, ruggire; poi un colpo: si rovescia un armadio, o un tavolo, si apre la porta, egli appare sul balcone e lì tutto il pubblico grida, indietreggia inorridito e si difende meccanicamente alzando le mani, tanto terribile gli appare quella faccia stravolta. Ma egli non è affatto così terribile, solo noi lo vediamo così, questo è lo straordinario. Egli cioè non è affatto quel che vediamo, ma l'immagine personale che noi abbiamo di lui e che la nostra fantasia, incitata da quei toni orribili, fa così spaventosa quanto mai potrebbe essere nella realtà. Una volta consapevole di questo, l'ho riguardato mentre stavamo scorrendo. Ripetei: Malatesta. E vidi che la sua trasformazione è del tutto particolare, ovvero trasformazione dell'intero corpo non in una persona, ma in un tratto. Sembra andare così: egli sente un nome, cioè Malatesta; così si produce accanto a sé una visione, ma non è questa, quella su cui modifica il suo corpo. Da essa egli prende solo un unico tratto, quello che contiene tutti gli altri: il tratto essenziale, suggestivo, e lo porta - esso soltanto - al grado più alto di espressione fino a che io, l'uditore, ipnotizzato da questo devo creare da me tutti gli altri; credendo infine anche di vedere, di sentire, non ciò che mi viene mostrato o detto, ma quel che è nato nella mia immaginazione; attraverso l'associazione', come la chiamano gli psicologi¹². Così egli non è semplicemente il medium migliore che sia mai apparso sulla scena, talmente reattivo a ogni orma lieve del poeta, che essa diviene sempre subito l'immagine di ogni stato d'animo, ma è anche un gigantesco ipnotizzatore, che ci costringe a completare da noi stessi la sua immagine. Tutte e due insieme, quella duttile malleabilità e questa forza ottenebrante producono la magia senza nome che egli, simile a un grande demone sconosciuto, esercita sull'umanità tremante, beata e inorridita.

quel 'doppio io' (il quale, di fatto, prende il posto del personaggio) che il resto della coscienza vigile – posta in stato di inattività, ma pur presente – vede agire come una seconda persona, al di fuori di sé. Ivi, p. 65.

¹² Su questa tecnica attorica vedi C. Vicentini, *L'arte di guardare gli attori*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 125-129.

L'Istruttoria

(*L'enquete*, dramma in due atti di Henriot. Rappresentato per la prima volta da Novelli al Raimund-Theater il 14 maggio 1903)

Un giorno Roger, il famoso medico parigino specialista in malattie nervose, va dal direttore Antoine. «Caro Antoine, dovete farmi un grande favore. Uno dei miei studenti, un giovane, ha scritto una pièce, pensate un po'; a me piace, ma non ho familiarità con tal genere di cose, non vorreste leggerla?». Antoine prende il quaderno, lo legge, ne resta sorpreso: 'capolavoro', e via di seguito. Roger sorride. La pièce viene rappresentata, e fa un grandissimo effetto. Ancora e sempre, Roger sorride. Infine ammette di essere egli stesso questo Henriot. «Cosa volete? Non c'è altro che questo, un caso di epilessia!».

Davvero è solo un caso di epilessia, condotto tecnicamente in modo perfetto. Una sera, il medico legale di una cittadina accompagna per un pezzo sulla strada di casa il suo Presidente, poi se ne separa e torna verso casa. Il giorno dopo apprende, inorridito, che il Presidente è stato trovato morto in strada, a pochi passi dalla propria abitazione, quasi nello stesso posto in cui lo aveva lasciato il giorno avanti. Febbrilmente, egli comincia subito la ricerca. Chi può essere l'assassino? Trova lettere indirizzate alla vittima, che provano come ella avesse una relazione clandestina con la moglie di un commissario. Rivelano anche che il commissario, divenuto sospettoso per il giungere delle missive, geloso, aveva indagato; e da un interrogatorio dei vicini, si evince che negli ultimi tempi vi erano state violente scenate tra i coniugi. Solo la sera prima, l'uomo sarebbe corso via furioso dopo un terribile pandemonio. Il commissario viene fermato. Sì, il giudice fa solo insinuazioni, ma le sue domande - le domande di uno che non ha più dubbi - confondono talmente il commissario, che egli vacilla e sembra quasi pronto a ammettere l'omicidio. Ma adesso viene ascoltata la donna. Ella protesta l'innocenza del marito: non può essere stato lui, perché egli non sa nulla, non immagina affatto che è con il Presidente, che lei lo ha ingannato.

Il sipario si rialza e noi troviamo il giudice pensoso. Deve, può raccontare all'assassino dell'infedeltà della moglie? Ma come se egli, alla fin fine, forse è innocente? Se egli davvero non sospetta proprio nulla della colpa di lei? A quel punto arriva l'avvocato, che la signora ha ingaggiato come difensore del commissario. Costui non è stato con le mani in mano. Ha indagato anch'egli di sua iniziativa, e ne esce fuori che la questione non è così pacifica, come la mette il giudice. Il presunto assassino sarebbe dovuto segretamente tornare indietro, più tardi, e per la stessa strada? Ma in questo modo non torna la posizione del cadavere. E non torna neanche che l'omicidio sia stato commesso con un bastone: il commissario può provare che non ne ha mai portato uno, cosa a cui il giudice naturalmente non aveva pensato, poiché egli, forse, ha l'abitudine di non mostrarsi mai senza.

E all'avvocato suona strana anche la modalità del ferimento: un assassino colpisce una volta, due, tre, fino a che la vittima cade. Qui però non avrebbe avuto senso continuare a infierire sul cadavere, come un pazzo che non sa più quel che fa, ma è ubriaco della sua brama. Il giudice concorda. È tutto così strano che davvero, adesso, non sa più che fare. Deve rivelare al commissario la colpa della consorte, per vedere che effetto gli fa e leggere sul suo volto se già fosse a conoscenza del tradimento. Arriva il commissario, sua moglie gli si getta incontro, per ammettere tutto; e adesso non vi è più dubbio alcuno, che egli non sapesse nulla: l'orrore, la rabbia, il dolore dicono troppo il vero sul suo viso stravolto. Egli viene rilasciato, la sua innocenza è provata, è libero. Ma allora, chi è l'assassino? Compare il pubblico ministero con il medico, il quale ha accertato sul cadavere che può essere stato l'attacco di un epilettico, a compiere il misfatto. E adesso, al giudice, giunge piano la consapevolezza che poteva essere lui quell'epilettico, e ricordando lentamente e lentamente illuminandosi, precipita in una nuova crisi della sua terribile malattia e si contorce in crampi violenti.

Con Novelli si ha sempre l'impressione che non sia mai stato così grande, così terribile! Adesso è qui per la terza volta, noi crediamo già di conoscere a memoria ciascuno dei suoi movimenti, ogni sguardo, ogni tono. E sempre egli fa l'effetto della prima volta, sempre fissiamo come inebetiti e mai possiamo comprendere, sempre soccombiamo al suo enorme potere. Ho raccontato brevemente il contenuto de *l'Istruttoria*. Un caso di epilessia, presentato con tutta la sicurezza e la forza della tecnica francese. Si immagini il modo in cui Novelli recita la crisi: non si lascia descrivere con le parole. Le persone saltano su dalla sedia, le signore si voltano inorridite dalla scena. Qui e là si sente singhiozzare convulsamente, tanto egli è terribile da vedere. Ma a parer mio è artisticamente assai più notevole il modo in cui egli, proprio all'inizio, ci lascia percepire, umanamente, l'intera figura. Entra severo, tranquillo, fermo; un vero cavaliere, ma insieme un uomo apparentemente di buon cuore, amabile. Ora, egli sviluppa la storia del Presidente, e qui è bello vedere quali dei suoi tratti egli ha utilizzato e come mostra, poco a poco, la gioia del giurista per il 'bel caso', la sua inclinazione a combinare subito tutto, il suo esercizio nel costruire cauto, inconfutabilmente¹³, prova su prova, conclusione su conclusione; ma anche il suo dogmatismo, l'accecamento, quando crede di avere una traccia, e la vanità per il suo infallibile intuito psicologico. Ciò avviene in modo più mirabile nella prima scena con il difensore, in cui Novelli lascia sempre baluginare, sotto l'aria *charmante*, amabile e gentile, la leggera ironia e l'irascibilità che si prova talvolta in tribunale verso gli avvocati scomodi. Al

¹³ Nel testo originale, l'avverbio *unwiederlediglich* è da intendersi come *unwiderlediglich*, traducibile con: inconfutabilmente, in modo inconfutabile.

contempo è strano come noi, mentre abbiamo a che fare sempre e solo con il giudice, pure esperiamo, impercettibilmente, l'intero essere umano: un uomo evidentemente molto diligente e un gran lavoratore, forse solo un po' troppo zelante, con il quale è stimolante chiacchierare e con il quale, pure, non potremmo stringere conoscenza; non tanto perché, semplicemente, è in veste ufficiale, ma perché egli, con tutte le sue buone maniere e tutto il suo fascino simpatico, ci risulta un po' inquietante. Talvolta, per un momento, egli guarda fisso davanti a sé, qualche volta storce la bocca, il viso si fa immobile e vuoto. Solo un momento, e è passato tutto: egli torna a sorridere, ha di nuovo l'atteggiamento consono al suo ufficio, addolcito dalle buone maniere dell'uomo di mondo. Come egli lentamente sa eccitare il nostro sospetto, immediatamente allontanarlo, poi di nuovo rinfocolarlo, come la recita cambi impercettibilmente, come via via, molto prima che egli stesso intuisca, diviene per noi l'accusato, come noi abbiamo sempre letto già tutto sul suo viso, molto prima che egli stesso ne fosse divenuto consapevole; come noi, infine, certi del terribile, torturati dalla paura, ma insieme desiderosi che possa compiersi l'ineluttabile, tanto paurosamente insopportabile è la pena dell'attesa: tutto questo attiene nuovamente a quanto di più alto, tremanti, abbiamo mai patito in teatro. Ah, le nostre parole sono così miseramente povere e l'arte di Novelli è così incomprensibilmente grande, inesauribile e indefinibile, come la vita stessa! Olga Giannini restituì la moglie colpevole in modo eccellente e la pièce è stata assai ben recitata, finanche nel ruolo più piccolo.

Novelli nel ruolo di Edipo

Nuovamente abbiamo chiesto, per il *Pelleas e Melisande*: come si recita Maeterlinck¹⁴? L'altro problema che pone adesso l'arte dell'attore è: come si recitano i greci? Per l'uno è come per gli altri. Quando li leggiamo ne sentiamo, grande, la forza. Sulla scena falliscono. Attraverso Nietzsche, Erwin Rhode¹⁵ e Burckhardt¹⁶, siamo entrati in un rapporto totalmente

¹⁴ Le riflessioni di Bahr sull'opera di Maeterlinck (rappresentata a Vienna la prima volta nel luglio 1900 sul palcoscenico dello Josefstadttheater, quando il letterato austriaco era critico del «Neues Wiener Tagblatt») sono raccolte nelle *Glossen zum Wiener Theater* (pp. 248-255), all'interno del capitolo dedicato al *Gastspiel* del Kleines Theater di Berlino, (diretto da Max Reinhardt), ospite del Deutsches Volkstheater della capitale austriaca dal 1 al 10 maggio 1903 (a ridosso, dunque, dell'arrivo a Vienna di Ermete Novelli). In quell'occasione Bahr, di fronte alla nuova messinscena, si chiese: *wie spielt man Maeterlinck?* (come si recita Maeterlinck?). Cfr. H. Bahr, *Glossen zum Wiener Theater*, cit., p. 249.

¹⁵ Erwin Rhode (1845-1898), filologo, si era laureato a Lipsia con una tesi sul teatro antico. Nel 1870 compì un viaggio in Italia e strinse amicizia con Nietzsche, del quale divenne un sostenitore. Iniziò la carriera accademica e nel 1872 si mobilitò – unico, tra i filologi classici – in difesa delle tesi che Nietzsche aveva espresso ne *La Nascita della Tragedia*, pubblicata quello stesso anno. Qualche anno dopo, però, l'amicizia tra i due si interruppe. Tra le opere principali di Rhode va menzionata *Psyche*, apparsa in due volumi, tra il 1890 e il 1894. Uno

nuovo con il carattere greco, ma lo stile in cui esso appare sulla scena, è ancora e sempre il vecchio. Esso esprime la visione che della Grecia avevano i nostri padri, dal diciottesimo secolo in poi; visione che era stata presa dalla statue. Su di esse, costoro si sono creati un popolo che le eguagliava in dignità e grazia solenne; un popolo di modelli, per così dire, al quale vennero astretti gli atteggiamenti e le sensazioni con cui i nostri padri si deliziavano alla vista delle statue; e questa suggestione era così potente, che in virtù di essa persino le figure del poeta tragico divennero tali. Dunque, anche l'attore doveva assomigliare a una statua, che vivificata solo dall'afflato del poeta, avrebbe dovuto muoversi ritmicamente e esternare solennemente le proprie linee. Si vedano le Regole di Goethe agli attori¹⁷, o si rammenti il modo in cui ci viene illustrato lo stile di Weimar, così come il fare nobile e sostenuto di Emil Devrient¹⁸; oppure si ripensi al nostro Robert¹⁹, al giovane Salvini: così si diviene consapevoli che quest'arte tutta è sempre stata volta solo alla plastica dell'attore, in accordo alla visione dei nostri padri, che trasferiva il sentimento scultoreo su tutta la vita dei greci. Noi sappiamo però che essi sono stati un popolo dalla passione selvaggia, del massimo tormento e dell'insensato abominio, a cui era dato dimenticare e riposare proprio nell'arte scultorea. Perfino queste statue, adesso, producono su di noi un effetto diverso. Ci sembrano sempre avere qualcosa degli uomini che un tempo, bambini, vennero terrorizzati; che hanno sempre degli incubi e giocano con fare timido e impacciato, vorrebbero distrarsi, anche solo per non venire ricordati. Hanno qualcosa dei convalescenti che non si sentono ancora sicuri, non si fidano di loro

studio fondamentale per la comprensione del concetto di anima e delle pratiche culturali presso il popolo greco.

¹⁶ Jakob Burckhardt (1818-1897), storico dell'arte, professore presso l'Università di Basilea e di Zurigo, studioso del mondo classico e dell'età rinascimentale, fu maestro e amico di Nietzsche, il quale ebbe modo di seguirne le lezioni quando, ventiquattrenne, frequentava l'università di Basilea.

¹⁷ J. W. von Goethe, *Regeln für Schauspieler* (1803), in H. Naler [Hrsg.], *Schriften zur Literatur. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. 3, Berlin, Akademie Verlag, 1973.

¹⁸ Emil Devrient (1803-1872). Nipote del più famoso Ludwig Devrient, debuttò in teatro nel 1821 nel ruolo di Raoul in *Die Jungfrau von Orleans* (*La pulzella d'Orleans*) di Schiller. Due anni dopo ottenne un ingaggio a Lipsia, dove restò per cinque anni, prima di trasferirsi a Magdeburg e da lì ad Amburgo, dove consolidò la sua fama facendosi conoscere anche all'estero, grazie alle tournée. Nel 1831 entrò stabilmente al teatro di Corte di Dresda, e fu insignito dell'anello di Iffland: l'alta onorificenza tedesca agli attori. Nel 1868 si ritirò dalle scene, concludendo una carriera che lo aveva visto distinguersi tanto nei grandi ruoli classici, quanto in quelli da commedia.

¹⁹ Emerich Robert (1847-1899), attore e cantante austriaco di origine ungherese, si avvicinò al teatro nel 1864, studiando privatamente con il grande Joseph Lewinsky, membro del prestigioso Burgtheater di Vienna. L'anno dopo debuttò a Zurigo, ottenendo subito un ingaggio al Teatro di Corte di Stoccarda. Nel 1872 fu chiamato da Heinrich Laube, ex direttore del Burgtheater, al Wiener Stadttheater, appena fondato. Se ne sarebbe allontanato nel 1878 (dopo aver interpretato Amleto come recita d'addio), perché ingaggiato al Burgtheater, dove sarebbe rimasto fino all'ultimo, da Franz von Dingelstedt.

stessi, e iniziano a piagnucolare. Si dice che sono felici. Forse, ma felici come uno tirato giù dal patibolo, il quale ha già visto la morte e adesso sa quant'è bella vita e che è bello tutto ciò che vive, è bello già soltanto che viva! Sono felici, ma la loro gioia è contornata dalla paura, dalla paura di cos'altro sarà. Nel frattempo esse vanno o siedono e respirano profondamente, e aspettano. Ma se solo dalle statue ci volgiamo agli eroi folli delle tragedie, si schiude l'immensa profondità della natura greca. Come la si è mai potuta misconoscere, come si è mai potuto balbettare di quiete e compostezza greca, come si sono mai potuti prendere questi guappi per allegri pedanti, equilibrati e immobili! Noi guardiamo un popolo dalla fretta indicibile, tormentato da un orgoglio insostenibile, divorato dall'invidia, preso alla gola da vizi e voglie, ansimante per l'avidità, sbuffante per l'isteria, stordito in una spossatezza immobile dopo estasi selvagge, che si crea la tragedia per non esplodere, per non languire, per placarsi e al contempo incitarsi. Nella tragedia si scatena per intero la selvaggia natura di questa nazione spaventosa, svergognata, confusa, sempre distrutta da visioni di una grandezza incommensurabile, di un potere terribile, che senza fiato precipita nell'infinito, come in orribili spasimi. Ancora oggi, questo, i filologi non lo sanno, e sono anche gli unici che continuano a sopportare, di tanto in tanto, la rappresentazione vecchio stile. Ma adesso, finalmente, si pretende di vedere sulla scena i tragici greci come noi li conosciamo: nel turbine della loro passione scellerata, macchiati di sangue, sfrenati, fuori di sé, bestie carnivore che si sono fatte a pezzi. Per questo, abbiamo ben'anche lo stile. L'hanno portato gli italiani, Novelli e Zacconi; presso i francesi Antoine, da noi la Sandrock²⁰, a Berlino Reicher (penso all'ultimo atto del *Padre*).²¹ Solo, non si deve aver paura che il Naturalismo non si adatti alla tragedia. Si adatta, poiché essa non è stata altro che Naturalismo immerso nella lirica. A questa ci pensa il poeta, l'attore deve solo avere il coraggio di essere 'naturalista'. Non c'è altro

²⁰ Adele Sandrock (1863-1937) debuttò in teatro nel 1878, a Berlino, dove vide la compagnia dei Meininger, da cui restò affascinata. Volle farne parte, così si recò a Meiningen, si fece 'esaminare' nel ruolo di Louise in *Kabale und Liebe* (*Amore e Cabala*) di Schiller e ottenne un contratto triennale. Seguì poi una serie di ingaggi a Mosca, Vienna (dove diventò una vera star e conobbe Arthur Schnitzler, al quale si legò sentimentalmente) e Budapest. Nella capitale austriaca tornò dal 1902 al 1905, anno in cui si trasferì al Deutsches Theater di Max Reinhardt. Dal 1911 affiancò alla carriera teatrale quella cinematografica, riuscendo anche a sfruttare l'avvento del sonoro, mostrando il talento comico di cui era dotata.

²¹ Emanuel Reicher (1849-1924). Attore austriaco, dopo il debutto a Monaco nel 1872, ottenne un contratto con il Residenz-Theater di Berlino, e si guadagnò la fama di uno fra i più importanti interpreti del repertorio shakespeariano. Seguì l'ingaggio al Lessingtheater diretto da Otto Brahm, dove diresse anche l'annessa scuola di recitazione. Nel 1889 fu tra i fondatori della *Freie Bühne*, finché decise di lasciare l'Europa per gli Stati Uniti, dove fu attivo come direttore teatrale e propagandò lo stile tedesco di recitazione. Tornò in Germania nel 1923 producendosi ancora, poco prima di morire, sui palcoscenici del Residenz-Theater e del Renaissance-Theater di Berlino. Qui Bahr si riferisce all'interpretazione dell'attore nel *Padre* di Strindberg.

mezzo. Le figure di gesso del presunto stile classico, non le sopportiamo più. Già lo so, si troverà tutto questo irrispettoso. Ma grazie al sommo rispetto, la tragedia degli antichi, da noi, è morta. Attori che sulla base dei filologi chiedono di essere e pensano sempre e solo a essere nobili alla maniera greca e ricolmi di maestà, tutt'al più 'riferiscono' il testo. È però tempo che finalmente, di nuovo, 'recitiamo' la tragedia; e adesso, con tutti mezzi della nostra arte nuova. Nella mia relazione alla Colonia di Darmstadt, che ho scritto tre anni fa sulla riforma del teatro (l'ho nuovamente citata una volta, nel *Kleines Theater*), per una rappresentazione della progettata 'Scuola di Darmstadt'²² proposi le *Trachinie* di Sofocle e dissi:

Il mio procedimento sarebbe di lasciar l'attore prima percepire il contenuto umano della tragedia, incurante della greccità, incurante dei versi, come in un avvenimento accaduto ieri, come se si trattasse di una pièce moderna. Dire dunque a Deianira: Tu sei una moglie, la quale ama suo marito; sono anni che ti è lontano, adesso egli torna a casa e porta con sé la sua amata, tu diventi gelosa, ti difendi invano contro la tua passione, uccidi colui il quale credevi ti avrebbe salvata e espi con la tua propria morte. Recita dunque la sequenza di dolore, risvegliata speranza, gioia, sospetto, inquietudine, violenza, disperazione, quiete, remissione tragica, come se dovessi recitare *La signora dalle camelie*, noncurante dei greci, noncurante del verso; o dire a Ercole: tu sei stato avvelenato e muori per veleno, come Zacconi nella *Morte civile*.

Questo è proprio ciò che fa Novelli. Egli si mette a proprio agio con *Edipo*: non come studioso di grammatica, ma incurante dell'effetto ritmico o plastico, solo con la sua arte, come il grande attore che crea da se stesso, ciò di cui parla il poeta. Il tema dell'*Edipo* è l'invidia degli dei. Tanto più intensamente un essere incolpevole anela alla sua propria forza, tanto più astutamente gli dei lo rovinano, nella paura che gli uomini possano

²² Hermann Bahr, insieme a (fra gli altri) Georg Fuchs, Peter Behrens e Hugo von Hofmannstahl, fu uno dei protagonisti attivi dell'episodio della Colonia di Darmstadt, fondata nel 1899 e che nel 1901 tenne la prima Esposizione. A cavallo fra vecchio e nuovo secolo, la piccola cittadina dell'Assia, posta sotto il controllo del granduca Ernest Ludwig, fu il palcoscenico su cui presero forma le tensioni innovative generate dalla reazione al positivismo. Artisti e intellettuali si riunirono accomunati dallo stesso desiderio di unire arte e vita, innalzando quest'ultima a un livello estetico. Bahr scrisse direttamente al granduca esponendo il piano che avrebbe dovuto animare la Colonia (cfr. H. Bahr, *An seine Königliche Hoheit Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein*, in Id., *Bildung*, Berlin und Leipzig, 1900. Lo scritto è riportato, in traduzione, in A. Ottai [a cura di], *Scena e scenario. Frammenti teatrali della I° Esposizione della Colonia degli Artisti di Darmstadt*, Roma, Edizioni Kappa, 1987, p. 33), nel cui ambito avrebbe dovuto prendere vita una scuola di recitazione, da lui stesso diretta, che avrebbe provveduto a formare nuovi attori per un nuovo teatro. Il progetto della scuola lo espone nel suo: *Organisationsentwurf der Darmstädter Schule für Schauspielkunst* (dattiloscritto del 1900), in G. Bott, «Kunst in Hessen und Mittelrhein» (a. XIV), Darmstadt, E. Roether, 1974, pp. 109-117. Lo scritto è riportato, tradotto, in A. Ottai [a cura di], *Scena e scenario*, cit., pp. 41-46. A fine corso, gli allievi avrebbero potuto recitare le *Trachinie* di Sofocle, prendendo a modello – suggeriva Bahr – l'attore italiano.

presumere di uguagliarli. Questo dobbiamo sentire: che la maledizione degli dei si posa su tutti i nobili. L'attore deve dunque tirare fuori per prima cosa il potere e la magnificenza di questo Edipo. Egli dev'essere il primo, il più grande di tutti gli uomini, al quale accidentalmente accade di compiere sacrilegio contro gli dei; in secondo luogo il suo totale annientamento e la distruzione; sul migliore si abbatte l'ira più furente. Il poeta lo rende in modo chiaro: «ὁ πᾶσι κλεινὸς Ὀδῖπὸς καλούμενος» dice Edipo di sé: io Edipo, che da tutti vengo chiamato illustrissimo. E gli anziani lo nominano «il primo fra gli uomini, svezato a tutti i cambiamenti della vita e sempre in relazione con gli dei» (*Edipo Re*, versi 8 e 33). Tutti lo guardano dal basso verso l'alto (verso 42), egli ha piegato la sfinge, ha liberato la città, è il salvatore, il redentore, l'intrepido (verso 48 e 136); essi hanno fiducia in lui, confidano che possa osare tutto, potere tutto. Egli è il più orgoglioso, il più maestoso dell'intera città (verso 1380). Ma adesso gli dei mandano la loro maledizione e noi dobbiamo vedere, ora, una miseria quale mai è accaduta prima a essere umano. *τάμὰ γὰρ κακὰ / οὐδὲς ὁῖός τε πλὴν ἐμοῦ φέρειν βροτῶν*, grida l'accecato («io solo, nessuno potrebbe sopportare queste pene», v. 1414), il greco autentico, che quando falliscono tutte le presunzioni ostenta ancora, quantomeno, la propria vergogna. E: «Perché mai vedere ancora, se nessuna dolcezza più potrebbe dilettere i miei occhi?» (versi 1415 e 1334). Tutto è come un duello tra l'uomo e gli dei. Tanto più forte e terribile ci viene mostrata la sua pena, tanto più prepotentemente la sentiamo trionfare.

ὦ δεινὸν ὅδε ἔν πάθος ἀνθρώποις,
ὦ δεινότατον πάντων ὅσ' ἐγὼ
προσέκυρσ' ἤδη

«Orribile strazio, il più orribile, fra quanti mai ho veduto» (versi 1297-1299)²³. Su questo sentimento di incommensurabile, indicibile orrore, spinge tutta l'azione. Novelli sviscera questo contrasto in maniera eccellente con la sua energia spaventosa. Egli appare, ed è simile a un Giove selvaggio, il capo possente come contornato di serpenti, con lo sguardo fulmineo, la voce minacciosa, il suo essere scatenato, così grande e forastico che ci sembra esente da ogni pericolo. Un masnadiero, un avventuriero, un conquistatore, ma che quando gli si ubbidisce può anche essere buono e paterno. Sì, con Giocasta – lei sola - ha persino qualcosa di innocente, di estraneo al mondo, di inesperto; quasi di ingenuo, come spesso accade con gli uomini forti e facilmente irascibili, presso i quali si avverte, però, anche la sfiducia che è cresciuta in loro a seguito delle tante

²³ Ringrazio la grecista Elena Esposito, docente presso l'Università degli Studi della Basilicata per l'aiuto nella trascrizione dei versi dell'*Edipo Re*: nel testo di Bahr sono riportati pieni di errori, certamente dovuti alla difficoltà di stampare correttamente spiriti e accenti.

delusioni. Ma adesso gli dei rovinano quell'uomo potente. Egli si difende come un animale selvaggio, lotta contro il destino, sempre egli si riconsola in quella *hybris* e quando grida al cielo: O Giove, che vuoi tu ordinarmi?²⁴, risuona ancora una volta tutta la sua ostinazione, come una tromba di guerra. E quando adesso si compie l'ineluttabile, Giocasta muore ed egli, accecato, grondante di sangue e come dilaniato internamente si appoggia alla colonna, tastando con le lunghe braccia rudi, piagnucolando piano, nella sua terribile desolazione simile a un cadavere tirato giù dalla croce, a quel punto noi ci diciamo sconvolti, turbati fin nel profondo, tremanti: «Orribile strazio, il più orribile, fra quanti mai ho veduto!». E adesso, ancora una volta, egli torna a ricordare, la sua vita riemerge e il modo in cui ora geme, tormentato da visioni nefaste: *Funeste notte sceveraste*²⁵, com'egli poi, ridotto a un mendicante, si inginocchia davanti a Creonte e supplice bacia la sua mano, quando gli si prendono i figli e raggiunge il bastone, a cui si appoggia vacillando fuori dalla città: tutto è questo è così terribilmente bello, che dopo qualche minuto si sta ancora seduti muti, e come paralizzati. Ma poi erompe il furore e deve ancora e sempre, ancora e sempre, di fronte ai furiosi imperversare.

Corrado

(16 maggio 1903)

Ieri Novelli ha recitato Corrado nella *Morte civile*²⁶, che abbiamo visto ultimamente restituito da Zacconi. Da tempo mi stimola l'idea di confrontarli l'uno all'altro e soppesare le loro forze. Naturalmente non intendo affatto metterli contro. Ricordo ancora come fu carino, da parte di Zacconi, concludere tutte le meraviglie del suo vagabondare viennese sempre sorridendo, con la stessa locuzione: «e qui ancora non conoscete Novelli!». E io so con quanta gioia Novelli, quasi teneramente, ha cura di parlare di Zacconi. Sono entrambi così grandi, che possono permettersi di non essere invidiosi. Pure, mi piace l'idea di misurarli, una volta, l'uno con l'altro. In principio stupiscono entrambi per lo stesso dominio del corpo. Ogni pensiero, ogni sentimento, persino ogni guizzo d'umore, in loro diviene subito visibile e a ogni stretta del loro volere, occhi, labbra, mani, piedi e tutti i muscoli ubbidiscono immediatamente. Grazie a ciò, essi sono in grado di rendere anche stati psico-fisici che un tempo la recitazione non poteva osare: sussulti o spasmi di uomini psicicamente disturbati, rovinati fisicamente, deliri e crisi che prima si accennavano appena, come ad esempio la follia, che a teatro era lentamente diventata una posa del tutto inespressiva, assai noiosa e che proprio da loro, per primi, è stata scoperta nella sua valenza scenica. Qui essi, per raggiungere l'effetto, hanno bisogno

²⁴ In italiano nel testo.

²⁵ In italiano nel testo.

²⁶ *Morte civile* di Paolo Giacometti.

non solo della parola, in ossequio a cui, perlopiù, nell'attore tedesco si attiva la gestualità concomitante; il loro gesto non accompagna soltanto, esso agisce immediatamente, dice più di quello che la parola può esprimere, comincia prima ancora che la parola abbia il tempo di formarsi, continua ancora a recitare quando la parola è di nuovo già muta. Ma se pensiamo a quel meraviglioso dominio sul corpo, ce lo dobbiamo spiegare, per entrambi, con un'immensa energia spirituale, uguale nei due solo per l'effetto che produce, ma pure – evidentemente – diversa poi nella sostanza. Zacconi ha l'energia di un uomo esaurito, sofferente e molto nervoso; un'energia che vive, per così dire, solo negli accessi, e il cui dazio sono le terribili prostrazioni. Novelli ha l'energia dell'uomo forte, il quale ha bisogno del tumulto e della tempesta per liberare la propria salute, per esercitarla e per non esplodere. Per un altro tratto ancora essi si somigliano, eppure sono diversi: entrambi raggiungono l'effetto in virtù della grande bontà che percepiamo in tutte le loro figure. Immagino che un attore, con lo stesso dominio del corpo, con la stessa tecnica spaventosa, con quell'incredibile audacia, potrebbe recitare esattamente così, nello stesso modo, un avvelenamento o uno spasmo, un'isteria o un'epilessia; eppure, forse, lasciarci freddi. Ma essi ci hanno prima fatto amare sempre così tanto la figura che incontra il male, che noi soffriamo come con un amico. Non ci fa orrore soltanto la disgrazia, ma che essa accada a qualcuno al quale teniamo. Perfino il mostruoso Luigi²⁷ ci rivela che la sua malvagità, la sua brama, è bontà disillusa, offesa; e per questo divenuta selvatica e assetata di vendetta. La bontà però su cui poggia l'arte di Novelli, è essenzialmente diversa da quella di Zacconi. Immagino spesso come Nietzsche si sarebbe rallegtrato di lui, poiché egli avrebbe forse visto diversamente il suo Zarathustra e avrebbe riconosciuto che c'è una forza che non ha assolutamente bisogno di essere dura e terribile, ma si sente tanto sicura e protetta che osa essere tenera e mite, senza il pericolo di perdersi e sminuirsi. Nietzsche avrebbe però odiato totalmente la bontà di Zacconi; perché essa, in ultimo è solo paura, la paura che hanno gli uomini deboli e fiacchi, ai quali la vita fa male perché per loro è troppo grande, troppo bella e troppo selvaggia; perché li fa sentire tanto scoraggiati, incolori e patetici, perché non la possono domare, non la possono dominare. Ancora qualcosa da aggiungere: entrambi si eguagliano anche in questo, che in ogni ruolo ci restituiscono per intero un singolo, precipuo essere umano. Prendiamo ad esempio Zacconi nei *Disonesti*²⁸ o Novelli appena adesso nell'*Istruttoria*. Lì un brav'uomo viene a conoscenza della vergogna della propria moglie, qui un giudice diventa epilettico. Questo è ciò che è dato dall'autore, nulla più, e per l'attore è sufficiente che egli colga qui il tono del giudice, là i modi dell'epilessia. Ora però il brav'uomo può essere divertente o burbero,

²⁷ Nel *Luigi XI* di Delavigne.

²⁸ *I Disonesti* di Gerolamo Rovetta, scritto nel 1892.

altezzoso o umile, mite o vanitoso. E ciò non ha niente a che fare con il ruolo, l'autore non ci dice nulla a proposito, ma Zacconi e Novelli ce lo dicono. Essi hanno l'arte alta di rappresentarci non solo l'avventura di un uomo e in essa il suo sentire, ma anche l'essere umano in sé, così come, nella vita vera, quando noi vediamo uno irato non soltanto conosciamo la sua rabbia, ma ipotizziamo anche ciò che egli potrebbe essere altrimenti; se pure al momento è ricolmo d'ira, quell'"altrimenti" noi lo percepiamo. Nel ruolo di Osvaldo²⁹, Zacconi è persino andato oltre: qui egli non ci lascia vedere solo una malattia, o l'uomo malato, ma improvvisamente, nel secondo atto, quando Osvaldo racconta di Parigi, di fronte a noi sta pure il suo intero passato. Adesso sappiamo anche com'era prima, lo conosciamo via via, come un amico con il quale abbiamo trascorso anni. Questo Novelli lo fa sempre. Noi ci immaginiamo di essere lì, quando Edipo uccide Laio, siamo tirati dentro le avventure con il suo Petruccio da Verona, abbiamo conosciuto il giovane Luigi prima che egli diventasse sospettoso, malvagio e solo. Più entro in confidenza con Novelli, più mi avvicino a penetrare la sua essenza, più medito su di lui, tanto più stupefacente si fa per me questa forza misteriosa. Quasi ancor più che nelle grandi scene dei furiosi accessi, quando la gente cade in delirio per l'ammirazione, io la percepisco nel silenzio e nella quiete del lento sviluppo, quando l'uomo del suo ruolo si fa via via tanto diafano, che improvvisamente tutto il suo passato e tutto il futuro sono svelati. Come nel suo Corrado, memorabile. Un brav'uomo, ma sconsiderato, quando lo si irrita, così lo illustra l'autore: *cuore buono, ma il sangue!*³⁰. Noi però lo vediamo innanzitutto come detenuto, forastico e imbestialito da tredici anni di dura solitudine in galera. Il modo in cui Novelli a partire da quest'apparizione al contempo recita e ribatte – talvolta già quand'egli si agita nella pena insopportabile - la morte che ha già nel cuore, la lascia scorrere sul suo volto; ma poi, di nuovo, quando egli si ricorda e racconta dei vecchi tempi e improvvisamente lascia emergere il pittore giovane, fresco e solare di allora, finché non abbiamo esperito la sua intera vita, in ogni risvolto, lì è completamente diverso, e è un inizio: l'inizio di una recitazione che prima di lui non si era mai neanche minimamente immaginata. Da notare, ancora, che il suo Corrado muore di infarto, mentre quello di Zacconi prendeva il veleno, e che Olga Giannini, il signor Piamonti e il signor Rosa lo hanno assecondato in modo eccellente.

²⁹ In *Spettri* di Ibsen.

³⁰ In italiano nel testo.

La Duse

(ospite al Carl-Theater dal 31 marzo all'8 aprile 1903)

Strano: dappertutto, dalla Russia fino in Messico, la Duse passa per essere l'attrice più grande dei nostri tempi, eppure sembra che non si noti affatto in cosa consista la sua grandezza. Al pubblico basta l'emozione forte, vuole solo essere scosso e sconvolto, senza chiedersi come. Tutto dipende dalla prima impressione: esso la conserva, sommariamente, e vi resta legato. Con i suoi beniamini gli accade quasi come spesso succede in un matrimonio, con gli sposi che dopo anni si vedono ancora così com'erano quando impararono ad amarsi. Così, da dieci anni, nella Duse si vede solo la donna sofferente, che trasale sotto i dardi di una vita scabrosa, e grida per la nostalgia. Che ella da allora sia divenuta un'altra e abbia attraversato in sé tutto ciò che di questi tempi ha rivoluzionato l'arte, ciò non sembra intuirlo nemmeno. Io voglio provare a mostrare su quali altezze, per sentieri solitari, ella si sia faticosamente arrampicata.

Lei è una *figlia dell'arte*³¹, come si dice in Italia: *Theaterkind*. Suo nonno, Luigi Duse, era già un beniamino dei veneziani, noto particolarmente nei ruoli goldoniani e così in confidenza con il suo pubblico che spesso, quando dopo una rappresentazione usciva per annunciare cosa si sarebbe recitato la sera successiva – come si usava ancora all'epoca – raccontava volentieri delle sue esperienze, di una qualche avventura in cui era capitato, o anche dei suoi problemi privati; e ciò facendo non tralasciava, occasionalmente, di lamentarsi dei propri guai e di farsi prestare denaro dalla bella gente. I suoi figli, uno dei suoi fratelli, i suoi nipoti, si diedero tutti al teatro e Luigi Rasi, che nel suo dilettevole libro sulla Duse³² ha tratteggiato le origini della famiglia, ne conta ventisei, che hanno girovagato per la scena. La nostra Eleonora è figlia di Alessandro Duse e di un'Angelica Cappelletto da Vicenza. Alessandro era *primo attore*³³, ma sembra non si sentisse bene nei panni del teatrante; aveva piuttosto un'inclinazione per la pittura, a cui si dedicava con passione nel tempo libero. Si dice che da bambina sia stata portata a battezzare in una cesta dorata con i lati trasparenti, e quando il treno passò per un presidio, i soldati austriaci pensarono che in quel tabernacolo dovesse essere contenuto qualcosa di prezioso, così misero mano ai fucili e fecero il presentat arm. Su suo padre, che dev'essere stato un uomo assolutamente equilibrato e zelante, ciò produsse un grande effetto; corse felice a casa dalla puerpera e le disse: purtroppo non posso darti nulla per la figlia che tu mi hai regalato, ma ascolta a quale buon

³¹ La frase in corsivo è in italiano nel testo.

³² L. Rasi, *La Duse*, Firenze, R. Bemporad & Figlio, 1901. L'indicazione bibliografica compare esplicitamente, in nota, nel testo di Bahr.

³³ In italiano nel testo.

presagio abbiamo appena assistito, *nostra figlia sarà qualcheduna: le si son già presentate le armi*³⁴.

La piccola debuttò a quattro anni, e per il suo quattordicesimo compleanno - era a Verona - diede per la prima volta Giulia. Ma non era una bambina prodigio; svolse bene il suo compito, fece ogni sforzo - fosse per il sentimento della propria povertà, fosse per un profondo disgusto nei confronti della vita, quale spesso hanno i bimbi malati - così angustata, così debole, che si poteva solo provare compassione per lei quando, nel recitare il ruolo cominciò a mormorare, mezzo addormentata e come smarrita. Non aveva neanche la dote di attirare la gente. Deve essere stata orgogliosa e testarda e preferiva la compagnia solitaria delle statue, che poteva osservare per ore e, segretamente incantata, imitarne estaticamente l'atteggiamento e i gesti. Fu così fino al 1879. Allora arrivò a Napoli con una compagnia, si diede *Thérèse Raquin*, la Pezzana recitava la vecchia, lei la Thérèse; con un tale successo che l'indomani il suo nome volava per tutta l'Italia. Il mese dopo era *prima attrice assoluta*³⁵ presso Cesare Rossi, che proprio allora andava a Torino con la sua compagnia. Egli aveva appena cominciato a recitare, che in città arrivò la Bernhardt. Cauti e non incline al coraggio, come sono i direttori, pensò che siccome non era possibile battere la divina Sarah, sarebbe stato più intelligente evitare confronti e dare preferibilmente solo lavori leggeri, lasciando in ombra però, così facendo, la sua prima attrice. Ella si inalberò: no, si dovevano confrontare, lei non aveva niente da temere - *ci sono anch'io!*³⁶ Anch'io sono qua, e lo vedranno! E insistette nel volersi misurare con l'attrice straniera, e proprio nel ruolo che era stato il maggiore trionfo della Bernhardt: come principessa di Bagdad³⁷. E non cessò di premere sul direttore indeciso. Si impose, e quella sera in città si gridò: *c'è anche lei!*, ce n'è una, accanto alla Bernhardt! E oggi lo si sa ovunque: *c'è anche lei*³⁸.

Il successo fu enorme. Non passò un anno, racconta Rasi, che tutta l'Italia venne assediata da tante, piccole Duse, che si grattavano la testa, si mordevano le dita, si contorcevano, barcollavano e squittivano. Non si imitava solo la sua essenza, ma ancor più la sua persona, poiché si vedeva che non era tanto la sua arte, che affascinava la gente, quanto piuttosto la sua natura dirompente; e in un modo così intenso, nuovo, eppure al contempo così curiosamente familiare, che davvero sembrava che gli uomini avessero sempre sognato di lei e l'avessero cercata affannosamente, con desiderio ansioso: non era apparsa un'attrice particolare, ma la nuova

³⁴ Ivi.

³⁵ Ivi.

³⁶ Ivi.

³⁷ Nell'omonima commedia di Dumas figlio.

³⁸ Entrambi i corsivi sono in italiano nel testo.

donna. Quando il buon vecchio, grasso zio Sarcey³⁹ la vide a Vienna nel 1892, restò scosso, meravigliato e pensò: *una piccola donna di razza, ma senza scuola*⁴⁰. Questo però non era vero: lei la scuola ce l'aveva, conosceva tutti i segreti del mestiere, solo che per lei non avevano gran valore; semplicemente, giocava con essi e solo finché entrava nella giusta atmosfera, poi li buttava via e innalzava, di scatto, se stessa. Pure, Sarcey percepì che nel suo caso non si trattava tanto di arte, ma dell'effetto di una natura paurosamente grande, come un elemento, un temporale, un vulcano. Gerhart Hauptmann ha detto di lei: recita come qualcuno che si crede del tutto inosservato⁴¹. Forse bisognerebbe aggiungere ancora: che non bada neanche a se stesso, che è fuori di sé, che nulla domina più, ma autoalienato, sopraffatto da laceranti impulsi, vomita, fumante, intimi poteri da cui egli stesso è spaventato a morte e come stordito. Così era allora. Non si aveva affatto l'impressione di vedere una forma coniata dall'arte, ma una donna che terribilmente sofferente, torturata e divenuta insensata dal dolore, sollevava dal tormento grida di una rabbia e di un disagio tali che altrimenti l'educazione, la vergogna, il rispetto per se stessa, anche nella passione più estrema, avrebbero prepotentemente soffocato. Si poteva pensare, istintivamente, all'Aureliano nel Meister⁴² il quale, in

³⁹ Francisque Sarcey (1827-1899), giornalista e critico teatrale francese, lavorò per le testate più importanti della nazione: «Le Figaro», «Le Gaulois», «L'Illustration», solo per citarne alcune. Dal 1867 cominciò a collaborare al *feuilleton* di «Le Temps», a cui legò il proprio nome fino alla morte.

⁴⁰ Il corsivo è in francese nel testo: *Une petite femme de race, mais qui n'a pas d'école*.

⁴¹ Non è stato possibile stabilire dove e quando Hauptmann abbia espresso il giudizio sulla Duse riportato da Bahr. Va ricordato, però, che i due erano legati da un rapporto d'amicizia, testimoniato anche dagli scambi epistolari. Ho interpellato il professor Sprengel della Freie Universität di Berlino, autore di diversi libri su Hauptmann e dell'intervento dal titolo: *Hermann Bahr und Gerhart Hauptmann in Briefen und anderen Zeugnissen. Durchgesehen* (Hermann Bahr e Gerhart Hauptmann visti attraverso le lettere e altre testimonianze, 1998), digitalizzato nel 2013 dalla biblioteca nazionale austriaca e consultabile all'indirizzo: <http://www.univie.ac.at/bahr/sites/all/hauptmann.pdf>. Il professor Sprengel ha confermato l'interesse di Hauptmann per la Duse, che lo scrittore aveva visto e ammirato per la prima volta a Berlino dal 21 novembre al 15 dicembre 1892 (cfr. G. Hauptmann [M. Machatzke Hersg.], *Tagebuch 1892 bis 1894*, Berlin, Propyläen Verlag, 1985), ma mi ha anche fatto notare anche che egli non pubblicò nulla sull'argomento. Per quanto riguarda il giudizio riportato da Hermann Bahr, il prof. Sprengel ritiene che «deve trattarsi dunque di un'esternazione verbale, oppure esso era contenuto in una lettera andata perduta» (da un colloquio privato del 21 luglio 2015). Naturalmente Hauptmann si è espresso altre volte, nel corso del tempo, sull'attrice italiana. Mi sembra interessante riportare a proposito un passo dell'intervista che l'autore tedesco rilasciò al «New York World» durante il suo soggiorno negli Stati Uniti, da febbraio a maggio 1894: «I nostri attori sono diventati convenzionali. I nostri attori tedeschi sono convenzionali. Gli è stato insegnato il parlare innaturale, l'andare e lo gesticolare in modo innaturale. Datemi attori italiani, attori come Duse, Rossi e Salvini. Loro sono naturali». L'intervista è riportata in H.D. Tschörtner u. S. Lofert [Hersg.], *Gespräche und Interviews mit Gerhart Hauptmann (1894-1896)*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1994, p. 17.

⁴² Si intende, naturalmente, il *Wilhelm Meister* di Goethe.

collera, dice a Serlo a proposito dello «svelamento del più intimo del [suo] cuore di fronte al pubblico»: «fra poco calcherete le scene completamente nudo».

Così lei era allora. Così lei era ancora quando io la vidi nel 1891 a San Pietroburgo e nella vertigine del rapimento, che ancora oggi in modo stupefacente mi afferra nel ricordo, gridai in Germania la sua fama. Così era lei quando nel 1892 apparve per la prima volta a Vienna. Mentre le riusciva di condensare in un momento selvaggio tutto l'inferno delle sue passioni, e quel momento scaraventare fuori così, come lo sentiva, ancora scintillante, fumante, con tutta la lava, sapeva raggiungere un furore espressivo e un potere sui nostri sensi, sui nostri nervi, mai conosciuti in teatro prima di lei. E gli anni passarono, ed ella tornò ancora. Tuttavia, era diventata la più inquieta e la più timorosa tra i nuovi artisti. Essi non confidavano più nell'*émotion forte* su cui si erano gettati con impeto giovanile; l'ammirazione per la *sensation rare*⁴³ si raggelò. E in tutti gli autentici volitivi della nostra generazione cominciò a ridestarsi, piano, ciò che Nietzsche ha definito «la fede nel passato»:

Il benessere dell'albero per le sue radici, la felicità di non sapersi totalmente arbitrari e fortuiti, ma di crescere da un passato come eredi, fiori e frutti, e di venire in tal modo scusati, anzi giustificati nella propria esistenza.⁴⁴

Cominciò la nostalgia per la tradizione della grande arte, per lo stile. In quei tempi la vedemmo diventare all'improvviso stranamente angosciata, quasi disturbata, delusa, impaurita, opaca, quasi senza fiducia in se stessa; sembrava annaspere sotto la sua routine come sotto una croce, e quasi crollare; si diceva fosse malata: aveva cominciato a anelare a qualcosa di più alto, un'arte che galleggia sopra il fumo delle passioni, che non vuole più solo stordire e sedurre, che ha trovato la misura e la forma, la gioia di una bell'armonia dello spirito, la grazia di un'intima raccolta. Non le bastava più vivere nell'esplosione. *Incominciavo già a scolpirmi*, dice nel *Fuoco*⁴⁵: cominciò a lavorarsi con lo scalpello. Con lei accadde quello che è accaduto a Goethe in Italia: germogliava il segreto della forma, penetrava nello stile. Ma la forma, lo stile, non si possono apprendere dai vecchi maestri, come credono gli esperti. Essi giacciono in noi stessi, nel profondo, e noi li dobbiamo innalzare da noi stessi. Una volta Schiller scrisse che ammirava così tanto Natalie, poiché ella «non conosce[va] affatto l'amore come un sentimento, come qualcosa di esclusivo e particolare, perché

⁴³ Entrambi i corsivi sono in francese nel testo.

⁴⁴ F. W. Nietzsche: *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* (1874), da G. Colli e M. Montinari [a cura di], *Opere di Friedrich Wilhelm Nietzsche*, v. III, tomo I, Milano, Adelphi, 1974 (diciannovesima edizione novembre 2009), p. 26.

⁴⁵ La frase, dal romanzo: *Il fuoco*, di Gabriele D'Annunzio (edito da Treves, Milano 1900), è riportata in italiano nel testo.

l'amore [era] la sua natura, il suo carattere permanente»⁴⁶. Qui è precisamente ciò che noi chiamiamo cultura. La Duse ha avuto la forza di adattare a se stessa l'attimo benedetto del rapimento, dell'estasi, della grazia - o come si dice quando un'eccitazione dell'essere umano trascende a contemplazione pura - in modo tale che le è riuscito di trasformare il suo 'sentimento' in un 'carattere permanente' e di fare della luminosità, della delizia, della libertà delle ore leggere un'altra natura. Prima ha gridato per il dolore, adesso tutto il dolore è chiarificato nel bene, da una furia della sofferenza ha fatto di sé una statua della misericordia. I toni selvaggi si sono dissolti, il tumulto tace. Adesso, lei ha la pace lieve del maestro e le bastano i mezzi più semplici: un'ombra sulla fronte bianca, un sussulto o un fremito del labbro, una flessione sommessa e fluida nella più dolce delle voci. Quest'arte indicibile, pudica e immobile tocca come un ninfeo alla luce della luna, così puro e di una tale *limpidezza*⁴⁷, che la recita si fa raccoglimento, una preghiera che ci lascia intuire come la bellezza, nel suo semplice esistere, sia già una fortuna, l'unica fortuna per cui valga la pena vivere.

1 Aprile 1903.

Adesso arrivano le nostre grandi festività dell'arte: la Duse è di nuovo qui. Ieri ha recitato la cieca Anna nella *Città Morta*⁴⁸. Questa forma incomparabile della bontà, con la sua Silvia e con Francesca⁴⁹, è riconosciuta come uno dei maggiori doni della bellezza. La si è vista spesso, la si coltiva grati nella memoria, la si richiama volentieri nelle lunghe sere silenziose, nella paura dell'inverno, come uno spirito puro della consolazione. Pure, per quanto si sia in confidenza con essa è sempre curiosamente nuova, è sempre un evento che scuote e libera, come il primo giorno. In lei scorrono, assieme, gli effetti di tutte le arti. Quand'ella cieca, eppure consapevole di tutto – *se cieca e nulla t'è ignoto*⁵⁰ – fissa nella pianura incandescente, o quando con le dita all'ascolto carezza le guance della soave Bianca Maria; o quando, tremante per la misericordia - misericordia

⁴⁶ F. Schiller an Wolfgang Goethe, Jena, den 3. Juli [Sonntag] 1796. Il testo della lettera è stato consultato su: <http://www.wissen-im-netz.info/>. *Briefe von Friedrich Schiller*. Schiller si riferisce qui al *Wilhelm Meister* di Goethe, al passaggio in cui Wilhelm mette a confronto Natalie e Theresen.

⁴⁷ In italiano nel testo.

⁴⁸ Di Gabriele D'Annunzio.

⁴⁹ Silvia Settala ne *La Gioconda* e Francesca nella *Francesca da Rimini*, entrambe opere di D'Annunzio.

⁵⁰ La frase in corsivo, in italiano nel testo, si trova nel romanzo *Il fuoco*, di D'annunzio, all'inizio del passo che delinea la trama de *La città morta*. Nella tragedia dannunziana (a. II, s. 1) Bianca Maria, parlando con Alessandro a proposito di Anna, dice: «Sembra che nulla le sia ignoto e che nulla le sia estraneo». Hermann Bahr non riporta quindi la battuta del testo teatrale, ma la chiarificazione che nel *Fuoco* D'Annunzio dà della cecità di Anna: condizione tragica di poter vedere, senza occhi, ciò che è nascosto ai più.

per se stessa e per tutti – spinge a terra il piede timoroso verso la piccola allodola morta, sembra fuoriuscire sempre da un bassorilievo, tale è l'altezza, l'armonia dei suoi gesti. Ma dalle sue parole, che risuonano piano e dolci, scaturisce una forza ardente, una magia che stordisce, come da un coro di tante voci, in lontananza. E mentre ella resta completamente immobile, si muove appena, appena sospira piano, solo linea e suono, sul volto pallido scivolano i dolori della sua anima, con un tale potere che essa sembra diventare un palcoscenico magico. E su tutto, la devozione profonda di quell'arte fattasi taciturna, che ha spezzato la sua bacchetta magica, come fece il buon Prospero⁵¹, che non ha più bisogno di alcun mezzo esteriore, che produce l'effetto semplicemente da se stessa. E si comprende la parola della Scrittura: che il Signore non era nella tempesta e non era nel terremoto e non era nell'incendio, ma dopo l'incendio arrivò una brezza leggera e benedetta, e qui era il Signore!...⁵² Strano è anche il modo in cui noi ci siamo abituati alla pièce, molto criticata. Mio Dio, quanto si è scritto e detto, a proposito, in modo terribilmente stupido! E guarda, afferma sempre e ancora il potere della parola sontuosa. Goethe aveva ragione, quando scrisse a Reinhard⁵³: quando un'opera, anche solo una volta, «si pone come un fatto immutabile della facoltà immaginativa» lo si accetta, in ultimo, «come nella storia si accetta, dopo alcuni anni, l'esecuzione di un vecchio Re e l'incoronazione di un nuovo imperatore. La poesia afferma il proprio diritto, come l'accadimento»... Il signor Rosaspina ha recitato Leonardo, il signor Galvani, Alessandro⁵⁴. Costui lo conosciamo come attore sicuro e intelligente, il quale talvolta ricorda addirittura Zacconi; però, rispetto a quando l'abbiamo visto l'ultima volta, attraverso il manierismo è giunto a conquistare qualcosa di originale. E fa una bella figura.

⁵¹ Il riferimento è al protagonista de *La Tempesta* di Shakespeare, atto V, dove Prospero dichiara che una volta compiuto l'ultimo incantesimo avrebbe spezzato e sotterrato il proprio scettro, la bacchetta fatata con cui, fino a allora, aveva governato gli elementi e i destini egli uomini.

⁵² «Ci fu un vento impetuoso e gagliardo da spaccare i monti e spezzare le rocce davanti al Signore, ma il Signore non era nel vento. Dopo il vento ci fu un terremoto, ma il Signore non era nel terremoto. Dopo il terremoto ci fu un fuoco, ma il Signore non era nel fuoco. Dopo il fuoco ci fu il mormorio di un vento leggero». Il passaggio è tratto dal Primo Libro dei Re, 19, 11-16, che narra l'incontro di Elia con Dio.

⁵³ J. W. V. Goethe, in Id., *Sämtliche Werke* (45 Bd.), München, Georg Müller Verlag, 1909-1914, v. 19, p. 308. La lettera menzionata da Hermann Bahr fu spedita da Goethe a Carl Friedrich von Reinhard il 31 dicembre 1809 da Weimar. Il conte von Reinhard (1761-1837), di origine tedesca, fu un diplomatico, un uomo di Stato e uno scrittore francese. Con il suo operato ha fatto da tramite tra la vita culturale tedesca e quella francese.

⁵⁴ Gli attori in questione sono Carlo Rosaspina e Ciro Galvani, presenze pressoché fisse accanto alla Duse, dal momento in cui ella abbracciò il capocomico. Si confronti la nota 22 dell'introduzione.

4 Aprile 1903

leri la Duse ha recitato la sua sublime Francesca da Rimini. È davvero curioso, quanto tempo abbia impiegato quest'opera per imporsi. All'inizio siamo stati soprattutto cinque o sei, che abbiamo subito riconosciuto come qui D'Annunzio abbia realizzato le sue orgogliose promesse, sfrondata la forma lirica in cui già quasi soffocava e rinnovato davvero la tragedia antica. Gli altri si attengono alla sua nomea, che resiste una volta e sempre: quella di non riuscire a dominare drammaticamente le sue atmosfere; senza aspettare prima l'opera, che essi, corazzati dei loro pregiudizi, non lasciano penetrare in sé. Al massimo, hanno ammesso quanto meravigliosi fossero il tono e il colore - sì, l'intera atmosfera del mondo dantesco e si sono limitati a un rigido inchino di fronte allo zelo, all'immenso lavoro che dev'essere costata la resurrezione di quei vecchi tempi. Non hanno negato, nella scena dell'amore, la dolce magia delle parole assordanti, opprimenti, sconvolgenti come aroma pesante che fuoriesce da vecchie anfore di vino, a lungo sigillate. Hanno dovuto ammirare l'impeto selvaggio delle bronzee figure, la forza ripugnante delle loro passioni e l'energia, che non si esaurisce attraverso tutto il tumulto dei suoi esseri infernali; anzi, ha la capacità di innalzarsi a quel grandioso quarto atto, da cui ci giunge il fuoco tragico, come dall'*Otello*. Sì, hanno percepito tutto questo, solo è incomprensibile come abbiano potuto disconoscere che qui, per la prima volta, si è raggiunto ciò che è completamente negato al nostro tempo, il *totum ponere*, come lo ha chiamato Nietzsche⁵⁵, il quale ha lottato invano tutta la vita per questa forza suprema: includere le figure nella loro azione, e ogni volere nel suo destino, con un rigore tanto inflessibile, che in tutto ciò che accade sembra dispiegarsi solo e sempre una legge potente, oscura, dall'agire inesorabile; e con ciò, per l'appunto, posare un tutto come una pietra miliare. Allora non lo si è voluto notare, a Roma come a Vienna, e anche i berlinesi hanno mostrato il loro diniego. Ma fu davvero strano vedere come pure, lentamente, ciò sia cominciato a filtrare, dapprima in Italia, poi via via anche da noi, finché improvvisamente l'opinione degli esperti si è gradualmente ribaltata. Oggi costoro sanno che questa poesia grondante sangue e amore è davvero la corona dell'arte latina che l'autore, infiammato d'ardore giovanile, ha offerto in dono alla sua nazione. E così si dimostra ancora che l'opera dell'artista è più forte di tutta l'infamia dei

⁵⁵ Cfr. F. W. Nietzsche, *Frammenti postumi* (edizione italiana delle *Opere di Friedrich Wilhelm Nietzsche* condotta sul testo critico originale da G. Colli e M. Montinari), v. III, Estate 1872-Autunno 1873, Milano, Adelphi, 1992 e 2005, 27[32], pp. 241-242. «La prima stesura», scriveva Nietzsche, «ha soltanto il valore di trovare l'andamento generale e le dimensioni, il *totum ponere*, che è peraltro la cosa principale per quanto riguarda il contenuto» (ivi, p. 241). «Il *totum ponere* è riuscito in quanto l'intero libro raffigura almeno *un* solo tipo di uomo, in maniera che le grandi incoerenze, le insufficienze rientrano in quell'immagine. Infatti esso deve rappresentare una fede, non una filosofia, e perciò non si deve vergognare della sua povertà» (ivi, p. 242).

cattivi e di tutta la stupidità degli stolti, se solo viene tenuta e devotamente protetta da mani fedeli e coraggiose. Non si deve mai dimenticare che su quest'impresa, la più pura della nostra epoca, la Duse ha levato lo scudo della sua grande arte, vegliando come Pallade sugli eroi di Omero. Prima di D'Annunzio, ella è stata l'attrice più grande del mondo. Non lo ha usato: artisticamente parlando sarebbe stata quello che è anche senza di lui. Ma umanamente, attraverso la sua fede in lui, attraverso la sua fedeltà, attraverso la sua fanatica ostinazione contro tutti i dubbi e i moniti codardi, ci è diventata infinitamente cara e commovente; e ciò che ella ha fatto per lui assicura, a lei sola, una nobile immortalità, come diversamente consentito al suo rango. Deve averlo ben percepito da sola, e a partire da questa sensazione si irradiano su di lei, quando recita le figure dannunziane, un bagliore e una lucentezza che altrimenti non possiede. Alla sua arte sembrano crescere le ali, ed ella si lancia in una regione dello spirito così luminosa, che ci sentiamo quasi felicemente oppressi, come nell'affannata beatitudine quando siamo sulle alte montagne. La sua incredibile capacità di rappresentare, quasi febbrilmente, la bontà e l'abnegazione della donna amorevole, raggiunge in Francesca il grado più alto. Le misere parole di qualsiasi lingua umana sono incapaci di dire come ella ci conduce dal pudore della vergine emozionata, quando scorge il bel giovane, passando per la rabbia dell'orgoglio ferito, attraverso l'ebbrezza della lussuria, la paura in agguato, l'intuizione dei sogni minacciati e il godimento ostinato del pericolo, fino alla follia dell'ultima passione, che avverte già sul collo il fiato della morte. L'immagine memorabile che il signor Rosaspina ha regalato a Gianciotto, ci ricorda quella di qualche anno fa; il signor Galvani era davvero Paolo *il bello*⁵⁶, il signor Rossi-Pianelli, come malatestino, non ha potuto cancellare il ricordo della Varini⁵⁷.

7 ottobre 1904

La Duse è di nuovo qui: un po' più magra, i bellissimi capelli arrossati da un bagliore dorato, sembra essere diventata più veneziana del solito. Ha dato *La signora dalle Camelie*, ma grazie a Dio non è questo che ha recitato; ella si recita e si ha l'impressione che reciti solo l'amore, disgiunto dal caso singolo; l'amore in sé, slegato da tutte le difficoltà terrene, la musica più intima di tutto l'amore umano, che ella riconduce, per così dire, da tutto l'accidentale del comune esistere, al suo elemento originario. Talvolta, però, si sente anche il testo e si viene crudelmente risvegliati. Ma subito ella prende una rosa, che carezza nella mani dolci come un uccellino divenuto esanime; oppure getta lo sguardo lontano, appoggiata con uno dei suoi

⁵⁶ Il corsivo è in italiano nel testo.

⁵⁷ Gli attori qui menzionati sono Carlo Rosaspina (ricordato da Bahr anche nelle righe a seguire, come Armando ne *La signora dalle Camelie*), Ciro Galvani, Vittorio Rossi-Pianelli e Emilia Varini.

gesti pesanti, maturi, incupiti, e si è di nuovo rapiti. Il signor Rosaspina, indimenticabile come Gianciotto, nelle vesti di Armando, che pure non gli si adattano, sa mostrare tutte le arti della magnifica tecnica italiana.

10 ottobre 1904

Ieri la Duse ha recitato Monna Vanna⁵⁸. Questo ruolo, in verità è solo un soprabito. Il poeta ha consegnato tutto il resto nelle mani dell'attrice. Ella può farne una dolce pazzarella, la quale – malgrado sia custodita al mondo da un amore protettivo – sperimenta adesso, per la prima volta, che gli esseri umani non credono gli uni agli altri; o può tirarne fuori una di quelle abitanti di Lesbo, che sono come tessute da un velo pesante e svaniscono, quando le prende la vergogna. La Duse fa di lei un donna sola, ed è propriamente la tragedia della solitudine, che ella recita. Questa creatura interrogativa, timida, dagli occhi ansiosi, dev'essere rimasta per molti anni, sola, accanto al suo uomo focoso, vivendo per se stessa, senza risposte, e così ha trovato in sé la spiegazione a tutto. Però va così, che il risultato di questo mondo sognato assieme è un uomo totalmente estraneo, non quello al quale lei appartiene. Questo la distrugge, e come ella rappresenta adesso il modo in cui erompono tutte le furie dell'umano dalle macerie di un essere così spezzato, è di una tale bravura che trascina tutti. In una delle sue satire, Ariosto ha definito una volta la donna del suo tempo «un grande bambino pericoloso»⁵⁹. È quello che percepiamo qui: una che da molti anni è diventata donna, eppure è rimasta una bambinona e diventa pericolosa proprio in virtù di questa mescolanza. Nel momento più alto di questo pericolo esplosivo, ella mette tutto da parte e lascia dominare la sua tecnica magnifica. Un potere che nessuna parola può dire.

⁵⁸ In *Monna Vanna* di Maurice Maeterlinck.

⁵⁹ In realtà, leggendo le sette *Satire* dell'Ariosto – con particolare attenzione la V, dedicata al matrimonio – non si ritrova la frase citata da Bahr. In proposito ho approfittato della competenza del professor Renzo Bragantini, al quale ho chiesto un parere sulla questione. Potrebbe trattarsi di citazione mediata e quindi travisata. Bragantini mi ha segnalato il testo di Jakob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien* (Basilea 1860, poi più volte ristampato). Qui, nella parte dedicata alla vita sociale e alle feste, l'autore segnalava come nei circoli più elevati del Rinascimento, la donna fosse considerata pari all'uomo. Non ci si doveva far ingannare, a questo riguardo, neanche da un Satira come la terza dell'Ariosto, *welcher das Weib wie ein gefaehrliches grosses Kind betrachtet*: che rappresenta la donna come un grande bambino pericoloso. Cfr. J. Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Wien, Pahlon Verlag, 1868, p. 224. Inoltre, nella nota 773, a p. 361 (riferita al passo sopra citato) Burckhardt scrive: «Dedicata ad Annibale Maleguccio, indicata altrimenti anche come la quinta o la sesta» (e in effetti all'epoca, osserva Bragantini, la confusione sui testi minori di Ariosto era notevole). Bahr ha dunque verosimilmente preso la frase di Burckhardt, trattandola come una citazione; tanto che scrive genericamente, riferendosi a Ariosto: *in einen seinen Satiren* (in una delle sue Satire), senza specificare quale, visto che neanche Burckhardt era stato preciso a riguardo. Ringrazio infinitamente Renzo Bragantini per l'attenzione e l'aiuto prestatomi.

11 ottobre 1904

Sì, la Magda⁶⁰ della Duse la si conosce da tempo. Ma adesso ella è totalmente diversa, in tutti i ruoli. Immette in lei un bagliore come venisse da un altro mondo, più libero e puro; come una che è stata appena respinta indietro sulla nostra terra, ma che ha portato con sé nelle mani debolmente esitanti la luce del cielo, e la si sente ancora nella sua voce. Recita il testo come se la spaventasse, sembra cercare affannosamente le parole vere, quelle della sua anima, che è gelidamente silenziosa, e mentre la folla la applaude, ella ha il passo stanco di un prigioniero e pare di udire tintinnare, piano, pesanti catene. L'effetto è profondamente doloroso, quasi un simbolo dell'arte fra gli uomini; e quando io penso a come adesso si trascinerà dietro per l'Europa brutte *pièce*, mi torna in mente un motto di Hebbel, che mi ripeto spesso, perché contiene in sé tutto il dolore dell'artista nel mondo: «l'uomo è massimamente infelice, quando attraverso le sue forze e predisposizioni spirituali si pone in relazione con ciò che vi è di più alto, e viene legato dal suo status a quanto vi è di più basso»⁶¹.

L'autre danger

(Commedia in quattro atti di Maurice Donnay. Rappresentata per la prima volta dalla Duse al Theater an der Wien il 2 ottobre 1904).

E Wilde scrisse *Lady Windermere's Fan*⁶² e Maeterlinck ha scritto *Monna Vanna*, e in Germania non ci è concesso dire che Hartleben, lo sfacciato, ha scritto *Rosenmontag*⁶³ e adesso Holz, il solitario, il *Traumulus*⁶⁴. La

⁶⁰ In *Casa paterna* di Hermann Sudermann.

⁶¹ La citazione è contenuta in F. Hebbel, *der heilige Krieg*, Brandenburg, Oscar Brandstetter, 1907, precisamente nel capitolo. 7, incentrato sul secondo soggiorno di Hebbel ad Amburgo (dal 31 marzo 1839 al 12 novembre 1842). Il passo appartiene al *Memorial an Amalie Schoppe*, datato 25 maggio 1840. Il testo di Hebbel è consultabile su:

<http://gutenberg.spiegel.de/buch/der-heilige-krieg-8291/7>.

⁶² *Il ventaglio di Lady Windermere*, commedia in quattro atti di Oscar Wilde, scritta nel 1892, fu rappresentata la prima volta il 20 febbraio di quello stesso anno al St. James's Theatre di Londra. Appena un anno dopo, il 5 febbraio 1893, debuttò a Broadway, al Palmer's Theatre.

⁶³ Con la sua *Offiziers-Tragödie* (tragedia militare) *Rosenmontag*, lo scrittore naturalista Otto Erich Hartleben (1864-1905) ottenne il suo più grande successo teatrale. Sull'esempio della relazione amorosa 'sconveniente' tra il luogotenente Hans Rudorff e Traute Reimann, una 'ragazza del popolo', viene illustrato il vuoto formalismo del concetto di 'onore militare' e l'inumanità del rigido pensiero gerarchico. Il trionfo della *pièce* venne assicurato dalla mescolanza di elementi formali della tragedia classica con il dramma d'amore sentimentale.

⁶⁴ Con *Traumulus*, Arno Holz (1863-1929) e Oskar Jerschke (1861-1928) drammatizzarono la problematica dell'insegnamento scolastico nella società guglielmina autoritaria. L'opera, che ottenne un grande successo, debuttò al Lessingtheater di Berlino il 24 settembre e fu una delle più rappresentate fra i drammi tedeschi prima della Grande Guerra. Il professor Niemeyer, detto Traumulus per il suo idealismo sognatore (*Traum* in tedesco significa sogno) è il direttore del Ginnasio reale di una città di provincia. Durante la preparazione dei festeggiamenti per l'inaugurazione di un monumento, viene a scoprire che il suo allievo preferito non solo si incontra con una 'cortigiana' famosa in città, ma che ha anche passato

generazione intera si nega; ovunque, di fronte al pubblico, giacciono tutti nella polvere. Già, la percentuale!, si beffeggia. Ma io questo non lo credo. Nessuno si predispone, deciso, a tradire l'arte per fare affari con una brutta pièce. La vita non è così semplice. Sì, gli uomini sono corrotti, ma in modo più recondito e sottile: ognuno si fa carico di nascondere. Sono capaci di tutto, pure vogliono, come Rodrigo in *Otello*, «avere prima dei buoni motivi». Questi ultimi, gli autori che rifuggono dall'arte li trovano nella sensazione di dover rinunciare a ogni effetto, qualora non vogliano cedere al gusto 'teatrale' della massa. Per loro l'essenziale è che possano, così come fanno adesso, non produrre alcun effetto. Ed è per loro altrettanto essenziale il volerlo ottenere. Hanno un piede proteso nel futuro, ma con l'altro non riescono a venir fuori dal pantano. In un tempo in cui l'artista, secondo lui, non può avere nessun altro rapporto che la negazione fanatica, la sua cecità tragica è servire coloro i quali lo spingono all'annientamento della sua intera natura⁶⁵. Accecamento o debolezza; tragico in ogni caso: poiché colui che una volta si è perso per il successo non ritorna improvvisamente in sé. Tuttavia, il modo in cui ciascuno scende a patti con esso, è ormai l'unica cosa rimasta in cui gli autori mostrano la loro peculiarità. Alcuni immaginano di possedere un certo sapere artistico, e si torturano per accordare le proprie pretese a quelle della plebaglia. Altri si divertono a voltolarsi cinicamente a seconda di come gli gira. Altri ingannano come fa il ventriloquo, e quando il *parterre* grida loro parole fasulle per il divertimento, essi se ne servono prontamente per dire ancora un paio di cose nel loro tono naturalistico. Così Donnay⁶⁶.

Donnay cominciò allo Chat Noir dove egli, ancora ai bei tempi del veemente Salis,⁶⁷ la sera leggeva i suoi versi. Versi intimi e eleganti, spesso

una notte a casa di lei. All'inizio Trauulus non vuole credere che l'allievo si sia potuto comportare in tal modo, ma quando la verità si appalesa in tutta la sua evidenza, lo addita come criminale. L'allievo si spara.

⁶⁵ Con il tono ironico che sempre lo contraddistingueva, Bahr intitolò un suo scritto *An das Publicum (Al pubblico)*, che così recitava: «Mio caro pubblico, ti devo parlare! [...] l'autore ha il dovere di servire il tuo gusto. Però naturalmente, mio caro pubblico, tu hai il dovere di avere un gusto» (H. Bahr in *Glossen zum Wiener Theater*, cit., pp. 393-394).

⁶⁶ Maurice Donnay (1859-1945) debuttò seriamente come drammaturgo con *Phryne* (1891) allo Chat Noir, che aveva aperto i battenti dieci anni prima. Situato ai piedi della collina di Montmartre, il locale, adibito a cabaret, fu uno dei principali luoghi d'incontro della Parigi-bene e il simbolo della Bohème di fine ottocento. A *Phryne* seguì *Lysistrata*, una commedia in quattro atti, recitata al Grand Théâtre nel 1892 con la Rejane nel ruolo protagonista. Con *Amants* del 1895, Donnay ottenne un grande successo. La pièce venne recitata da attori di primissimo piano e il 14 Febbraio 1907, l'autore fu eletto membro dell'Académie Française. Sul rapporto tra Hermann Bahr e il teatro francese si confronti il saggio di W. Sabler, *Hermann Bahr und das französische Erfolgtheater um 1900*, in H. Bahr [J. Benay u. A. Pfabigan Hrsg], *Für eine andere Moderne*, Bern, Peter Lang, 2004, pp. 339-356.

⁶⁷ Rodolphe Salis (1851-1897) arrivò a Parigi da Châtelleraut nel 1872. Fabbricava oggetti votivi, prima di avere l'idea d'associare arte e spaccio di vino e aprire dunque lo Chat Noir, ritrovo di artisti e poeti. L'installazione di un pianoforte attirò i cantanti, che assieme ai

di una grande tristezza, che al contempo ha celia di sé; molto sentimentali, invero, ma bramosi di non darlo a vedere, a nessun costo. Un po' delicati, un po' sfacciati, soprattutto un po', non interamente. Versi di quell'ultima ironia, che ironizza in ultimo anche su se stessa; versi dello spacccone deluso, che vorrebbe volentieri riposarsi in una sensazione immobile, se solo nessuno potesse vedere. Da questi, lentamente, vennero fuori dialoghi della stessa atmosfera, alla maniera di Gyp⁶⁸ e Lavedans⁶⁹ e del nostro Anatol⁷⁰. Il più raffinato è l'*Education de Prince*⁷¹, in cui con saggezza ironica si racconta come il principe ereditario Alexander von Steyer viene edotto circa la vita da uno che la conosce (o conosce ciò che la vita è per i pover'uomini). Si tratta di un libro affascinante in cui il principe viene iniziato all'*armor fati*⁷²; amor fati raramente paziente e assai pericoloso per l'intera gioventù - come presto si rivelerà allo stesso autore - e per cui Lemaître ha trovato la parola: *nihilisme optimiste*⁷³. Poi venne *Amants*. Di nuovo, propriamente, dialoghi, non 'dramma' o 'commedia' come la intendiamo noi, ma solo cinque scenette di vita di mondani vagabondi, condotte in modo comodo e trascurato, appena collegate tra loro, allettanti

poeti, diventarono il polo d'attrazione per la migliore clientela di Parigi. Cantanti e poeti erano inoltre i collaboratori della rivista bisettimanale «Le Chat Noir» - stampata dal gennaio 1882 al 1895 - che Salis creò per promuovere il cabaret e che incarnò lo spirito di fine secolo.

⁶⁸ Gyp era lo pseudonimo della scrittrice francese Sybille-Marie-Antoinette de Riquetti de Mirabeau (1849-1932). Scrisse numerosi romanzi e racconti di argomento mondano e satirico, prediligendo la forma dialogata. Pochi i romanzi di genere sentimentale, ben più cospicuo il numero di quelli in cui l'autrice - con intenti nazionalistici e antisemitici - rappresentò la decadenza dell'aristocrazia durante il Secondo Impero e la Terza Repubblica; ad esempio, *Le baron Sinaï* del 1897 e *Israël* del 1898.

⁶⁹ Henry Lavedan, autore drammatico e romanziere francese di impronta realistica nacque a Orléans nel 1859. Cominciò scrivendo dialoghi scapigliati e paradossali (*Petites fêtes*, 1890; *Nocturnes*, 1895; *Leur beau physique*, 1897, ecc.), in cui sbeffeggiò i lati ridicoli dei costumi coevi. Nel 1891 scrisse la sua prima commedia, *Une famille* (1891) modellata su Dumas figlio e Augier. Tre anni dopo *Le prince d'Aure*, in cui si satireggia l'aristocrazia in declino nei nuovi tempi, gli regala la notorietà. Nel 1898 Lavedan viene accolto nell'Académie Française (1898) e dà avvio alla fase matura della sua produzione, in cui spicca *Le Marquis de Priola* del 1902, modernizzazione del mito famoso di Don Giovanni. Nelle ultime opere si fa strada anche il recupero di un senso gioioso della fede cristiana.

⁷⁰ Anatol France era lo pseudonimo dello scrittore francese François-Anatole Thibault (1844-1924). Non fu grande creatore di personaggi, ma seppe esprimere con evidenza e ironia i suoi gusti, le sue predilezioni intellettuali, la sua visione ed esperienza della vita. Fu soprattutto uno scrittore attento e raffinato, fedele a una tradizione di atticismo e di purezza formale che è propria della prosa classica francese. I romanzi *Le Lys rouge* (1894) e *Le jardin d'Épicure* (1895) gli procurarono un larghissimo successo internazionale. Nel 1921 gli fu assegnato il Nobel per la letteratura.

⁷¹ M. Donnay, *Education de Prince*, Paris, Paul Ollendorff, 1895.

⁷² Evidentemente si tratta di un refuso: non *armor fati*, ma *amor fati*, ovvero l'amore del fato. Nietzsche usa questa massima per definire l'atteggiamento del superuomo, il quale accetta con gioia il destino a cui non può sottrarsi, poiché egli è il solo in grado di realizzarlo.

⁷³ Nichilismo ottimista. In francese nel testo.

per la tendenza a essere liriche e a svolazzare un poco e che pure, ora e sempre, parodizzano se stesse; e quasi della stessa forma, a misura del suo spirito, *la Dolorouse*. Ma adesso cominciava a pretendere l'effetto, sempre più intensamente. Dio, sarebbe anche ragionevole, ma a chi non infastidisce il successo di un autore spregevole? Però la gente lo guardava in modo così compassionevole: Vedete, egli può! Ed egli voleva dimostrarlo, anche una volta sola: lo posso anch'io, se lo voglio! Purtroppo non ne restò nulla. E così arrivò a *Torrent*, *Bascule*, *L'autre Danger*, *Retour de Jerusalem*⁷⁴. Ma adesso era il momento *clou*, quello in cui entrò nell'Accademia. Era maturo. Non si può dire di queste opere che Donnay si sia rinnegato. Egli ha solo abbandonato la forma elegante. Prende la vecchia e da questa strizza l'occhio, come da dietro a un ventaglio, se crede di non essere visto. Egli ha imparato la *pièce bien faite*⁷⁵ e la esegue precisamente secondo la vecchia norma. La *scène à faire*⁷⁶ è lì, ordisce l'antefatto, imita l'intera struttura secondo le regole del manufatto, non manca nulla. Solo il testo è un altro; è il suo testo, su di esso egli imprime il proprio essere. Scribe pensava che quando avesse avuto il proprio scenario, anche il suo maggiordomo avrebbe potuto scrivere il testo. Dumas ha limato la parola, ma il suo stile, l'effetto così sicuro e per questo teatrale, era totalmente impersonale. Donnay prende la vecchia tecnica e la tocca, la modifica appena, ma da ogni parola sentiamo provenire il suo tono particolare, metà ironico, metà sentimentale, che ancora e sempre, talvolta, 'suona' come lo *Chat noir*⁷⁷, ma si raccoglie per rimbombare degnamente sotto la cupola dell'istituto. In verità ciò è assai furbo: poiché così egli conquista il pubblico, senza irritare l'esperto, il quale si rallegra di qualche caso dell'uomo di mondo: pure, egli non prende sul serio la sua pièce e neanche pretende troppo da noi. Solo quando diventano solenni, gli àuguri sono insopportabili. Ma essi ci avvertono che per quanto questo mondo sia quel che è, lo si vuole comunque vivere, e quindi facciamocelo piacere. Secondo la trama, *L'autre Danger* è la vera, vecchia pièce di teatro. Una donna e un giovane uomo si innamorano. Il rapporto dura quattro anni. Ma adesso la donna ha una figlia. Essa cresce, e accade che anche lei ami quel giovane uomo. Casualmente, viene a sapere che lui è l'amante di sua madre. Quasi ne muore. Per salvarla, non bastano la bugia pietosa della madre, che si tratterebbe solo di una calunnia. E la donna deve farsi da parte, deve - per salvaguardare la felicità della ragazza - annullarsi, lacerarsi, vedere nell'uomo che ha amato con tutti i sensi, suo figlio. Si conosce al primo sguardo la forza teatrale di questa situazione: la lotta tra i due sentimenti più alti della donna, l'amore sensuale e quello materno, l'indecisione

⁷⁴ Qui Bahr cita i titoli di alcune tra le opere più note di Maurice Donnay.

⁷⁵ In francese nel testo.

⁷⁶ In francese ne testo.

⁷⁷ In francese e in corsivo nel testo.

dell'uomo, trattenuto qui dalla gratitudine, lì bloccato dalla pena della ragazza, alla quale viene strappato improvvisamente il fragile velo che occulta la vita. E tutto questo conglobato in ultimo in una grande scena dell'esplosione, che abbiamo visto prepararsi lentamente per tre atti, che ci vuole impazienti e ci sorprende ancora con la sua audacia. Tutto questo è vecchio, tutto questo, in ultimo, è ancora Dumas; ma ogni singola scena, il modo in cui viene delicatamente eseguita, il tono dei dialoghi, lo splendore delle parole inattese è nuovo. Così è Donnay, lo riconosciamo subito a ogni frase, particolarmente nel secondo e nel terzo atto. Quello [il secondo, ndr] in realtà è un po' troppo scarno; non succede granché, l'azione procede appena, ma l'atmosfera di un amore proibito, che viene ancora fomentato dal pericolo, e l'alba di una giovane, che ancora non comprende il suo sentimento nascente, sono eccellenti. E poi, in tutto questo, un paio di tipi, come da fiera. C'è Prabert, il giovane uomo, dal quale volano le giovinette, perché egli le incanta con il potere della propria prestantza e dice loro *des horreurs*⁷⁸. C'è un altro, che vorrebbe volentieri sposare la sua amata, ma deve aspettare che prima si sia sposata la madre di lei, perché non si può avere per suocera una signorina. Poi c'è Heybens, uno scopritore di miniere d'oro ad Annam, lascivamente circondato da ghiotte signore, che gli stanno intorno per sapere se laggiù, con l'amore, è davvero così come hanno letto nel Kamasutra. Ma subito, di nuovo, parte il teatro, il folle teatro, che viene maledetto da tutti quelli che benedice.

Una signora, che si definisce «una donna assolutamente semplice», nell'esigenza di dar voce alla sua ammirazione per la Duse, oggi mi ha scritto una lettera. Dice:

Non credete che se i predicatori in Chiesa avessero gli occhi della Duse, la sua voce, la sua modulazione, il suo sentimento, se predicando discorressero come recita la Duse, con la stessa presa, il mondo sarebbe diverso, il popolo perderebbe la sua rozzezza?

Io trovo che non si possa dire cos'è che dà alla grande maga il suo indicibile potere sulla gente. Attraverso di lei gli uomini sentono di diventare migliori. E lo strano è che lei giunge a quest'effetto morale con i suoi mezzi puramente estetici. Lei è così bella, che rende buoni gli uomini. Ciò che qui mostra Donnay, è tutto mondano e vano, sensualità e dolore dei sensi, e qualcuno avrà delle riserve sulla donna che lascia l'amante alla figlia. Ma con la bellezza della Duse tutto ciò non conta, si va verso questa scena vuota, mendace fino in fondo, fino in fondo teatrale, che chiude l'opera, con un senso di sollievo, di pulizia interiore, come in una tragedia.

⁷⁸ *Des horreurs*, ovvero: delle oscenità. La frase in corsivo è in francese nel testo.

Hedda Gabler

29 ottobre 1904

La Hedda Gabler della Duse, che abbiamo già visto anni fa, ci fa comprendere gli altri Ibsen, occultati dalla rappresentazione convenzionale del naturalismo berlinese. Ad essa sfugge che i suoi uomini, quand'anche colti nella loro quotidianità, hanno pur sempre qualcosa di quasi mitico, qualcosa di favolistico, un immenso immaginativo, come nel mondo delle favole dei giganti. Egli prende una figura dal vicolo, con tutti i miseri sghiribizzi dei nostri tempi sbagliati, ma seguendola, andando nella sua profondità, si tuffa nell'elemento primigenio dell'umano, fino a che va a sbattere contro il Vichingo. Questo tratto nordico rende la Hedda della Duse così grandiosa. Qui non è semplicemente il generale Gabler, viziato, permaloso, umorale, esaltato dai nervi in disordine, dalla brama vacua di un bambino che, rantolando nelle ristrettezze, per difendersi tortura se stesso e gli altri, ma in questo piccolo destino di una donna persa nella gabbia borghese, entrano in gioco la necessità e la pena della nostra intera epoca, che dall'oscurità mefitica chiede a gran voce desiderio e luce, fino a che diviene malata per la paura e cattiva dalla rabbia, distruggendo in ultimo tutto ciò che ha attorno, per vendicarsi. Questo montare malevolo fino all'immensa cattiveria, passando per un senso di irritazione dispettosa che adesso, una volta in atto, brucia ogni altro sentimento e deve distruggere incessantemente tutto intorno a sé, la Duse lo rappresenta con inconcepibile forza e grandezza, e si sente quali effetti, ancora, si nascondono in Ibsen, se solo una volta o l'altra il suo stile verrà trovato dai nostri attori.

La signora delle camelie

11 gennaio 1905

La signora delle camelie si è vista ripetutamente, recitata dalla Duse; solo ancora un paio di mesi fa, eppure rimane sempre nuova e fa sempre effetto, come la prima volta. È la prova più dura che si può sottoporre a un artista: se lo sopportiamo ancora nello stesso ruolo, perfino in uno con cui una volta ci ha sopraffatti, senza sentire la mancanza del potere, trasfigurato dal ricordo, della prima impressione. Le azioni dei grandi artisti, rapendoci dal mondo per un istante benedetto e facendo di noi la loro creatura, hanno qualcosa di erotico, o lo sfiorano, e che appartiene all'essenza dell'erotismo; poiché in esso tutto è unico, niente si può ripetere. Il sentimento muta incessantemente, ma ogni trasformazione – che non è più un'elevazione – la si percepisce come un annientamento. Le azioni dei grandi artisti ci arrivano piuttosto come quel *coup de foudre*⁷⁹ di Stendhal, ma solo in quelli massimamente grandiosi il fulmine colpisce di nuovo. Mai accade con coloro i quali conservano accuratamente la loro polvere pirica in una

⁷⁹ In francese nel testo.

cartuccia, e hanno solo bisogno di un cenno del gallo per cominciare subito a sparare. Mai con quelli che hanno preparato compiutamente a casa la figura da rappresentare e poi in scena la riproducono soltanto e le stanno accanto con animo immobile; e così pacati, che possono tranquillamente contare quante sedie sono rimaste vuote - nella qual cosa il virtuoso francese mette il proprio onore. Con nessuno degli artisti dall'intelletto riflessivo, organizzativo, calcolatore. In essi lo stimolo serve solo e sempre a vedere con la propria fantasia una forma, che essi cercano poi di simularci con ogni arte; mai però per scuotersi di dosso il proprio essere quotidiano e casuale, affinché la loro natura più profonda, eterna, nascosta sotto di esso, possa improvvisamente erompere come una luce immensa, di un mondo più puro. Questo però è il segreto della Duse: mai simularci niente. Per lei noi non ci siamo affatto. Ella non recita per noi, ma per liberarsi, recitando, dalla vita esteriore, che le preme su quella intima; come quando si canta fino a rendere limpida una voce. Fino a che l'alito tagliente delle angosce terrene scivola via da lei, ed ella diventa solo il suono terso di un'anima solitaria. Lo si percepisce in modo quasi dolente, quando comincia: dietro di lei ancora la forza dell'essere comune, che ella si trascina come un mantello pesante e troppo lungo in cui minaccia di impigliarsi, di soffocare, di annegare quasi. Adesso però dice il suo testo⁸⁰: curiosamente fissa, immobile, come in Oriente i maghi pronunciano gli incantesimi con cui si obnubilano, si dimenticano di sé e sprofondano in loro stessi; in modo stranamente faticoso, con la tensione violenta della mimica tormentata dal volere che hanno gli ipnotizzatori se l'incantesimo non vuol riuscire, mentre al contempo sembra obbedire timorosa a un comando interiore, fino a che noi avvertiamo improvvisamente quanto alta sia, ora, la febbre che la colpisce e che brucia tutto il quotidiano, fatto di desiderio e di dolore. E in lei si spacca la tomba chiusa da cui adesso, piano, lentamente, raggiunte da mani invisibili, la luminosa magnificenza e la gloria della sua vita interiore si innalzano. In aggiunta vengono pronunciate le parole di Dumas, Donnay o Pinero. Talvolta le ascoltiamo, per un momento, e dobbiamo ridere sconcertati, perché non c'entrano proprio niente. Ma che fa? Non sono le formule degli incantesimi, quelle attraverso cui l'ipnotizzatore fa il miracolo; esso si compie in virtù del suo potere magico, che egli pone in esse.

13 gennaio 1905

La Duse ha anche recitato, ancora una volta, la *Locandiera*. Qui non la si vedeva da anni, rappresentata da lei, e la gente è stupita, perché ella può anche questo: essere così allegra, di una grazia tanto vivace e lieve, così

⁸⁰ Qui Bahr usa proprio il verbo *sagen*, cioè dire, non *spielen* (recitare) o *darstellen* (rappresentare), o *reproduzieren* (riprodurre), per rendere l'idea dell'automatismo dell'azione.

semplicemente graziosa come lo è una giovinetta ingenua o una ragazza amabile e divertente, alla quale il sale della vita non ha ancora bruciato la lingua. Questo la gente non lo capisce e può comprenderlo a malapena in un essere così totalmente tragico, poiché l'allegria è cresciuta nel discredito, come se la sua aura potesse generare soltanto esseri miseri, deboli, mortificati; esseri che mai si arrischiano nel mare aperto delle passioni, ma forti e orgogliosi preferiscono essere infelici per la verità contro se stessi e il mondo, piuttosto che acquetarsi nella bugia di piccole gioie silenziose. Ora, la gente dimentica che c'è anche un'altra allegria, rispetto a quella che conosce e che è abituata a vedersi dattorno. Una che scaturisce dalla sofferenza, nata nella notte, che brilla di lacrime, a cui resta ancora incollato, sulle lacerate vibrazioni, il sangue delle ore delle strenue battaglie. L'allegria dei superstiti, che si sono dati in pasto ai demoni, ma che infine li hanno vinti e adesso, dopo tutte le pene dei desideri sconvolti, delle speranze smodate, degli umori sfrenati, sono esausti e per un po' se ne tornano in vacanza nell'esistenza comune. Sì, forse solo il superstite è davvero sereno e crede invulnerabile la sua allegria. Egli ha trangugiato prima tutte le sofferenze di cui è capace, cosicché adesso tutto conosce e nessuna pena lo può più allettare, perché ha anche riconosciuto, in ultimo, la vacuità stessa del dolore. Ma poi, quando uno sa che anche il dolore è solo un inganno, che noi creiamo da noi stessi, all'occasione guarda volentieri ai bisogni di coloro i quali non sono ancora così avanti, che ancora vanno a sbattere contro se stessi e insistono, che ancora vogliono catturare all'esterno la felicità. Lo diverte, ciò che essi soffrono e forse poi, giustamente, lo eccita partecipare, sicuro che non può più accadergli nulla. Cioè: chi una volta ha toccato il fondo e ha esperito come, confrontato a quel che si deve patire per se stessi, tutto quello che un essere umano può fare sia insignificante, è già oltre e l'ora della grande risata, per lui, è là; adesso, egli può tornare consolato nel brulichio e nel trambusto della brama quotidiana, tutte le frecce sono spuntate. Ridendo, egli porge loro il petto e si rallegra del suo stare, immobile, sotto la loro pioggia. Il buon vecchio Angelus Silesius⁸¹, che deve aver anch'egli pagato abbastanza, ha un verso:

⁸¹ Angelus Silesius (Johannes Scheffler, 1642-1677) nasce a Cracovia, ma si trasferisce a Strasburgo per studiare diritto e medicina, laureandosi infine in filosofia e medicina a Padova. Nel 1653 si converte alla fede cattolica e prende il nome di Angelus Silesius. con cui pubblicherà, da quel momento, tutte le sue opere. Ordinato sacerdote nel 1661 vivrà gli ultimi anni della sua vita in assoluta povertà, in solitudine e in contemplazione. L'opera più famosa di Silesius è *Il pellegrino cherubico* (sei libri scritti in versi), del 1675, che contiene anche la poesia di cui Bahr cita qui uno dei versi.

*Chi siede sulla montagna, sopra la valle e sulle nuvole,
non fa minimamente caso, se tuona e fulmina*⁸²

E sopra c'è l'iscrizione: *Quel che è in basso non nuoce*. Colui al quale quell'unico, vero dolore fa riconoscere che quanto ci capita al mondo è profondamente dentro di noi, e chi ha imparato a dire a se stesso: *Quel che è in basso non nuoce*, egli soltanto è maturo per la gioia, lui solo è diventato degno della vera allegria, quella tragica. Quella di Goldoni può essere un'allegria un po' più limitata, più mondana, che non si è ancora distaccata da ciò che è terreno, ma ponendovi la Duse le sue mani consacrate dal dolore, è come se anch'essa cominciasse a splendere tragicamente e sul gioco lieve di uno scherzo astuto di botto cala, talora, un suono meravigliosamente oscuro, come di notti gonfie di pianto.

15 gennaio 1905

Ci sono sempre più persone dubitose, le quali timidamente chiedono se questa Hedda Gabler della Duse sia anche, propriamente, ibseniana. Possono tranquillizzarsi, certamente Ibsen ha concepito diversamente il personaggio: più nordico, più nebuloso, più fioco, con un che di meschino - che la Duse riversa nel grandioso - acquattato nell'ombra, da dove lascia divampare la passione. Solo che è nella natura del poeta creare figure che poi, improvvisamente, vivono di vita propria; una vita diversa da quella che si immaginava per loro e, ancor più, da quella che per loro il poeta sapeva e voleva. E questo, in Ibsen, si avverte persino più che altrove, poiché egli - disgustato dalla tendenza degli epigoni a sguazzare nei contorni delle grandi intenzioni - ha un'unica vera passione: attenersi sempre e solo al caso singolo; limitandolo, piuttosto, ma rappresentandolo poi plasticamente con la più alta precisione. Ha sempre paura di perdersi nel generale, e fa di tutto per attaccarsi al particolare. Con lui è il contrario che con quegli epigoni: essi credono di dar vita a un essere umano, ma subito esso sfuma e svanisce in pensieri informi; mentre l'essere ibseniano, che - per quanto si possa negarlo recisamente - sempre e innanzitutto creativamente suscita un problema, è compresso in una forma così forte, così piena, così colma di vita, che essa finisce poi per contenere in sé anche tutto il genere umano. Ibsen ha provato interesse per la figura della donna dionisiaca, ma la sua meravigliosa chiarezza nel mostrare tale questione attraverso un caso singolo e tutto particolare (quello appunto della figlia del generale Gabler, eccessivamente educata, svegliata eroticamente prima del tempo, errante inquieta per una vita vuota, poi spinta in un matrimonio stantio, persa con un uomo inimmaginabilmente goffo, isolata nelle ristrettezze e nelle desolazioni) fa sì che contemporaneamente venga

⁸² J. A. Silesius, *Geistreich Sinn- und Schlussrime*, Andertes Buch, p. 65 [42], Wien, Einer Löbl, 1657.

rappresentato, con il problema, anche la sua caricatura; finché con ciò, senza accorgersene, l'autore giunge nuovamente al tema eterno delle sue opere, quello in cui esse sempre cominciano e sempre finiscono: al dolore degli uomini, che li tormenta alle spalle – con la nostalgia, per così dire - perché essi si impossessino di una forma più alta, ancora non finita, dell'Essere, che già germoglia in essi, ma per la quale essi ancora non si sentono maturi; ed è il perché della loro rovina. Questo è il nostro dolore senza nome, di uomini tra due forme i quali, nella loro nostalgia così nuova che la vecchia diventa insopportabile, pure vi riaffondano sempre e nuovamente, perché non hanno ancora la forza di coniarne un'altra da sé. L'eterna pretesa dei nostri poveri tempi di andare oltre e al di là di se stessi e di nuovo, in eterno, di dissolversi in sé. Tempi che si consumano nei desideri, poiché non resta loro più nessun potere di esaudirli; fino a farsi, per questo, amari e infidi. Tutta la miseria di questa nostra presunzione, incapace di spiccare il volo: questo è ciò che recita la Duse. E forse si potrebbe dire ancora più semplicemente: il dolore per la bellezza in un mondo non bello. La brava gente ritiene spesso che i grandi uomini d'intima forza e bellezza non dovrebbero essere così presuntuosi da pretendere, ancora, una qualche felicità esterna, poiché dovrebbero averne già abbastanza in loro stessi. Essi dimenticano che nessuno è solo, ma in mezzo agli altri esseri umani, a confronto dei quali il grande uomo, proprio grazie alla sua forza e alla sua bellezza interiore, diviene solo più sensibile; motivo per cui gli altri si vendicano su di lui con crescente animosità. Tutto ciò la Duse deve averlo sperimentato con una forza tale da far raggelare e paralizzare. Il modo in cui ancora e sempre ella decide di essere buona e amichevole, com'era una volta la ragazzetta con la sua fiducia allegra nella vita; ma come non può mai essere, visto che tutto ciò che lei vede, tutto quello che sente, tutto ciò che le succede intorno, ogni sguardo rannuvolato, ogni tono rotto dalla paura, ogni gesto vuoto, acquisito, inanimato, sì – ogni goffo vezzeggiamento e tenerezza invadente di tutte queste persone vigliaccamente brave e malevolmente dignitose, per lei è solo un unico, immenso insulto; e un'umiliazione. Come se si sentisse incompresa da tutti e sentisse anche, lei stessa, di non comprendere nessuno; come se niente di ciò che dice arrivasse agli altri, niente di quello che gli altri le dicono potesse arrivarle; come se ella, a ogni timido passo andasse a sbattere subito al muro rigido della sua innata solitudine; come se si lacerasse, sanguinante dappertutto e infine, contusa, la pelle dell'anima visse ancora, come su una griglia rovente. Ma adesso, mentre ella sente di soffrire per questo: perché è più bella e migliore e di una natura più nobile degli altri, decide con amarezza di diventare brutta, bassa e volgare come loro, per poter far loro fronte e di loro vendicarsi. Quantomeno per potere, una volta, vendicare se stessa e quelli che sono come lei, da questo mondo di nemici. La Duse rappresenta questo Essere

piacevole, un essere umano più grande o anche solo più vero in un tempo snaturato, con la rabbia e il risentimento diabolico di una natura strappata fino ai recessi più intimi da ogni catena ed esplosa fino al proprio stesso annientamento, il cui sguardo appartiene a quanto di più alto oggi l'arte può concedere.

17 gennaio 1905

La Duse nel ruolo di Magda⁸³. La recita sempre. E in me è un sentimento che non riesco a definire, stranamente confuso, quasi un po' sgradevole. Forse proprio perché conosco la sua arte da così tanti anni; perché l'ho vista nei suoi momenti più alti, di totale distrazione, e perché per me lei è diventata così tanto. Adesso la recita di nuovo. E come questo le sia possibile, ancora non riesco a capirlo. Dio, io non ho assolutamente nulla contro la pièce. Stimolo molto Sudermann e questo, in ultimo, è un testo che ovunque fa effetto sulla gente, cosicché in qualche modo, per vie traverse, deve pur cogliere qualcosa di vero, negli uomini; non ci sarebbe altro da spiegare. Solo che la Duse lo recita, proprio lei! Come vedere un Cherubino spaccare la legna! Per tutta la sera non mi libero da un'infinita compassione per lei, e questo ruolo, di cui la sua anima forte e orgogliosa non vuole sapere nulla, cresce in me quasi come simbolo oscuro della sua povera esistenza trascinata invano attraverso i paesi, per i soldi e la fama. Quando ultimamente l'ha recitata in ottobre, scrissi che mi aveva ricordato un motto di Hebbel, che contiene tutto il dolore dell'artista nel mondo: «l'uomo è massimamente infelice, quando attraverso le sue forze e predisposizioni spirituali si pone in relazione con ciò che vi è di più alto, e viene legato dal suo status a quanto vi è di più basso»⁸⁴. Ciò che nella fattispecie concerne l'attore è che la sua arte, come arte che poggia sulla completa cancellazione dell'accidentale, dell'insignificante e del quotidiano nella sua propria natura, pretende la purezza più alta, ma il suo mestiere è spesso legato alla bassezza. Adesso però io percepisco qualcos'altro ancora, che non si lascia dire facilmente, perché va piuttosto profondamente nell'essenza della sua arte. Tutto l'effetto della Duse proviene in ultimo solo dalla passione; la passione è ciò che gli uomini raggelati cercano in lei. Adesso, vederla accalorarsi tentando di trovarla in animi freddi, guardarla accendersi solo in virtù di un'energia che il ruolo non aiuta in nessun modo – anzi, che esso talvolta disturba visibilmente – mentre attizza il suo fuoco interiore in bramiti di ghiaccio, per me è orribile. Orribile – qualcuno forse troverà la parola eccessiva; ma bisogna pur riflettere, se un artista così grande e autentico, mai deludente, sempre così dedito, qualora non abbia nulla a cui dedicarsi, se non trovi alcuno stimolo che scateni la sua natura, e fosse

⁸³ Bahr ritorna qui sull'interpretazione dusiana del ruolo di Magda in *Casa Paterna* di Sudermann.

⁸⁴ Cfr. nota 60.

dunque costretto a emozionarsi solo per volontà propria non somigli, in questa calorosa abnegazione a qualcosa di morto e rigido, proprio a una donna che si confondesse o dimenticasse nelle braccia di un uomo non amato. Mi si capisca: ci sono migliaia di attori, ai quali riesce facile fare effetto su un'anima dormiente. Per la Duse è impossibile. Poiché il segreto del suo potere sugli uomini è proprio che ella, per così dire, davanti a loro si sveste della pelle della propria anima. E lei sa che gli uomini vanno da lei solo per godere la vista di un'eccitazione scatenata. È incapace di ingannarli con tratti imparati in modo meccanico. Non può fare alcuno sguardo inanimato, nessun passo inanimato. Ma in tali ruoli, a cui manca l'animazione del poeta, l'animazione da dove la prende? Evidentemente solo da un'incredibile coercizione interna, come fanno i Dervisci che girano in cerchio per estrapolare dall'ignoto, in modo artificioso, un sentimento per cui manca loro ogni impulso naturale. E le persone, che solo in modo vago percepiscono che qui accade un miracolo, senza avere idea a quale prezzo, le levano grida di giubilo ed ella deve, sempre, nuovamente negarsi, affacciata alla porta così pallida, tanto spenta, sorridendo fintamente. Ma a me fa male, perché penso sempre a ciò che dev'esserle costato intimamente.

19 gennaio 1905

Interrogata sul perché reciti la Adrienne Lecouvreur, la Duse ha detto: Perché ha vissuto! A qualcuno, sulle prime, ciò può suonare strano, ma conferma quanto ho scritto recentemente sulla sua Magda. Eccitazione è la fonte a cui ella attinge i suoi poteri, ha bisogno di un intimo stato di ebbrezza per poter darsi artisticamente, in modo completo. Ma da dove lo si prende? Una domanda forse sconosciuta alla prima gioventù, che consiste appunto in un'ebbrezza continua e immotivata. Più tardi però? Da dove? O dalla forza che l'autore ha riunito in una figura, o immediatamente da un avvenimento 'caldo', della vita stessa. Ma siamo poveri di tali figure contagiose e gli avvenimenti della nostra vita non si lasciano comandare; non sempre. Poi, a uno potrà aiutare, se con l'immaginazione va in una vita straniera, il trarre stimolo dai suoi eventi. Così ci si dà alla lettura, nelle ore della grande delusione e stanchezza, quando improvvisamente tutto sembra appassire e ci si crede buttati completamente fuori da ogni diritto di natura. Con la triste cupidigia di Plutarco ci si insinua nella vita dei propri eroi e nel loro destino, e così ancora si sprema fuori da se stessi, nel battito del ricordo, un afflato artistico. Questo può essere ciò che attira la Duse verso la Lecouvreur. La pièce è misera, ma ella ha vissuto! Si è rigirata nell'insensatezza dell'Essere; come noi, ha grondato sudore e ha bruciato dei brividi della sua febbre; come noi, ha vissuto: la stessa vita pazzesca, perplessa, ingannevole, selvaggia, crudele, che vivono tutti gli uomini, quand'anche forse ci sia qualche fortunato che la percepisce in modo meno

doloroso. È lo stesso, in fin dei conti, se si tira fuori Alcibiade, o la Lecouvreur, una Regina o un cavaliere: ogni vita che viene davvero vissuta contiene lo stesso, anche se questo 'stesso' non viene percepito ugualmente da tutti. Ma per lei è particolarmente facile, infilarci nella natura di Adrienne come in una pelle di serpente, perché il personaggio dev'esserle stato profondamente familiare. Soprattutto artisticamente.

Lei sola della natura conobbe il linguaggio
ha detto Voltaire di Adrienne, e
*abbellì la sua arte e ne cambiò le leggi*⁸⁵

il che effettivamente risulta straordinariamente vero anche per la Duse. E in un discorso, che l'attore Grandval tenne per la Lecouvreur dopo la sua morte⁸⁶, parlò di quella «inimitabile artista che ha inventato per prima l'arte di parlare al cuore e di portare sentimento e verità laddove era solo pompa e cerimoniale». È stata riconosciuta come la prima, grande – così diremmo oggi - famosa naturalista, perché arrivò molto più vicina, e molto più intensamente alla verità di quanto nessuno avesse mai osato prima sulla scena. Eppure è ancora e sempre anche la *noblesse du sentiment*⁸⁷, di cui sono piene le notizie del suo tempo. Ella dev'essere stata una natura selvaggia della passione, che improvvisamente muta, in ultimo, nell'intero intimo, nel bisbiglio, nel tenero; una di quelle figure vacillanti delle antiche saghe francesi che subito dal furore della forza rovesciano nella segretezza più dolce, dal crimine alla felicità, che anche l'arte della Duse talvolta ricorda. E infine la sua povera vita, tanto ricoperta di leggende, che a malapena possiamo saperne qualcosa di certo, eccetto che è stata un unico grido verso la gioia, verso quella felicità che sempre è negata ai grandi uomini, perché essa maschera la loro grandezza, che essi devono pretendere in misura maggiore di quella che la vita ha da dare. Così si comprende come il

⁸⁵ *Seule de la nature elle a su le langage; / Elle embellit son art, elle en changea les lois. / L'esprit, le sentiment, le goût fut son partage. / L'amour fut dans ses yeux, et parla par sa voix.* È la poesia intitolata: *Quatrain our le portrait de mademoiselle Lecouvreur*, in *Oeuvres complete de Voltaire*, vol. 2, p. 1150, CXV, Paris, Leroi Libraire, 1835. Bahr riporta la poesia in francese.

⁸⁶ Charles-François Racot de Grandval (1710-1784), attore e autore drammatico, entrò a far parte della Comédie Française all'età di diciannove anni e subito ne divenne sociétaire. Recitò tutti primi ruoli fino al 1762, anno della sua prima ritirata. Rientrato tra le fila della Comédie qualche anno più tardi, lasciò definitivamente il teatro nel 1768. L'elogio funebre che pronunciò per la Lecouvreur, era stato scritto da Voltaire, ed è conservato presso la Bibliothèque de la Comédie Française di Parigi. Cfr. M. Fazio: *Voltaire. Le lettere agli attori*, in «Acting Archives Review», Anno II, numero 3, maggio 2012, p. 8 (nota 7). Nel suo articolo, Mara Fazio riporta lo stesso passaggio del discorso citato da Bahr, sottolineando come Voltaire si fosse sempre prodigato in lodi per la Lecouvreur, definendola «l'attrice inimitabile che aveva quasi inventato l'arte di parlare al cuore, e di mettere del sentimento e della verità dove fino allora non si metteva che pompa e declamazione».

⁸⁷ 'La nobiltà del sentimento'. In francese e in corsivo nel testo.

ricordo della creatura forte, orgogliosa e tormentata dietro questo testo insulso aiuti la Duse a elevarsi su quell'abbandono profondo come la notte, che solo le concede i grandi momenti della sua arte. Questa la si conosce e si conosce l'effetto che da essa scaturisce e scorre nel pubblico che contempla; e tanto più ci si prodiga, per illustrarla, a disseminare aggettivi sfavillanti e brillanti metafore, tanto più miseri e smarriti, balbettanti, solo e sempre possiamo presumere di averlo fatto e si percepisce soltanto, nuovamente, che nessuna parola, mai, ha la forza di denominare un sentimento vero.