

**La voce scomparsa:
la recitazione di Eleonora Duse
nelle tragedie di Gabriele D'Annunzio**
di Valentina Valentini

*«La sua voce era a volta a volta ferma e vacillante,
così calda di lume interiore, così piena di anima rivelata,
che il giovine la sentiva passare a traverso tutto il suo sangue
non come un suono ma come un'essenza spirituale»*

(D'Annunzio)

La voce di Anna e di Francesca

Proviamo a raccogliere tracce e indizi che ci permettano di formarci un'idea sulla vocalità di un'attrice come Eleonora Duse, in un periodo circoscritto alle sue interpretazioni dannunziane. La loro messa in scena rappresenta un punto di crisi nell'assetto del teatro italiano di fine Ottocento, un'apertura verso le avanguardie europee, un tentativo di ripensare il sistema dei ruoli e, in particolare, una trasformazione radicale della recitazione dell'attrice.

Non disponendo di documenti sonori, oltre ai documenti diretti, come i copioni annotati dall'attrice, e indiretti (recensioni e testimonianze che riguardano le performance vocali della Duse dannunziana), fondamentale è inscrivere la vocalità dell'attrice in un quadro di raffronti più ampio: confrontare le prescrizioni dei trattati di recitazione dell'epoca, le teorie elaborate su tali questioni in ambito filosofico, linguistico, musicale, antropologico, a partire dal testo drammatico, analizzando le parti dialogiche-discorsive, oltre che le didascalie, un territorio certamente più familiare agli studiosi di teatro¹.

¹ Un esempio in tale direzione è il saggio di Anna Barsotti, *Passioni indicibili da Verga a D'Annunzio-Duse (La Lupa e La Figlia di Iorio)*, in Paola Bertolone (a cura di), *Verità indicibili. Le passioni in scena dall'età romantica al primo Novecento*, Bulzoni, Roma 2010. In questo saggio, la studiosa legge la vocalità di Eleonora Duse attraverso le didascalie de *La Figlia di Iorio*, la cui protagonista era stata modellizzata da D'Annunzio sull'attrice, ma che la Duse non interpretò mai.

Potremmo scoprire quanto spazio occupa il tema della voce nelle pagine dedicate all'attrice dai suoi biografi, recensori di professione, da chi l'ha conosciuta in scena e ha lasciato una testimonianza della sua arte di attrice. Come è stata immaginata e descritta la voce dei personaggi femminili nei testi su di lei modellizzati (le tragedie dannunziane). Quali indicazioni sul ritmo e sulla scansione emergono dai copioni di scena annotati dall'attrice. In che modo i letterati, i poeti (tra gli altri, D'Annunzio, Hoffmannsthal, Rilke)², i musicisti, le nuove teorie estetiche, in quegli stessi anni affrontavano il tema della vocalità.

Siamo tuttavia consapevoli dei limiti che una tale indagine presenta: dal copione di *Francesca da Rimini* annotato dalla Duse si evincono il ritmo delle frasi e gli accenti, ma non siamo in grado di attingere ai tratti specifici della sua vocalità o ai modi dell'articolazione fonetica. Né riusciamo ad afferrare il rapporto fra gestualità e vocalità, né a capire in che rapporto sta la voce con il personaggio o di distinguere la voce di Francesca da quella di Anna³. Le didascalie punteggiano e descrivono i toni in rapporto allo stato emotivo del personaggio, scandiscono le pause e i silenzi, ma non possiamo verificare se e in che modo queste prescrizioni siano state ottemperate, né attingere alle qualità della materia sonora vera e propria (che ha a che fare con altezza, timbro, intensità, volume). Non siamo in grado di scoprire come viene prodotta la voce (attraverso la gola, il diaframma), l'articolazione fonetica (il rapporto vocale-consonante, l'apertura o chiusura delle vocali, la scansione delle consonanti, la discontinuità e la fluidità del dire, i tratti sovrasegmentali). Nonostante questi limiti, confidiamo che l'analisi sul registro vocale apporti nuovi elementi alla conoscenza di Eleonora Duse, interprete dannunziana.

² Nel libro *Il Fuoco*, D'Annunzio descrive così l'attrice che legge «le pagine dei sovrani poeti»: «Leggendo le cantiche di Dante ella fu severa e nobile come le sibille che nelle volte della Sistina sostengono il peso dei sacri volumi con tutto l'eroismo dei loro corpi commossi dai soffi delle profezie. Le linee del suo atteggiamento e fin le minime pieghe della sua tunica, al pari delle modulazioni, dichiararono il testo divino», Gabriele D'Annunzio, *Il Fuoco*, 1982, p. 292.

³ Eleonora Duse ha interpretato varie tragedie dannunziane: Anna in *La città morta*, Isabella, la Demente in *Sogno di un mattino di primavera*, Gradeniga in *Sogno di un tramonto d'autunno*, Silvia in *La Gioconda*, la Comnena in *La Gloria*, Francesca in *Francesca da Rimini*. Per una trattazione più dettagliata rimando a Valentina Valentini, *Il poema visibile. Le prime messe in scena del teatro di Gabriele D'Annunzio*, Bulzoni, Roma 1993.

Una voce antigraziosa

Per comprendere la qualità moderna che Eleonora Duse come attrice apportava, anche in riferimento al registro vocale, basta fare il raffronto con la produzione drammatica corrente e quindi con la recitazione delle attrici a lei coeve. Cesare Molinari scrive che lo stile di Eleonora Duse era innovativo perché abbandonava «tutti gli stereotipi formali del mestiere teatrale, e in particolare quegli stereotipi vocali che costituivano lo schema di un esercizio virtuosistico inteso ad abbellire la dizione avvicinandola, in certi momenti di particolare intensità, al canto: volatine, carrettelle, pistolotti, cioè passaggi di tono modulati o improvvisi, rallentamenti artificiosi della dizione, o viceversa, suo precipitare affrettato»⁴. A questo proposito, Adelaide Ristori osserva: «Colla sua voce sottile, talvolta leggermente stridente, ha saputo formarsi una recitazione sua propria, ora rapidissima, ora pianissima, che non consente nessun scoppio di voce e dissimula la concitazione dell'animo [...]. Talvolta la sua voce, quando non deve impiegarla nel dire appassionato è un poco nasale»⁵. E certamente la voce della Duse, per opinione comune, non era la voce tipica della prima attrice, «una vocina in minore»⁶, la definisce Cesare Molinari, «una voce velata, di testa, che si arrochiva e diventava gutturale, se appena forzata [...] e nei momenti di forza diventa quasi un rantolo»⁷. Una voce che non era adatta alle passioni dei personaggi tragici, perché non possedeva la dimensione melodiosa e cantabile propria della declamazione, ma aveva un'estensione limitata. «Ha la voce esile e svuotata dei tisici, debolissima e sovente poco gradevole», osservava un critico⁸. «I futuristi», continua Molinari, «l'avrebbero, forse, definita antigraziosa»⁹.

In effetti, la Duse era riuscita a trasformare i suoi limiti in tratti del suo stile interpretativo moderno, rotto, spezzato, nervoso. Questa sua attitudine – la concitazione nervosa e la dilatazione artificiosa del dire, ottenuta con lunghe pause fra una parola e l'altra – andava a intaccare

⁴ Cesare Molinari, *L'attrice divina*, Bulzoni, Roma 1985, p. 103.

⁵ Lettera di Adelaide Ristori a Giuseppe Primoli, Parigi, 26 maggio 1897. La lettera è conservata nel fondo Ristori, presso il Museo dell'Attore di Genova, pubblicata su «Le Gaulois», 26 maggio 1897. La versione italiana è riportata in Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, cit., pp. 231-233.

⁶ Molinari, *Op. cit.*, p. 116.

⁷ Ibidem.

⁸ Pietro Bettòli, «La Duse d'oggi», in *La scena Illustrata*, Firenze, 5 ottobre 1883.

⁹ Molinari, *Op. cit.*, p. 117.

l'integrità e la comprensione delle frasi. Certamente la recitazione della Duse era improntata all'estetica naturalista, che richiedeva una radicale inversione di rotta rispetto a una recitazione tesa verso il canto: la melopea. Al contrario, l'attrice proponeva la frantumazione del periodo, evidenziando la singola parola piuttosto che la frase nella sua interezza e la pausa, dilatando così il tempo, che diventa atmosfera grazie alla partitura dei rumori d'ambiente. «Si evidenziano le inflessioni dialettali, si squarcia la compagine del dettato con brontolii, raschiature, inserti asmatici, cadute di tono. Soprattutto si punta sullo strascicamento di alcune sillabe, in genere le iniziali e le finali [...]»¹⁰.

La Duse dannunziana cambia registro¹¹: Molinari osserva che pur non dedicando molto spazio all'attrice, in quanto l'attenzione era centrata sul poeta, le recensioni dell'epoca notano la nuova impostazione, che pare abbia apportato dei mutamenti radicali – e per certi versi benefici – nella recitazione della Duse: «La sua dizione non è perfetta ancora, ma è molto più limpida e chiara di una volta: le licenze che essa prendeva con il far dei fioretti alle frasi o con lo sminuzzarle, talvolta riducendole a frequenti interiezioni, non sono scomparse del tutto; ma le poche di cui essa ancora si serve non guastano più il concetto dell'autore, talvolta riescono anzi efficaci e in virtù di questo si fanno perdonare»¹².

Pur interpretando personaggi molto diversi – la Demente, Silvia Setta in *La Gioconda*, Anna, in *La città morta*, La Comnena in *La Gloria* – le recensioni in modo concorde notano che il tratto della vocalità della Duse dannunziana è la musica:

«La voce della Duse, prima aspra, talvolta nasale o gutturale, diventa adesso “limpida”, “incantevole”, o addirittura “aurea”»¹³.

Contemporaneamente, «viene da un lato qualificata “tenera”, “dolce”, “soave”, e dall'altro “sommessa” e “velata”, come se qualcosa impedisse

¹⁰ Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce, alle sorgenti del teatro della crudeltà*, Shakespeare & Company, Milano 1984, p. 16.

¹¹ I critici notarono, nel 1885, un cambiamento nel suo stile di recitazione vocale: «Le pause, prime rare e intense, ora diventavano molto frequenti e come dettate da un continuo bisogno di tirare il fiato, e il respiro che le accompagna viene naturalmente scambiato per un sospiro», Cesare Molinari, *Op.cit.*, p. 120.

¹² S.n., s.t., *La Perseveranza*, 18 novembre 1897.

¹³ Dr. Verità (Leone Fortis), *La Duse a Milano*, in «Il Pungolo», 4-5 maggio 1884.

al suono dorato e limpido di raggiungere la sua pienezza. [...] La voce dell'attrice si era rinnovata, trovando timbri più classici e tonalità inedite, sapeva “scandire e cesellare” la prosa del *Sogno*, come ritmare i versi di Francesca (fino alla monotonia, aggiunsero molti), ma non arrivava alla sonorità del canto e tendeva infine a negarsi, a sfumare nel nulla»¹⁴.

Il critico Alfred Kerr, infatti, scrive che la Duse dannunziana parlava con «voce scomparsa»¹⁵. La recitazione della Duse – definita stilizzata, simbolista e dannunziana – colpì critici e spettatori per l'eccessiva armonia di certe intonazioni, a volte quasi cantilenanti, e per le pose raffinate e artificiose. La ricerca della musicalità del verso produceva, nella dizione dell'attrice, una cadenza volta a sopprimere ogni coloritura espressiva per lasciare emergere la sonorità della parola poetica.

Le fonti dirette: le didascalie

Se spostiamo l'attenzione sulla drammaturgia coeva a D'Annunzio ci rendiamo conto che, nel teatro d'interno borghese, la sensibilità che D'Annunzio porta verso lo spazio sonoro è assente. In *Come le foglie* di Giuseppe Giacosa, ad esempio, il registro sonoro è di commento mimetico: il picchiare a una porta per farla aprire, il saliscendi che cigola, uno scampanello rabbioso, battere col coltello sul piatto, suoni prodotti dalle azioni dei personaggi e dallo svolgimento dell'azione drammatica. Le didascalie indicano gli atteggiamenti vocali che esprimono l'emozione dei personaggi, rinforzano il carattere e la psicologia con aggettivazioni («seccata», «infastidito», «ironico», «imbarazzata», «contrariata», «sbalordita» e così via). I tratti sovrasegmentali più ricorrenti sono il riso e il pianto, le grida sono rare.

Nelle didascalie di *La città morta* di D'Annunzio è contenuta invece una dimensione vocale del personaggio di Anna, che va al di là del detta-

¹⁴ Molinari, *Op. cit.*, pp. 180-181.

¹⁵ Alfred Kerr, *Die Welt und Drama*, (1906), cit. in Molinari, *Op. cit.*, p. 181.

È chiaro che come attrice dannunziana, tranne in *Il Sogno* e nella *Città morta*, la Duse appariva diminuita, perché non era più nel ruolo della prima attrice; ma stabilire un rapporto con la tradizione del ruolo non avrebbe senso perché i personaggi del teatro di D'Annunzio sono disegnati al di fuori delle regole dei ruoli. Questa osservazione trova riscontro nell'analisi di Artioli della scena naturalista: «Il rischio è che l'attore finisca soffocato dallo scenario [...], che copre la funzione di dare unità, “cementare” i dettagli, i frammenti, coltivati come espressione del mondo reale». Artioli, *Op. cit.*, p. 17.

to descrittivo/prescrittivo: esse evidenziano la sensibilità musicale moderna dello scrittore. Nel romanzo *Il Fuoco*, inoltre, D'Annunzio descrive un momento del processo creativo di *La città morta*, ovvero racconta una scena della tragedia: vediamo l'attrice che, diretta dallo scrittore come in uno psicodramma, impersona Cassandra, improvvisa cioè il personaggio di Anna: «Egli leggerà nella mia anima le mute parole che porrà in bocca alla sua creatura e io non potrò pronunziarle se non sulla scena, di sotto alla maschera»¹⁶. Alla luce di questa iscrizione dell'attrice come *dramatis persona* nel testo letterario rileviamo, attraverso le didascalie, come sono tratteggiate le sue attitudini gestuali e vocali, ovvero come lo scrittore ha immaginato il personaggio: la messa in scena virtuale, non certamente l'esecuzione dell'attrice.

Nell'atto primo Anna, che è cieca, si rivolge a Bianca Maria «con un accento penetrante»¹⁷, che cerca poi di velare per prorompere nella domanda (imbarazzante e dolorosa) riguardante il suo amore per Alessandro. È come se la sua voce, all'inizio intensamente inquisitoria e angosciata nel rivelare la relazione fra suo marito e la giovane donna, si appannasse un momento, per poi sgorgare improvvisamente, come un flusso non più tenuto a bada. Nel secondo atto, la sua voce è sommessa, «quasi un mistero»¹⁸. Quando entra Alessandro la sua voce «ridiventa calma e dolce» e Anna le chiede «sommessamente» di riferire il suo sogno. Anna parla fra sé e sé, con una voce «sorda, quasi interiore», che diventa più bassa quando rievoca il personaggio di Cassandra con cui si identifica (nell'atto secondo). Nell'atto terzo, quando parla con la nutrice, «nella sua voce c'è un'animazione singolare, indefinibile, simile alla volubilità di una leggera ebbrezza»¹⁹. Ha modi rotti seguiti da tante pause. Si tratta di notazioni che rendono il paesaggio interiore del personaggio, articolato dinamicamente e con variazioni espressive di volume, timbro, intensità.

Le atmosfere dei luoghi della tragedia sono rappresentate da una raffinata partitura sonora fatta di suoni concreti: cose e fenomeni della natura parlano un linguaggio preverbale. La fonte, gli uccelli, l'acqua, il

¹⁶ D'Annunzio, *Il Fuoco*, Oscar Mondadori, Milano 1982, p. 294. Tutte le citazioni fanno riferimento a questa edizione.

¹⁷ Gabriele D'Annunzio, «La città morta», in *Tragedie, Sogni e Misteri*, Mondadori, Milano 1954 vol 1, pp. 94-114.

¹⁸ Ivi, pp. 151-161.

¹⁹ Ivi, pp.171-180.

vento – assunti in una dimensione antropomorfa – ridono, gemono, piangono. Il fascino dell'ultimo atto della tragedia è dato proprio dalla capacità del registro sonoro di evocare il paesaggio gotico, solitario e misterioso della fonte Perseia: la farneticante orazione di Leonardo sul cadavere della sorella si stempera nello strepito dell'acqua e nel soffio del vento, fino a essere sigillato dal grido di Anna, fuori campo²⁰, che «negava tutta la precedente impostazione del personaggio, basata sulla “dolcezza”, la malinconia e la disperazione»²¹, come scrive Molinari, riportando la recensione di un cronista americano.

«Particolarmente poetiche sono le didascalie che rappresentano con funzione sia descrittiva che prescrittiva lo spazio sonoro, cromatico e luminoso della tragedia, al quale D'Annunzio attribuiva un ruolo espressivo e drammaturgico fondamentale. Il teatro di D'Annunzio porta sulla scena un nuovo universo percettivo ed estetico, quello novecentesco, che vede sorgere sulla ricchissima tavolozza cromatica straussiana l'atonalismo di Schoenberg; mette inoltre in risalto la funzione del canto solista e riscopre il canto popolare [...]. L'universo dei suoni, al pari di quello cromatico e luminoso, ricopre una funzione drammatica ed espressiva, elemento di assoluta novità cui i critici dell'epoca non erano affatto abituati, tant'è che non vi prestarono attenzione»²².

Come recepirono la recitazione vocale della Duse in questa messa in scena i testimoni privilegiati e specializzati? Nell'appendice all'edizione tedesca del libro *La Duse*, Luigi Rasi scrisse un capitolo dedicato al teatro di D'annunzio, dove qualificò l'interpretazione di Anna come una «ininterrotta lamentazione lirica»²³, apprezzando in particolare il modo in cui la Duse racconta la leggenda di Inaco alla nutrice, all'inizio del terzo atto: «Ogni modulazione della voce, ogni movimento della mano operava nello spirito con la potenza della rivelazione! Quali melodici tesori

²⁰ Ibidem, p. 230.

²¹ Molinari, *Op. cit.*, p. 196.

²² Valentina Valentini, *Il poema visibile. Le prime messeinscena del teatro di Gabriele D'Annunzio*, Bulzoni, Roma 1993, pp. 44 e 53.

²³ Luigi Rasi, «La città morta e la Francesca da Rimini», in *La Duse* (a cura di Mirella Schino), Bulzoni, Roma 1986, p. 145. La prima edizione del volume fu pubblicata da Bemporad, Firenze 1901, l'edizione tedesca, Fischer, Berlino 1904.

non sa versare nel racconto della leggenda, con quel tono di importanza semi-seria che si usa nel raccontare le favole ai bambini! E alla fine, l'interruzione: "Tu dormi nutrice?", ella unisce a queste parole un miracoloso effetto di riso argentino (unico punto fresco della tragedia)»²⁴.

La sensibilità musicale dell'attrice, «soavità, melodie, incanto che versa nelle parole»²⁵, è secondo Luigi Rasi il suo maggior pregio, dal momento che scegliere l'intonazione è compito dell'attore, a differenza che nel canto, dove è il compositore a indicarla²⁶.

Come recitare la tragedia

Osservando il copione di *Francesca da Rimini* nei passaggi in cui gli interventi sono indirizzati alla resa vocale, riusciamo a individuare quali parole del testo sono legate fra di loro, la disposizione spaziale delle parole che formano degli insiemi, i marcatori ritmici (linee orizzontali), le parole fra parentesi – a indicare quasi una voce interiorizzata – parole di commento, linee ondulate, uso di differenti inchiostri colorati.

L'attenta decodifica svolta da Paola Bertolone sul copione di *Francesca da Rimini* (in cui i tratti verticali stanno a scandire ritmicamente il testo e quelli orizzontali non corrispondono a «cadenze vocali accentuative»²⁷) ci offre osservazioni interessanti sulla modalità recitative della Duse in questo spettacolo. Le parti recitate, osserva Paola Bertolone, si dovevano fare spazio e «intarsiare» con la partitura musicale composta con differenti tipi di musica (la parola *canto*, scritta più volte dall'attrice sul copione, indica un'espressione melodica). L'interpretazione della Duse, scrive la studiosa, rimane irretita «nell'atmosfera cantilenante, internamente melodica, come persa in una rarefatta declamazione»²⁸, concludendo che «la recitazione dell'attrice oscilla fra cadenza e cantilena»²⁹, per rendere l'equivalenza del flusso musicale e la cadenza tesa a ripristinare il valore

²⁴ Ivi, p. 146.

²⁵ Ivi, p. 147.

²⁶ Esiste il copione di *La città morta* annotato da Eleonora Duse, ma si riferisce alla messinscena del 1922 con Memo Benassi (Archivio Duse, Fondazione Cini di Venezia). Rimando a Elena Randi, «La città morta fra Sarah Bernhardt e Eleonora Duse», in Maria Ida Biggi e Paolo Puppa (a cura di), *Voci e anime, corpi e scritture: atti del convegno internazionale di studi su Eleonora Duse*, Bulzoni, Roma 2009, pp. 251-252.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Bertolone, *Op. cit.* p. 53.

²⁹ Ivi, p. 59.

della metrica greca e latina, gli accenti. In sintesi, l'interpretazione della Duse è stata neutra, «per non distogliere l'attenzione dalla dizione melodica dei versi»³⁰.

All'epoca le critiche ricorrenti alla recitazione vocale degli attori dannunziani, Duse inclusa, si concentravano sulla mancanza di coloritura dei personaggi: «Parlano tutti in un modo, con una cadenza di voce uguale e con parole senza sfumature e senza diversibilità. Essi declamano sempre, posteggiano senza posa, e la marchesa si esprime come la sua serva e questa parla come il suo padrone»³¹.

Dizione monotona e portamento stanco era quello della Duse in *Francesca*, «monotona e incolore recitazione» da preghiera, «un'unica dolorosa cadenza», un ritmo «dento, grave e monotono»³². Luigi Pirandello, che assistette alla interpretazione della Duse in *Francesca da Rimini*, scrisse, addolorato, che l'attrice annegava nella retorica dannunziana, come pure nelle scene corali, nella sovrabbondanza degli oggetti e arredi di scena³³.

Riflettendo sui motivi dell'insuccesso di *Francesca Da Rimini*, Luigi Rasi rilevava che il problema di recitare in versi è una questione complessa e stigmatizzava gli atteggiamenti più comuni: «Uno, per far sentire bene la poesia, si abbandona a tutti gli ondeggiamenti ritmici, cadendo in cantilene e soffocando quanto c'è di vivo e di umano nel personaggio [...]. Un altro, per conservare questa umanità, si sforza di togliere ogni ritmo al verso, distruggendo in un attimo la melodia che è, nell'opera, il frutto degli studi pazienti dell'anima del poeta e della sua mente privilegiata d'artista. Un qualcosa di mezzo, che sia parlato ma non trascurato, sostenuto ma non cantato, è dato a pochi di mostrarlo, forse perché a pochi di sentirlo»³⁴. Il problema che il teatro di Gabriele D'Annunzio sollevava, e di cui Rasi si mostrava consapevole, era come recitare le tragedie, questione che non era stata più riproposta a partire dalla tradizione ottocentesca. Il nuovo stile della Duse, lontano dallo stile naturalista che aveva creato con le sue precedenti interpretazioni, discendeva dalla sua condivisione e partecipazione alle tesi elaborate nel romanzo *Il Fuoco*: il

³⁰ Bertolone, *Op. cit.*, p. 53.

³¹ Nino De Sanctis, «La caduta di una Gloria», *Scena Illustrata*, 15 maggio 1899.

³² Molinari, *Op. cit.*, p. 201.

³³ Luigi Pirandello, «Più che un'attrice» (1926), in Vito Pandolfi, *Antologia del grande attore*, Laterza, Bari 1954, p. 379.

³⁴ Rasi, *Op. cit.*, p. 153.

«sogno d'arte» implicava prosodia, declamazione, recupero della tragedia greca e del valore del ritmo portato dalla danza e dalla musica. Dalla drammaturgia dannunziana, scrive Luigi Russo, scaturisce uno stile improntato al melologo, il che significa che nelle messe in scene dannunziane, la Duse «per aristocratico disdegno delle effusioni triviali si indugia a modulare un suo discreto e ambiguo gorgheggio nella gola; nasce allora quella speciale cadenza, divulgata presto dagli attori e dalle attrici e passata ai dicitori dannunziani»³⁵.

Facciamo un passo indietro per verificare quali erano le istruzioni e le prescrizioni per gli attori, quali le distinzioni in merito ai generi, nei trattati tecnici sulla recitazione e l'arte dell'attore della metà dell'Ottocento, con l'intento di capire le possibili fonti che contribuirono a legittimare «questa speciale cadenza»³⁶. Le prime scuole di recitazione, ci insegna Cesare Molinari, si chiamavano “scuole di declamazione” e non erano rivolte principalmente agli attori professionisti, quanto, come eredità dell'antica oratoria, agli uomini e alle donne che volessero distinguersi nella vita mondana per le proprie virtù di buon conversatore. Fino a metà dell'Ottocento, in Italia, l'esercizio vocale e la lettura ad alta voce occupavano un posto di predominio nei programmi formativi delle scuole (anche della scuola di Luigi Rasi), rispetto all'educazione del corpo. Questa tradizione fu ereditata anche dall'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, che fra le materie di insegnamento aveva “educazione della voce”.

Nei trattati di recitazione vigeva la distinzione fra recitazione e declamazione, atta a distinguere i generi. Per Franceschi, autore di un agile manuale, *Studi Teorico-Pratici sull'arte di recitare e di declamare*³⁷, il discrimine fra recitazione e canto è evidente nel fatto che non è possibile, per l'attore, stabilire una notazione misurabile secondo codici, come nella scala armonica occidentale³⁸. Un altro tratto innovativo della sua riflessione

³⁵ Luigi Russo, *Il teatro di Gabriele D'Annunzio*, in «Rivista italiana del dramma», n. XVI, 15 marzo 1938, pp. 130-131.

³⁶ Paola Bertolone, *Op. cit.*, p. 56. Come scrive Molinari, «i corsi attivati presso l'Accademia nel 1953 erano i seguenti: recitazione e dizione, scherma, trucco, danza, educazione della voce, ai quali solo negli ultimissimi anni si sono aggiunti il canto e l'educazione del corpo». Molinari, *cit.*, p. 94.

³⁷ Enrico Luigi Franceschi, *Studi teorico-pratici sull'arte di recitare e di declamare nelle sue corrispondenze colla oratoria, colla drammatica e colla Musica*, Ditta Giovanni Silvestri, Milano 1857.

³⁸ «L'intuonare, l'alzarsi, l'abbassarsi, il sospendersi, il cadere della voce declamante sul proprio tuono, danno a essa un che di musicale innegabile», ma, aggiunge, «de inflessioni della voce parlante e declamante sono infinite, non limitate agli intervalli musicali, non determinabili», Ivi, p. 21.

consiste nel tendere ad avvicinare, pur mantenendoli distinti, i due generi contrapposti sin dai tempi di Aristotele, il comico e il tragico e le rispettive tecniche e stili di recitazione. Secondo Franceschi i suoni vocali dell'attore tragico non sono «né familiari, né musicali, né urlati, né salmodie, e cantilene»³⁹. Recitazione e oratoria vanno insieme, perché in entrambi sia l'attore che l'oratore devono ottenere un effetto pragmatico, mentre il discrimine fra commedia (prosa) e tragedia (poesia) sta nel fatto che nella prima si recita e nella seconda si declama, ovvero si deve «porgere nobilmente il discorso»⁴⁰. Franceschi difende la distinzione dei due generi e dei due verbi *recitare* e *declamare*, ma lamenta che a quest'ultimo si associa una stereotipata attribuzione di «enunciazione convenzionale»⁴¹.

Declamazione, dunque, è sinonimo di tragedia e, insieme, di un proferire stereotipato: anche al tempo delle prime tragedie dannunziane, ha una parentela con il canto e la musica. Leggere bene, secondo Franceschi, è la premessa per recitare bene, perché la resa vocale dei segni d'interpunzione non è immediata né spontanea. La recitazione tragica coinvolge la metrica e la prosodia, ovvero la lettura ritmica e la lettura metrica. Rimanendo nel terreno dei manuali di recitazione e dintorni, una decina di anni dopo le prime messe in scena dannunziane, venne pubblicato *L'arte della lettura* di Ofelia Mazzone (1913)⁴², un manuale che ebbe ben due edizioni, scritto da una mancata attrice, devota sia di Eleonora che di Gabriele. Pur guardando agli attori, il volume non si rivolgeva a essi, ma a una nuova categoria di «leggitori», quelli che D'Annunzio prefigurava, elaborando la sua idea di teatro, attraverso la figura del dilettante e del fine dicatore⁴³. Si tratta di un testo pedagogico, come scrive Paola Daniela Giovannelli, «un manuale tecnico di dizione sull'uso della voce, la respirazione, il gesto, ma anche guida al commento critico-estetico, ispirato a moderni criteri di recitazione, per molti versi, addirittura precorri-

³⁹ Ivi, p. 22.

⁴⁰ Ivi, p. 22.

⁴¹ La musica è la base della declamazione e si ottiene tramite gli accenti tonici: «Aver in considerazione la prosodia, l'articolazione, l'intonazione, il metallo o color di voce; [...] montare all'acuto o discendere al grave, volendo esprimere le stesse passioni, prolungare o *filare* i suoni, scorciarli o precipitarli, rinforzarli o indebolirli, secondo gli effetti, violenti o calmi». Ivi, p. 129.

⁴² Ofelia Mazzone, *L'arte della lettura*, S. Lattes & C. Editori, Torino-Genova 1923.

⁴³ Sulla questione dell'attore nel teatro di D'Annunzio rimando alle due introduzioni in Valentina Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea*, *cit.*, pp.9-57 e Valentina Valentini, *Il Poema visibile*, *cit.*, pp. 14-78.

tore dei tempi: penso soprattutto alla sua sensibilità verso una idea di partitura del concertato verbale che tenga in considerazione i criteri di tonalità, ritmo, dinamica e timbrica e il valore del silenzio»⁴⁴.

La nuova recitazione faceva attenzione «al ritmo del respiro, all'architettura e alla composizione della frase e del periodo»⁴⁵ e rifiutava «la canora accademica declamazione», considerata da Ofelia Mazzoni un virtuosismo esteriore. Chi ascolta deve poter *vedere*, se il lettore è valente, «ogni cosa detta»⁴⁶. Ovvero immagine è phoné, la coincidenza elimina il conflitto fra parola e gesto: «Sopprimere il gesto non vuol dire: risparmiare un'energia; vuol dire tradurla in energia vocale.[...] *Il gesto vocale è la mimica del lettore*»⁴⁷.

Possiamo leggere questo manuale di Ofelia Mazzoni come un effetto della nuova cultura attoriale promossa anche dal teatro di D'Annunzio e dalle sue speculazioni. Secondo D'Annunzio era possibile sorpassare l'attore professionista ricorrendo a dilettanti, per portare in scena una nuova drammaturgia basata sul verso, vicina al recitativo di Monteverdi e Palestrina. Come scriveva ad Angelo Conti, la sua poetica tragica prevedeva «recitativo e declamazione accompagnata dalla musica, [...] importanza del ritmo nella costruzione delle frasi; sentimento musicale che circola per tutta l'opera, dal primo all'ultimo grido, che è all'origine del Canto»⁴⁸.

Adottare la ritmica greca, ovvero la prosodia, diventava lo specifico tratto della tragedia: la tragedia mediterranea prevede, infatti, «non il coro, come nella Nona, ma la voce solitaria e dominatrice, l'interprete, la messaggera della moltitudine»⁴⁹. Declamazione monodica, voce solista è la via indicata da D'Annunzio sulla scorta di Rolland e del movimento dei musicisti innovatori (Pizzetti, Malipiero, Casella, Torrebranca). «La drammaturgia dannunziana sfrutta i valori del verso libero e del canto solista, del declamato e del recitar cantando, dei cori con o senza orchestrazione musicale, per cui l'attore doveva essere capace di articolare il registro vocale con una elasticità pari a quella di un cantante. Infatti gli attori dannunziani avrebbero dovuto essere “cantori sonori e accadenza-

ti”, in grado di recitare i versi, intonare una ballata popolare (come *Panfilo e Sirenetta*), cantare in coro (le donne di Francesca), passare dal grido al canto, dal tono basso a quello alto, dal grido lungo e prolungato al singhiozzo, dovevano essere in grado di inventare tipi di voci particolari, come la voce “misteriosa” e “la voce di fiamma”, in una dimensione molto prossima a quella della phoné»⁵⁰. La codificazione musicale della parola, il ripristino della metrica greca, il verso libero – che secondo Mallarmé crea fluidità, impreveduto – in accordo con le armonie dissonanti e spezzate della nuova musica, erano i dispositivi del nuovo dramma simbolista, modellato dalla poesia: sarà la «musica delle sillabe»⁵¹ che, anche senza canto né orchestra, evocherà le atmosfere e i personaggi del dramma con i suoni prodotti dalle consonanti, lavorando sulla sonorità degli elementi metrici delle parole.

Ritornando alla recitazione vocale della Duse dannunziana, definita dai più con i tratti della cadenza e della cantilena, ci chiediamo quanto tali tratti siano da ascrivere alla declamazione che i trattati ottocenteschi prescrivevano per il genere tragico e quanto questo recupero dell'antico fosse mascherato come una nuova estetica antiteatrale, più vicina al fine dicitore che all'attore. Un critico coevo, a proposito dell'interpretazione della Duse in *Francesca da Rimini*, osservava: «Al finale del primo atto l'attrice faceva una successione di armonie figurate e di armonie vocali»⁵², riferendosi a un modo di recitare la tragedia. Lo stile che si impose fra gli attori italiani come quello adatto alla tragedia moderna dannunziana, e quindi al dramma in versi, fu quello declamatorio, cantilenante e monotono, stile che, paradossalmente passava per essere portato dalla nuova estetica simbolista, considerata pertinente all'attore tragico moderno. L'interpretazione di Aligi in *La figlia di Iorio*, da parte di Ruggero Ruggeri

⁵⁰ Valentina Valentini, *Il poema visibile*, cit., p. 71.

⁵¹ Francois Coulon, «Essai de rénovation théâtrale», in Stéphane Mallarmé, *Poesia e prosa*, Guanda, Milano 1982. Su questo punto rimando al mio testo: Valentina Valentini, «Il teatro moderno di Gabriele D'Annunzio», in *La tragedia moderna e mediterranea*, Angeli, Milano 1992, pp. 11-58. La contraddizione insita nell'estetica simbolista si manifesta nelle due polarità attoriali, l'attore invasato dal ritmo dionisiaco del corpo che danza e il suo opposto, l'attore diafano.

⁵² Giovanni Boglione, *L'arte della Duse*, «Le Maschere», Roma 1960, p. 42. «L'istanza di smaterializzare la parola nel puro soffio, per attingere al linguaggio originario precedente i simboli sonori, trovava il suo corrispettivo nelle contemporanee ricerche di Kandinskij in pittura: liberarsi “dal bello corporeo”, dall'immagine: *indivisibile e irrapresentabile*, le mete erano suoni puri e immagini pure».

⁴⁴ Paola D. Giovannelli, «Con lei, “semplice, frugale, spoglia d'idolatria”», in Maria Ida Biggi e Paolo Puppa (a cura di), *Voci e anime, corpi e scritture*, cit., p. 329.

⁴⁵ Mazzoni, *Op. cit.*, p. 9.

⁴⁶ Ivi, p. 11.

⁴⁷ Ivi, p. 13.

⁴⁸ Lettera di Gabriele D'Annunzio ad Angelo Conti, s.d. [ma 1898], cit. in Valentini, *Il poema visibile*, cit., p. 31.

⁴⁹ D'Annunzio, *Il fuoco*, cit., 1982, p. 134.

– il «fine dicitore» – era diventata paradigmatica: una dizione cantilenante e monotona, musicale, ma priva di coloriture. Si è visto che tale uniformità non è inscritta né prescritta dalla drammaturgia dannunziana, né dai suoi enunciati di poetica.

La Duse dannunziana, è stato ribadito, aveva sacrificato il corpo, la sua gestualità e le sue posture attoriali per magnificare, attraverso il veicolo fonico, la parola del poeta. Come osserva Donatella Orecchia, la Duse era abituata a recitare testi scarni e li scarnificava ulteriormente puntellandoli e rinforzandoli con la sua presenza scenica. Come interprete delle tragedie di D'Annunzio, l'attrice adotta una strategia opposta: mantiene l'integrità del testo e disintegra la sua presenza scenica.

Emerge da questa nostra interrogazione sulla vocalità della Duse dannunziana che l'attrice, oltre al corpo, aveva mortificato anche la voce. La sua *voce scomparsa*, come l'aveva definita Kerr, era nutrita dalla convinzione che le strategie attoriali che connotavano il suo stile di interprete non solo andavano abbandonate perché non pertinenti al nuovo teatro d'arte e di poesia, ma anche perché avrebbero offuscato la parola del poeta. La sua meta, come interprete dannunziana, era quella di diventare trasparente, in accordo anche con una tendenza del teatro simbolista.

Dunque la *voce scomparsa* della Duse dannunziana è l'espressione di un lavoro decostruttivo su se stessa e sul proprio armamentario attoriale, un azzeramento dal quale non progredì verso l'affermazione di una nuova modalità interpretativa, che pensava la vocalità fuori dalle strettoie naturaliste e da quelle simboliste, male intese. In altre parole, non era approdata alla convinzione che animava la stessa Ofelia Mazzoni, che la voce deve attraversare il corpo e la materia per farsi vocalità! Tra il frammento e lo stacco, la dilatazione dei tempi delle sue interpretazioni ibseniane e l'uniformità ritmata del verso dannunziano, intercorreva la distanza fra l'interprete di un personaggio in scena e il fine dicitore. La Duse del teatro dannunziano tese a incarnare il ruolo del «leggitore», anziché quello dell'interprete, si liberò del peso del teatro, oltrepassandolo, andando oltre i confini delle sue convenzioni recitative. Siamo lontani dal concetto dell'equivalenza fra voce e immagine cui mirava Ofelia Mazzoni («*chi ascolta deve poter vedere[...]»*), siamo di fronte a una strategia sottrattiva, che vagamente tendeva all'astrazione. In altre parole, siamo nella zona dell'ammutilamento, patologia che colpì un'altra attrice «moderna» – Irma Gramatica – proprio nell'interpretazione dannunziana di Mila in *La Figlia di Iorio*, in sostituzione della Duse, su cui il personaggio era stato modellato.

La Duse non riuscì ad armonizzare questo conflitto sulla scena del teatro, trovò invece una nuova formulazione nel cinema, in sintonia con le posizioni di una nascente avanguardia. Il cinema era l'arte del silenzio che le permetteva di abbandonare la parola e accostarsi alla pittura: «Emergere della luce dal buio è il senso profondo dell'estetica del *corpo diafano e della parola invisibile* che per la Duse è il cinema muto, in cui riversa il suo conflitto spirituale e artistico (anche rispetto al suo ruolo di autore dell'opera, non solo di interprete)⁵³. Il silenzio che il cinema muto garantiva offriva a Eleonora Duse la materia espressiva consona alla sua ricerca di spiritualità, di smaterializzazione attraverso immagini, gesti e parole non referenziali, che si scioglievano nella luce, come le figure di Gaetano Previati.

Ringrazio Donatella Orecchia con la quale ho discusso questa ipotesi di indagine, Paola Bertolone, Giulia Palladini, Paola Daniela Giovannelli, Luciano Mariti.

⁵³ Cfr. Valentina Valentini, «Il corpo diafano e il corpo opaco», in *Teatro in immagine*, Bulzoni, Roma 1987, pp. 65-74.