Mirella Schino

# NOTA SU «CENERE»: UNA LINEA CONTINUA DI SPEZZATURE

Il film *Cenere* (1916; regia: Febo Mari, Arturo Ambrosio; soggetto: dal romanzo omonimo (1904) di Grazia Deledda; sceneggiatura: Eleonora Duse, Febo Mari; interpreti: E. Duse, F. Mari; produzione: Ambrosio-Caesar film) è ancora un rebus. È difficile stabilire la natura dell'unica interpretazione cinematografica di Eleonora Duse.

Ma lo spunto per questa nota non viene che da un video commerciale (*Cenere*, Mondadori Video, 1992) e da un mio errore. Nel libro *Il teatro di Eleonora Duse*, a p. 57, descrivendo una scena del film parlo della Duse che rammenda una calza rotta. Invece si limita a guardarla.

Uno scherzo della memoria che porta ad un errore nella descrizione di una scena di un film visto – con qualche difficoltà organizzativa – tre volte è un fastidio percepibile ma leggero. Adesso che la videocassetta di *Cenere* si trova in vendita dappertutto, diventa non più accettabile.

Inoltre si tratta probabilmente della scena più bella del film – Cesare Molinari, nella sua opera sulla Duse, ne fa una descrizione ed un'analisi intense ed appassionate – ed è l'unica che ci fa intravedere qualcosa delle capacità dell'attrice di trasformare le pause e i momenti vuoti in buchi capaci di assorbire l'attenzione degli spettatori su un volto che pure è in stato di riposo, quasi inespressivo, o su un suo gesto che pure è, in apparenza, più che quotidiano, quasi sciatto. La Duse, vecchia mendicante, è seduta per terra. Ha in mano una calza piena di buchi, la guarda con attenzione, la fa scorrere lentamente, e poi la butta via, appoggiando la guancia ad una mano.

Il problema del *Cenere* della Mondadori Video è nella mancanza di alcune informazioni basilari. Prima tra tutte: da dove venga la copia usata. Si tratta infatti di una copia mutilata (fra l'altro sono state tagliate le scene della vita parallela di Anania, il figlio, dall'infanzia agli anni di studio al fidanzamento).

Rivedendolo più volte mi è sembrato uno sconciamento (non so da quale occasione o motivo determinato) che giunge fino a guastare il senso del lavoro che con questo film si voleva fare. Sono state ad esempio sostituite le didascalie, che ritengo portino decisa l'impronta della mano della Duse.

Non è una questione stilistica.

Basta l'esempio della principale sequenza caduta dalla copia messa in circolazione dalla Mondadori Video: dopo una didascalia che parla del richiamo a distanza tra il figlio e la madre che l'ha abbandonato, nella copia meno rovinata dai tagli vediamo la Duse immobile, in piedi, stagliata contro il cielo (è la sua prima apparizione nel film) e subito dopo il giovane, studente a Roma, che, come se l'avesse sentita, si volta verso la finestra, la chiude e riprende a scrivere alla fidanzata. Segue una didascalia anch'essa assente dalla copia Mondadori: «rotta una maglia i fili non si riannodano più», e poi inizia la scena della Duse mendicante che guarda la calza.

Nella copia della Mondadori Video la scena della calza (immediatamente successiva all'ultima immagine del figlio ancora bambino) si trasforma semplicemente in un esempio di quel che era diventata nel frattempo la vita degradata della donna. Collocata al centro di una sequenza alternata tra madre e figlio, e dopo la didascalia sull'irreparabilità di una maglia rotta, ha un altro impatto e un altro senso: il volto svuotato della Duse non parlava di miseria, ma parlava dei rapporti rotti e non riannodabili tra Rosalia ed il figlio abbandonato.

Si tratta, come dicevo, della più bella scena del film e forse anche dell'unica davvero buona. *Cenere* non è un brutto film, e ha degli aspetti anomali, si intuisce l'effetto di asprezza che dovette avere per gli spettatori d'epoca nonostante i rigonfi costumi «popolari» e nonostante la recitazione più convenzionale di Febo Mari. Ma, certo, determina delusione, soprattutto per una frammentarietà nell'azione dell'attrice.

O meglio: per una tendenza della Duse a costruire il film solo attraverso piccoli nodi fisici, minuscole sequenze d'azione che non si evolvono l'una nell'altra ma che sono quasi isolate tra loro (Rosalia che guarda la calza e la butta – l'elaborato inchino al figlio, esibizione della sua miseria – le tre distinte pose da seduta dell'attesa – il breve arco della disperazione di fronte al messaggio negativo, etc.).

C'è una rapsodicità nelle sue azioni. E il loro essere slegate, prive di continuità le fa diventare un po' eccessive. Non essendo state pienamente giustificate dall'azione precedente producono un leggero effetto d'enfasi. C'è un sospetto di retorica.

Credo che tutto questo non basterebbe per parlare negativa-

mente di questa interpretazione se si trattasse di un'altra attrice. Ma qui è della Duse che si tratta, della Duse vecchia, di una figura non molto diversa da quella del celebrato ritorno al teatro del '21.

In *Cenere* il volto della Duse appare tardi, non è nascosto, ma è spesso in ombra. Voleva l'ombra, la Duse, lo scrive spesso nelle sue lettere di quei mesi. Certo voleva tenere in ombra le rughe: se ne era andata nel 1909 ancora in grado di apparire giovane, ancora interprete de *La signora dalle camelie* e tornava mascherata da vecchia. Ma quando un'attrice (o un attore) così potente cerca l'ombra, noi a nostra volta dobbiamo cercare quali siano le zone di luce che vuol creare per contrasto. L'ombra, in *Cenere*, l'ombra che le piove sul volto, e si dilata sulla scena partendo dagli angoli, serve alla Duse per creare uno sconcertante e persino ossessivo primo piano sui capelli, che diventano l'immagine protagonista del film. Al pubblico non piacque molto, questa immagine di vecchiaia improvvisa. Ma è il preannuncio dell'invenzione artistica del rientro al teatro nel maggio del '21. La Duse questa volta riuscirà a conferir fascino alla propria vecchiaia e un peso enorme ai suoi capelli bianchi: e lo farà facendoli risaltare, per contrasto, col non nasconderli nelle parti giovanili che interpreterà.

Gli aspetti non riusciti ed il parziale fallimento di *Cenere* furono preziosi, per la Duse, per comporre il rientro.

I capelli (del resto molto belli, candidi, abbondanti, annodati con un leggero disordine pieno di grazia) raccolgono tutta la luce del film. Da un punto di vista coloristico sono il perno di *Cenere* – e inoltre l'unico vero indizio che Rosalia è più di una mendicante, alludono ad una luminosità non offuscata dalla miseria e dalle pesanti vesti scure. Ma c'è anche qualcosa d'altro. Per anni gli spettatori si erano ripetuti le parole di d'Annunzio sui capelli della Duse, pettinati dalla tempesta. Un richiamo di seduzione selvaggio, e insieme commovente come la vista di una bambina spettinata.

Forse la sorpresa maggiore che il film *Cenere* può offrirci, esaminando come al microscopio la sequenza del difficile incontro tra una madre mendicante ed un figlio laureato, è il fatto che in essa la Duse abbia usato, in realtà, una partitura da giovane innamorata, con piccole ritrosie, e sorrisi, con accenni di sdegno, speranze, sospensioni, paure e uno scoppio di autorevolezza improvviso che rovescia le parti. Un virtuosismo artigianale con cui l'attrice ricrea un filo sottile che la Deledda aveva intrecciato nel romanzo. È anzi forse l'unico aspetto del film fedele al libro.

Nel corso di questa lunga scena, che costituisce il cuore del film, quando finalmente il ragazzo riesce a superare l'orrore fisico per questa madre ritrovata e barbona e le afferra e le bacia la testa, una lunga ciocca bianca si scioglie (si intravede come la Duse pre-

pari l'effetto, infilandosi subito prima le mani nei capelli in un gesto di sgomento) e le ricade sul viso, come in un disordine d'amore.

Per più versi *Cenere* mostra di essere opera di grande sapienza anche se non di equivalente efficacia. Lungo tutto il film, ad esempio, la Duse crea una serie di rimandi e di richiami, come il gesto con cui Rosalia beve direttamente da un ruscello, prona sull'erba e senza aiutarsi con le mani: indizio d'ultima abbiezione per la madre mendicante, e insieme citazione rovesciata, raffinatissima, del modo in cui beveva, prona, Bianca Maria, vergine miracolosa de *La città morta* («Pare che tutta la faccia beva. I cigli palpitano su l'acqua come le farfalle che stanno per annegarsi»). Così pure l'inchino al figlio adulto della vecchia, allargando le braccia in un accenno di croce, rimanda, rivelando la cura dell'orchestrazione complessiva, a quello, identico, del figlio bambino che si presentava al padre.

Tutto questo non testimonia certo di un impaccio della Duse di fronte al mezzo cinematografico. È perciò che dobbiamo supporre che, se la sua partitura in *Cenere* è frammentaria, lo sia per una scelta stilistica (si sa che la Duse collaborò attivamente anche alla composizione del film e al suo montaggio).

Al cinema gli attori drammatici tendevano a supplire alla mancanza della parola con l'amplificazione pantomimica (è quel che fa anche Febo Mari in *Cenere*). Gli stretti nodi di azione con cui la Duse compone la sua partitura cinematografica, invece, non sono pantomima.

Non sono neppure del tutto efficaci. Ma proviamo a immaginare queste micro-azioni di *Cenere* (la madre che scende sulle ginocchia ai piedi del figlio, ad esempio, o l'improvviso rivoltarsi a lui, quando, dritta contro il muro, l'attrice sembra crescere di statura) non come la sequenza dei segmenti che in teatro comporrebbero la linea interpretativa, ma come i momenti di spezzatura di questa linea, e ci faranno un altro effetto.

Nel teatro dell'attore creatore c'è una dialettica basilare tra continuità e spezzatura. Possiamo individuare un livello di continuità determinato dall'intreccio della voce (che modulava anche con molta arditezza la frase), della mimica, e delle micropartiture gestuali (in stretto legame, magari di opposizione, con il testo). Le parole sono un flusso e impongono il loro tempo.

Poi ci sono, più o meno frequenti a seconda dell'attore, i momenti di spezzatura: le impennate improvvise della Duse che fa un balzo, che alza inaspettatamente la voce, che si fa inondare di colpo il volto di lacrime. Testimoniate tante volte, sempre con lo stesso stupore: una sorpresa.

Per la sua interpretazione cinematografica la Duse scelse di fare una sintesi di un solo livello della sua recitazione, quello, appunto,

delle spezzature. Di fronte alla sparizione della voce, elimina anche tutto il flusso che a teatro la portava da un momento di rottura ad un altro.

Rosalia parla al figlio. Quale sarebbe stato a teatro, del suo monologo, il momento scelto dalla Duse per cadere sulle ginocchia? Questa sorpresa è quello di cui la testimonianza cinematografica (pur ovviamente preziosa) ci ha privato.

L'attrice compone la sua partitura cinematografica secondo criteri non discorsivi. Come se fosse, invece, una canzone. Ci sono dei segni pantomimici chiave che devono rimanere riconoscibili. Ma si può saltare dall'uno all'altro senza lavorare sulla transizione, anzi: necessario le sembrò proprio eliminare le transizioni e toglier peso all'intreccio.

Del cinema la Duse era stata innanzi tutto spettatrice, piuttosto assidua, affascinata. Così – in una sala cinematografica qualsiasi, consapevole eppur disponibile a farsi catturare, pronta a godere del film quanto ad infastidirsi per la folla – ce l'ha descritta Colette (descrizione di cui cita un ampio brano William Weaver, nella sua biografia della Duse). A me sembra che sia in questa esperienza da pura spettatrice che le si sia formata quella che sarà l'idea guida per *Cenere*: che l'essenza del cinema non era tanto l'essere azione meno parole, quanto (glielo diceva, mentre guardava il film, il suono stesso del pianoforte in sala) azione più musica. Tant'è che per la Duse un'interpretazione cinematografica avrebbe potuto essere un montaggio di punti culminanti, di sorprese tenute insieme dalla continuità della musica (e della azione fisica) e non da quella della evoluzione drammatica. Una linea compositiva per l'attore cinematografico che fu immaginata dalla Duse secondo criteri inaspettati, e paragonabili soprattutto a quelli che governano la drammaturgia delle danze drammatiche.