

Studi

nell'Arte,
Spettacolo

NON SOLO DIVE PIONIERE DEL CINEMA ITALIANO

a cura di Monica Dall'Asta

Indice

Prefazione di Simona Lembi, Assessora alla Cultura e alle Pari Opportunità della Provincia di Bologna	7
Introduzione. L'altra metà del cinema muto italiano di Monica Dall'Asta	9
PARTE PRIMA. Storia delle donne e storia del cinema	
Jane M. Gaines Esse sono noi? Il nostro lavoro sulle donne al lavoro nell'industria cinematografica muta	19
Christine Gledhill Pensare le donne nella storia del cinema: l'esperienza britannica	31
Elda Guerra Oltre i confini. Il movimento delle donne tra Otto e Novecento e l'affermazione di una nuova soggettività	39
PARTE SECONDA. Non solo dive	
Cristina Jandelli "La più intelligente di tutte": Diana Karenne	51
Monica Dall'Asta Il singolare multiplo. Francesca Bertini, attrice e regista	61
Elena Dagrada La tentazione del silenzio. Eleonora Duse e <i>Cenerentola</i>	81
Roberta Gandolfi Il teatro italiano e le sue 'donne nuove', fra tradizione e riforma, emancipazionismo e modernismo	93
Valeria Palumbo Vipera: vita e mito di Anna Fougez	103
Elena Mosconi Dive e antidive. Elettra Raggio e Astrea	113

PARTE TERZA. Elvira Notari

Vittorio Martinelli

Due o tre cose che so di Elvira Notari

133

Giuliana Bruno

Elvira Notari e la Dora Film d'America. Cinema e migrazione culturale

137

PARTE QUARTA. Film salvati e da salvare

Marianna De Sanctis e Céline Pozzi

Il restauro di *'A santanotte*

149

Micaela Veronesi

Una donna vuol 'rifare il mondo'. *Umanità* di Elvira Giallanella

159

Irela Nuñez, con la collaborazione di Franca Farina

Film salvati e da salvare alla Cineteca Nazionale

173

PARTE QUINTA. Torino, città delle donne

Alberto Friedemann

Imprenditoria femminile nel cinema torinese

195

Ester de Miro d'Ayeta

Cucire nastri di celluloidi. L'oscuro iter di montatrice di Esterina Zuccarone, 'operaia' a Torino

229

Donata Pesenti Campagnoni

Maria Adriana Prolo

235

PARTE SESTA. Non solo spettatrici

Gina Annunziata

Matilde Serao e il cinematografo

249

Luca Mazzei

Al cinematografo da sole. Il cinema descritto dalle donne fra 1898 e 1916

257

Silvio Alovio

La spettatrice muta. Il pubblico cinematografico femminile nell'Italia del primo Novecento

269

PARTE SETTIMA. Oltre le formule di genere

Claudia Gianetto

Gigetta Morano, una forza irresistibile

291

Stella Dagna

All'ombra del gigante. Le comprimarie della serie Maciste

297

Maria Elena D'Amelio

Belle e dannate. Donne di potere nel cinema storico-mitologico italiano

305

Appendice. Le protagoniste

a cura di Monica Dall'Asta

317

Notizie sugli autori

331

LA TENTAZIONE DEL SILENZIO

ELEONORA DUSE E *CENERE*

M'aiuti Lei – Lei lo può – Mi veda qual sono – Ho anch'io la mia parte di... "Rosalia" cioè di destino, come dono e peso di vita.
(Eleonora Duse a Febo Mari, 11 luglio 1916)

1. Quando Eleonora Duse si accinge a realizzare *Cenere*, fin dalla tarda primavera del 1916, ha già compiuto cinquantasette anni e non calca più le scene da circa sette¹.

Problemi di salute sono la ragione ufficiale per cui la grande attrice, all'apice del successo, aveva abbandonato il teatro nel febbraio 1909 (ma vi farà ritorno, nel maggio del 1921, con *La donna del mare* dell'amatissimo Ibsen)². Biografi e studiosi, tuttavia, in qualche caso hanno intravisto altre motivazioni all'origine di questa lunga sosta in parte forzata, in parte però anche voluta. Motivazioni meno materiali: la ricerca di sé, il bisogno di silenzio³. Un bisogno divenuto quasi fisico, maturato nel tempo con la necessità di prendere le distanze dalla parola, in cui aveva fortemente creduto, ma che le aveva impresso dentro un segno profondo, attraverso l'esperienza del teatro dannunziano⁴. In questa prospettiva, il suo ritorno alla recitazione in un film muto – al di là delle ineludibili ragioni contingenti – diviene allora

una tappa importante della ricerca verso l'espressività del silenzio che l'attrice persegue da anni⁵.

La prima offerta dal mondo silenzioso della celluloida le giunge niente meno che da Griffith, a riprova sia della grande fama dell'attrice italiana negli Stati Uniti, sia della predilezione griffithiana per le figure esili e i delicati visi di donna dai lineamenti regolari e sottili, come quelli che Eleonora Duse ha in comune con le sorelle Gish, o con Mary Pickford⁶. È l'11 settembre 1915 quando informa per iscritto la figlia Enrichetta di aver ricevuto un telegramma dall'America del Nord che la invita a lavorare "à je ne sais quoi, en cinéma [non so a che cosa, nel cinema]"⁷, per poi precisare due settimane dopo, nel caratteristico miscuglio di francese e italiano che contraddistingue le missive inviate alla figlia:

[...] on m'a cablé d'Amérique d'aller pour 3 mois a Los Angeles, California, avec ce Griffith fameux du cinéma, a quoi faire?? aujourd'hui avec Adolfo (De Bosis) je compose moi, et lui traduit en anglais un cable pour New York. Moi, le choix du travail? le quel? Et si ça s'arrange partir? Que de voyage j'aurai fais en ma vie pour attendre "le voyage" le bon! La délivrance!! [Mi hanno telegrafato dall'America per andare 3 mesi a Los Angeles, California, con quel fa-

moso Griffith del cinema. A far che? Oggi, con l'aiuto di Adolfo (De Bosis) metto insieme, e lui traduce in inglese, un telegramma per New York. Ho la scelta del lavoro? Quale? E se si combina, partire? Quanti viaggi avrò fatto nella mia vita in attesa del "Viaggio" – quello buono! La liberazione!] ⁸

L'attrice appare incuriosita e lusingata, anche dal compenso altissimo (300.000 lire, sembra come solo anticipo) ⁹; chiede alla figlia che si informi bene su Griffith e spedisce in America alcuni soggetti scritti personalmente, precisando che intende escludere qualunque testo tratto dal solito repertorio teatrale ¹⁰. Già in questo frangente emerge con chiarezza il suo interesse sincero per l'arte muta, concepita come diversa dal teatro, come linguaggio eminentemente lirico e figurativo, la cui forza espressiva è nel gesto silenzioso e nella composizione pittorica ¹¹. Al punto che progetta un film sulla Cappella Sistina – concentrandosi sulle figure femminili dipinte nelle lunette da Michelangelo, giocando con le luci, i drappaggi, i gesti – e immagina di poterne rimandare la realizzazione a quando la Grande Guerra sarà finita, magari a Londra, vicino alla figlia, dove Griffith potrebbe raggiungerla. Nell'immediato, infatti, i pericoli del viaggio rallentano la trattativa, che finisce in nulla. Non è improbabile che sia proprio l'offerta di Griffith a suscitare l'interesse dei produttori italiani verso un'attrice assai celebre, certo, ma non più nel fiore degli anni ¹². Sicuramente, si tratta di un'offerta che rimette in moto in lei il desiderio prepotente di lavorare ancora; un desiderio che si sovrappone alla constatazione che sia divenuto sempre più necessario per ragioni economiche ¹³; e finalmente resa possibile proprio grazie al cinema, che riesce a conciliare il suo bisogno di proseguire un personale percorso di ricerca con le potenzialità di un mezzo nuovo e meno faticoso, che non richiede lo sforzo fisico di una recita da ripetere ogni sera. Il 23 febbraio 1916 scrive all'amica Emma Garzes di aver "rotto i pensieri", di aver pensato al cinema dove ha "trovato delle cose" che la interessano "immensamente!!!" e di essere in trattative con una Casa italiana, sebbene l'America resti ancora sullo sfondo dei suoi progetti ¹⁴. Qualche tempo dopo, stando nuovamente a quanto scrive l'attrice, le Case italiane sono divenute tre: verosimilmente la Cines, la Tiber e l'Ambrosio ¹⁵. Con la Cines

tratta concretamente, visita gli stabilimenti e familiarizza con le maestranze per imparare gli aspetti tecnici del mestiere; resta però delusa dalla pretesa di inserire fasti sontuosi, mondanità, donne in *décolleté* ¹⁶. Perciò a metà maggio sospende i rapporti con la Cines e poco dopo opta per Arturo Ambrosio, ovvero per la Casa di produzione che sembra darle maggiori garanzie sul piano artistico.

Firma il contratto con il produttore piemontese nel giugno 1916. Ma già da qualche mese, quella che l'attrice chiama più volte "la mia film" è stata da lei pensata a partire dal romanzo di Grazia Deledda, *Cenere* ¹⁷.

2. La fama di *Cenere* è legata al fatto che si tratta dell'unico film interpretato da Eleonora Duse. Per questo suo unico film, tuttavia, l'attrice fa assai più che recitare. Sono numerose le sue dichiarazioni da cui si evince chiaramente la ferma intenzione di esercitare un controllo artistico totale sulla pellicola; dichiarazioni che contengono vere riflessioni di poetica e che hanno spinto assai presto alcuni studiosi a parlare di attrice-autrice: da Umberto Barbaro, che fin dal 1958 ha definito la Duse un'"attrice creatrice", fino ai recenti studi di Cristina Jandelli che vede nella Divina un'attrice dal profilo autoriale ¹⁸. Scrivendo alla figlia, definisce Arturo Ambrosio "un brav'uomo e intelligente e che farà tutto quel che voglio io! Voilà ce s'appelle selon moi *être intelligent!* [Ecco, questo significa secondo me *essere intelligente!*]" ¹⁹. Le descrive in dettaglio le condizioni del contratto, davvero senza precedenti per l'epoca e per una donna in Italia: il 50% degli incassi, 40.000 franchi di compenso più 20.000 per le spese. Quindi aggiunge:

J'ai "droit" (ah! j'aime cette parole) sur les machines et sur l'opérateur, c'est cela l'homme le plus difficile! Mais dans le contract, j'ai voulu droit de choisir, dunque: giudizio. Je vais choisir! [Io ho "diritto" (ah! mi piace questa parola) sulle macchine e sull'operatore, che è la persona più difficile. Ma nel contratto ho voluto diritto di scelta, dunque: giudizio. Vado a scegliere!] ²⁰

Ottiene, insomma, quella libertà apparentemente totale che a ben vedere le sarà fatale, tanto quanto

più tardi sarà fatale a un altro grande attore-autore che come lei passerà dal teatro al cinema per restarvi più a lungo di lei: Orson Welles²¹.

Come per Orson Welles, del resto, anche per Eleonora Duse non si tratta solo di assicurarsi un controllo artistico puramente astratto. L'attrice, infatti, dimostra subito un sorprendente e specifico interesse per gli aspetti tecnici del mezzo cinematografico. Nei mesi che precedono la lavorazione va al cinema quasi ogni pomeriggio, privilegiando le sale di terz'ordine, in periferia, dove spera di non essere riconosciuta. Coglie nei primi film americani proiettati in Italia "una più fresca sensibilità e una tecnica più raffinata"²². E poco prima delle riprese, in vacanza a Viareggio, ottiene da Arturo Ambrosio che le metta a disposizione un tecnico un'ora al giorno, affinché possa familiarizzare con la macchina da presa²³.

Anche il suo rapporto con Febo Mari, regista e interprete maschile della pellicola, è improntato a queste stesse istanze. Non solo perché è lei che lo sceglie,

dopo averlo visto recitare nel film *Il fuoco* (1916), nominalmente diretto da Piero Fosco – pseudonimo di Giovanni Pastrone – che ne "vigilò l'esecuzione"; e poco importa se tale scelta fu compiuta credendo che Piero Fosco fosse invece lo pseudonimo di Mari²⁴. Anche le lettere che rivolge al giovane collega pullulano di istruzioni ("la tecnica è tutto un mistero"); indicazioni ("Mi metta nell'ombra [...] au premier plan mi fa terrore [...] mi tenga di scorcio, a passaggio, nulla sia immobile per questo ritorno di madre al figlio"); richieste ("Au premier plan, verso la folla, verso la belva, rimanga Lei, Lei ne ha la forza")²⁵. Nonché di suggestioni evocative, suscitate in lei dal ricordo delle pellicole studiate nei pomeriggi trascorsi al cinema, di cui vorrebbe riprodurre i risultati:

Ho visto in *Cavalleria rusticana* (quella di Mascagni) (era presente Ambrosio) ho visto certe penombre, certi scorci che farebbero al caso mio – Ho visto nella *Ragnatela* del Griffith – ho visto gente, o venendo



Eleonora Duse in *Cenere*, 1916 (Museo Nazionale del Cinema, Torino)

di lontano, supplice o disperata, o in rivolta – insomma, ho visto creature, a lampi, ma simili alla forza attuale che mi anima, pari alla visione che inseguo²⁶.

È chiaro, insomma, che si rivolge a Mari con l'intento di dirigerlo nel dirigerla, perché insegue davvero una visione e pensa così di poterla ottenere, di poter contare sul suo ascolto di regista-attore attento alle esigenze della sperimentazione.

Ma soprattutto, è parte attiva nella scelta del romanzo di Grazia Deledda, voluto ancor prima di accordarsi con Ambrosio, verosimilmente per intercessione dell'amica Olga Ossani, alias Febea, forse su indicazione della stessa Deledda²⁷. L'attrice, infatti, lo aveva già letto molti anni prima, durante una tournée, quando la figlia era ancora una giovinetta. Lo scrive a Enrichetta il 14 maggio 1916, per spiegarle il motivo di una scelta che non dipende da una scoperta casuale, occasionata dal ritorno al lavoro²⁸.

Così come risulta parte attiva nella collaborazione con Grazia Deledda, documentata sia da una lettera che la scrittrice indirizza all'attrice e che viene posta in esergo al film²⁹, sia da altre lettere da cui si evince la presenza della scrittrice sul set: verosimilmente in concomitanza con la necessità di riscrivere un'intera scena – quella dell'ascesa di Anania al Gennargentu –, poi inviata per iscritto dalla Deledda a Febo Mari; nonché forse durante le riprese di una scena con Anania bambino, rifatta in seguito dall'attrice con il solo operatore Omegna perché giudicata "senza cuore"³⁰.

Suo, infine, è il primo trattamento o schema di sceneggiatura, che interviene con decisione sul libro e contiene già un'idea forte di regia³¹. Si tratta di uno schema rispetto al quale le copie del film giunte fino a noi presentano scarti importanti³². Al di là delle differenze fra le singole copie a disposizione, cioè, ognuna di esse si impone come ugualmente differente rispetto all'impianto drammaturgico inizialmente concepito dall'attrice. Anche per questo, oggi, il film è assai difficile da giudicare nel suo complesso. Come ha scritto Gianni Olla: "*Cenere*-romanzo è la storia di un figlio abbandonato, *Cenere*-film è la tragedia di una madre"³³. Ma pur ribaltando la prospettiva del libro, nel suo schema la Duse ne fa un



Eleonora Duse (Archivio "In penombra")

'dramma a due voci', composto perciò da due parti distinte – la prima, comprensiva di un prologo, incentrata sulla figura di Anania; la seconda incentrata su quella di Rosalia – in cui anche il personaggio del figlio s'impone all'attenzione. L'elemento unificatore è individuato in una reminiscenza di matrice letteraria, ovvero la frase "Dov'è? Dov'è?", ricorrente nel libro e qui mutuata in una didascalia prevista sia nella prima parte, sia nella seconda. E mentre la seconda parte, più simile al film che conosciamo oggi, è incentrata sulla figura di Rosalia e permette all'attrice di concentrare la sperimentazione sul terreno della recitazione, la prima risulta di interesse

forse maggiore sul piano della composizione scenica e drammaturgica; è infatti più sperimentale nella concezione luministica, più moderna nell'impianto narrativo. Qui la Duse aveva previsto di condensare – dopo un'immagine di Anania intento a leggere le lettere di Margherita – tutte le scene chiave della vita del figlio che precedono la ricerca della madre, in un susseguirsi di lampi e suggestioni visive, fino alla simbolica scalata al monte (il vento, l'infanzia a Nuoro, il Gennargentu...). Suggestioni, a ben vedere, non riconducibili a semplici flash-back (che pure sarebbero stati molto audaci per quel tempo, in Italia) e che l'attrice chiama "ganci", perché supposti afferrare i ricordi alle pagine del romanzo.

Sappiamo che le riprese del film ebbero inizio sulla base di questo primo schema e che furono girate inquadrate oggi assenti nelle copie giunte fino a noi: in una lettera a Febo Mari, l'attrice cita un "episodio della mano", riferendolo al prologo, mentre in un'altra descrive tre scene da rifare (quindi già girate) di cui due sembrano collocabili nella prima parte (ma sono assenti nel film), con queste parole:

II *La spinta al bambino* (prima parte)
 si vede dalla *cintola in su*, non è bello –
 III *La mano*, sulla diligenza, con bambino in braccio,
 fatta nel giardino vostro Stabilimento – (La mano, rivela il viso)³⁴.

Inoltre, come risulta da documenti e testimonianze d'epoca³⁵, seguendo uno schema analogo a quello di *Il fuoco* la progressione narrativa avrebbe dovuto essere scandita dai tre seguenti titoli: *L'ombra*, *La larva*, *La carne*.

Ma la lavorazione del film si rivelò difficile e faticosa. Eleonora Duse aveva paura, temeva che il risultato si discostasse dalle sue aspettative. Giunse a chiedere che il violoncellista Livio Boni suonasse durante le riprese per suggerire l'atmosfera che voleva rendere nel film³⁶. E in corso d'opera, Arturo Ambrosio cominciò a temere per le sorti commerciali della pellicola³⁷. Di certo, a film concluso, intervenne con rimaneggiamenti e un montaggio diverso dal previsto, più lineare e di facile lettura per il pubblico del tempo. Provò persino a cedere i diritti di distribuzione³⁸, a riprova di quanta poca fiducia gli fosse rimasta nell'impresa. E l'uscita del film ne risultò ritardata

fino al mese di marzo 1917, nonostante il nulla osta fosse già stato concesso il 1 novembre 1916³⁹.

Adirittura Mario Corsi⁴⁰ racconta di aver visto il film un paio d'anni più tardi a New York, in un cinema di quart'ordine sulla Quattordicesima strada, in una copia "logora" intitolata *La madre o il figlio della colpa*. Forse un rimaneggiamento in chiave melodrammatica e sentimentale, che verosimilmente non ebbe miglior fortuna.

Genere, infatti, sotto il profilo commerciale fu un clamoroso insuccesso. Nonostante un lancio attento a sottolineare la grandiosità artistica dell'evento – ma forse non abbastanza a suscitare l'interesse del pubblico di massa – spettatori e critica per lo più non lo amarono. Significativo in proposito è il numero speciale de "L'Arte muta", pubblicato per l'occasione e "offerto alla Divina come un mazzo di rose", molto accurato nella sostanza (contiene scritti di Matilde Serao, Enrico Panzacchi, Roberto Bracco, Edoardo Boutet, Saverio Procida e numerosi omaggi lusinghieri)⁴¹, ma indubbiamente sobrio nella forma, privo di fotografie.

In attesa di saperne di più, tanto sull'avventura – o disavventura! – della pellicola, quanto sui complicati tragitti della distribuzione italiana e internazionale, anziché lavorare sulle varianti di quelle che non sappiamo ancora se chiamare copie o versioni, allo stato attuale appare più produttivo riflettere sulle costanti, da cui è possibile risalire agli esiti della poetica più volte espressa dalla stessa Duse. Una poetica rintracciabile quanto meno nella sua recitazione.

E in materia di recitazione, le immagini a disposizione ci restituiscono un saggio seducente anzitutto per la sua grande modernità. Una comprensione profonda del cinema muto, sottolineata molto presto dagli storici del cinema⁴². Una gestualità originale, personalissima e assai contenuta (ma "con momenti di calcolatissima espansione"⁴³). E la volontà di sperimentazione di un'artista che non guarda al cinema come a un mezzo per replicare i propri successi teatrali, ma al contrario vi si avvicina come a un luogo dove proseguire un itinerario di ricerca maturato nell'esercizio della pratica teatrale⁴⁴, provando a concepire qualcosa di diverso, seppure in continuità con un percorso personale, grazie allo stimolo ricevuto all'incontro con un'arte nuova. An-

che a costo di rinunciare alle proprie sicurezze, a rischio di avventurarsi su un terreno che la spinge a vedere il cinema più vicino alla pittura che non al teatro: e se con Griffith vagheggiava la Cappella Sistina michelangiotesca, qui la figurazione è eseguita a partire dagli affreschi di Giotto⁴⁵.

Non solo nei momenti maggiormente ispirati al modello pittorico, come nel gioco sul pannello di mantelli francescani che rasenta spesso la citazione letterale. Ma anche nel lavoro sull'ombra e sulla luce: nella composizione scenica che, durante la prima parte, caratterizza le apparizioni della madre e del figlio – quando l'ombra della donna emerge dai vetri di una finestra del mulino; quando il figlio compare dinnanzi al padre come un'ombra proiettata sul pavimento; quando la madre cerca il bambino nella notte e il figlio si affaccia alla finestra, mentre l'ombra delle braccia materne protese in un abbraccio si proietta inutilmente sul muro. Sembra di assistere alla versione schermica delle celebri apparizioni 'nascoste' della Divina, che sul palcoscenico accennavano – anziché attenuarla – la sua presenza carismatica e forse prefiguravano, per l'appunto, il suo anelito alla messa in scena del silenzio⁴⁶.

E nell'esibizione del silenzio la recitazione muta della Duse dà il meglio di sé. Perché in *Cenere*, come dichiara con orgoglio alla figlia, l'attrice non parla mai per tutto il film ("jamais dans toute la film *je ne parle*" [io non parlo mai per tutto il film])⁴⁷. Non solo, infatti, non recita con la voce: non recita neppure con il movimento delle labbra. Una scelta radicale, il cui esempio più significativo è senza dubbio nella scena dell'incontro tra madre e figlio, in cui Rosalia apre la bocca solo per sorridere ad Anania ritrovato o per opporgli il suo diniego quando lui le annuncia di volerla tenere con sé. Un incontro importante, certo il momento più intenso di tutta la pellicola, in cui l'attrice affida il senso a qualche carezza appena accennata, alla rapida mutevolezza del suo volto espressivo, che in pochi istanti passa dal dolore al sorriso, poi nuovamente al dolore. Un incontro ripreso in una serie di inquadrature lunghe, per non spezzare la continuità della recitazione e la relazione del corpo con lo spazio circostante (in tutto il film, del resto, non c'è neppure un primo piano), mentre sono presenti alcuni movimenti di macchina a seguire.

Forse è nell'opposizione tra l'esibizione dell'ombra, nella prima parte, e quella dei corpi in azione, nella seconda, che ritroviamo almeno un poco di quel che resta di *Cenere* come l'avrebbe voluto l'attrice.

3. L'incontro velatamente incestuoso tra la madre e il figlio, nella seconda parte del film, è molto diverso da come si svolge nel romanzo, dove al contrario è violento, aggressivo, dolorosissimo – solo dolorosissimo. E non si tratta dell'unica modifica apportata dalla Duse alle pagine del libro. Elenchiamo brevemente le più significative.

Vengono interamente eliminati l'inizio e quasi tutti i primi cinque capitoli (dei nove di cui il romanzo è composto). Scompare ogni traccia della giovinezza di Oli (diminutivo di Rosalia, un nome che in *Cenere* film non compare mai), descritta come una fanciulla ingenua, pronta ad aprirsi alla vita e all'amore ma sedotta dal giovane Anania, un sognatore fanfarone e bugiardo, che le nasconde di essere sposato, la mette incinta e l'abbandona, sottraendosi alle proprie responsabilità. Scompare quasi del tutto la vedova di Fonni che ospita Oli dopo che viene cacciata di casa (salvo comparire nella seconda metà del film, perché funzionale al ritrovamento di Rosalia da parte del figlio cresciuto). Scompare il compagno di giochi Zuanne, molta parte dell'adolescenza del piccolo Anania a Nuoro, la scuola e il teatro, la giovinezza e gli studi dapprima a Cagliari, poi a Roma, dove il ragazzo crede di riconoscere la madre nell'affittacamere Maria Obinu.

Soprattutto, due sono le alterazioni significative imposte alla natura stessa dei personaggi e alle dinamiche dei loro rapporti interpersonali.

La prima è la trasformazione di Oli in Rosalia, ovvero il mutamento radicale del personaggio della madre, che da femmina istintiva e selvatica, abbruttita in pochi anni dalla miseria, dalla disperazione e dalla malattia, nel film diviene una donna lucida, consapevole, forte, che agisce fin da subito per il bene del figlio e soprattutto lo ama, da sempre e per sempre; perciò si reca consapevole all'incontro con lui, uscendone comunque vittoriosa⁴⁸. Diversamente dal romanzo, infatti, nel film la madre è una figura eroica che per il figlio si sacrifica due volte: dapprima rinunciando a lui e portandolo dal padre, affinché possa crescere

lontano dalla miseria, dall'ignoranza e dall'infamante condizione di creatura illegittima; poi togliendosi la vita (ma non sgozzandosi, come Oli, che schizza il suo sangue intorno a sé e agonizza per ore, circondata da una piccola folla di curiosi come una bestia nell'arena; Rosalia muore fuori campo, in pochi istanti, quando la vedova la trova è già compostamente distesa come una salma sacra), per liberarlo definitivamente dalla sua presenza ingombrante e dannosa.

La seconda è la trasformazione di Margherita, che nel romanzo è la figlia del ricco 'padrino' di Anania, datore di lavoro di suo padre, mentre nel film diviene una semplice compagna di scuola. Viene così eliminato il tema del riscatto sociale, a tutto vantaggio dei sentimenti privati, gli unici che qui contino. Non a caso, l'incontro tra l'attrice e lo studioso di origine sarda Paolo Orano, che inizialmente dovrebbe partecipare alla riduzione e la inonda di consigli e informazioni sulla storia della Sardegna, è caratterizzato dal netto rifiuto dell'attrice di seguirlo sulla via della realizzazione di un film incentrato sul folclore sardo, ovvero su aspetti estranei alla pura vicenda sentimentale. A ben vedere, in realtà, il romanzo della Deledda autorizzerebbe, eccome, una tale realizzazione; ma la Duse gli oppone un rifiuto stupito e indispettito. Sintetizzato in queste parole:

Ma, suavia, arricchire, che sia anche arricchire d'una ammirevole visione come quella che mi esponevate ieri sera, la quale inserita nel testo gli rimarrebbe sempre estranea. [...] Il libro di Grazia Deledda è solo una *storia di dolore e d'amore* [corsivo mio]. Ma la vostra abbondanza di leggende, di Storia sarda, il libro non ne contiene. Comunque va avanti, s'innalza per altre vie⁴⁹.

E se le cose non stanno esattamente così, ovvero se è la Duse che spoglia le pagine deleddiane e le riduce a una pura dinamica di sentimenti, in fondo è anche perché ne è stata autorizzata dalla stessa Deledda, che le si era rivolta con la lettera posta in esergo al film, di cui scrivendo a Orano, a ben vedere, l'attrice ripete le parole:

A Eleonora Duse.

"Cenere" è la storia di una povera donna di Sardegna che, abbandonata dal primo uomo che amò, cacciata

di casa, raccolta dalla pietà di un'altra donna, dopo anni di miseria riconduce il figlio della sua colpa fino alla porta del padre di lui, perché solo il padre può dargli un avvenire di bene: e lei sparisce nell'ombra.

Affido a Lei, cara amica, questa *storia di amore e di dolore* [corsivo mio] perché Lei sola può illuminarla con la luce della sua anima e viverla con la sua grande arte sincera.

Grazia Deledda⁵⁰.

Perché, allora, questo romanzo? Perché una scelta a quanto sembra contrastata da molti, che ne temevano l'insuccesso e provarono a sconsigliarla, come riferisce nella sua testimonianza Mario Corsi, il quale ricorda pure che fu la Duse a intestardirsi su questo soggetto perché "si era innamorata della parte, diceva di sentire il personaggio"⁵¹? Un personaggio che a ben vedere l'attrice cambia, fino al punto di snaturarlo, di trasformarlo in altro?

Certo, questa vicenda ambientata in una terra nel cui antico regno era nata – la città di Vigevano, dove venne alla luce, nel 1858 faceva parte del Regno di Sardegna – esercita sull'attrice una presa viscerale che ancora una volta ci conduce al silenzio. Al suo silenzio più segreto e doloroso. Quello maturato nella consuetudine con l'assenza della figlia Enrichetta, cresciuta a distanza, lontano dai teatri e dalle tournée della madre. Ma anche quello che è all'origine della 'Rosalia' che è in lei, in gioventù sedotta e abbandonata da Martino Cafiero, da cui ha avuto un figlio vissuto solo pochi giorni⁵². Così che anche Eleonora, come Rosalia, è stata ragazza madre⁵³, ha perso un figlio e ne ha sempre inseguito l'assenza. Nel lavoro e negli affetti. Nella scelta dei copioni e nei molti legami incentrati sull'impronta di una maternità vicaria.

Non a caso, scrive Cesare Molinari⁵⁴, quelli a ridosso di *Cenere* sono anche gli anni in cui l'ossessione dell'attrice per il tema del figlio perduto affiora maggiormente. Nella vita privata, in cui coltiva numerosi affetti di questo tipo. Ma anche in quella professionale, tanto che dopo *Cenere*, tra il 1921 e il 1924, porterà a teatro tre drammi incentrati sul motivo della maternità perduta – *La porta chiusa*, *Spettri* (o *Fantasmì*) e *Così sia* – che poi è anche il motivo centrale nell'opera scritta da Pirandello per lei, *La*

vita che ti diedi. E che naturalmente è anche il tema di *Denise*, scritto da Dumas figlio per la Duse, che lo recitò poco dopo la morte di Cafiero.

In *Cenere*, fra i cambiamenti apportati dalla Duse al romanzo della Deledda non figurano solo eliminazioni ma anche un'aggiunta: la celebre scena in cui Rosalia, accovacciata in terra contro un muro di pietre, rinuncia a rammendare una calza che, ispezionata con attenzione, rivela buchi troppo grandi. È una scena accompagnata da una didascalia: "Rotta una maglia, i fili non si riannodano più". E sul significato simbolico di questa frase molto si è scritto, anche per associarlo al conflitto bellico in atto a quel tempo e all'immenso dolore di tutte le madri costrette a perdere i propri figli in battaglia. Un dolore inconsolabile, così attuale durante i luttuosi anni della Grande Guerra.

Ma un dolore perenne, per chi un figlio l'ha perduto anche senza guerra. E alla luce di un autobiografismo così scoperto, *Cenere* acquista un ulteriore valore di modernità, rivendicando il giusto rilievo nella produzione di un'attrice che alla modernità ha dato tanto.

Note

¹ Nata a Vigevano il 3 ottobre 1858, Eleonora Duse avrebbe compiuto cinquantotto anni solo a lavorazione di *Cenere* conclusa (fatta eccezione, sembra, per i ritocchi da lei richiesti). Le riprese del film, infatti, si svolgono essenzialmente in luglio e agosto.

² Cfr. William Weaver, *Duse. A Biography*, Harcourt Brace Jovanovich, San Diego 1984 (tr. it. *Eleonora Duse*, Bompiani, Milano 1985), che a p. 297 riporta il testo di una smentita fatta pubblicare dalla stessa Duse sul "Corriere della Sera", a proposito di voci su un suo presunto definitivo abbandono delle scene, in cui l'attrice motiva la sua assenza con problemi di salute. La malattia (un enfisema), del resto, la rende sempre più cagionevole e nel 1924 sarà la causa della sua morte, durante una tournée negli USA, a Pittsburgh. Si veda anche Clemente Fusero, *Eleonora Duse*, Dall'Oglio, Milano 1971.

³ Cfr. in particolare Olga Signorelli, *L'epistolario di Cenere*, "Bianco e Nero", a. XIX, n. 12, 1958, secondo cui: "Arrivata alla vetta della sua carriera d'artista, ella ebbe la percezione acuta che tutti i trionfi esteriori erano nulla se la prodigiosa ricchezza spirituale non riusciva a definirsi in solidità di vita interiore. Fu allora, nel 1909, che all'apice della gloria ella lasciò le scene. Di lì ebbe inizio il suo silenzio decennale durante il quale, come tutti i veri poeti, disperatamente cercò se stessa". Cfr. Olga Signorelli, *Vita di Eleonora Duse*, Cappelli, Bologna 1962, che a p. 62 ricorda: "L'istinto non basta: bisogna studiare, coltivare lo spirito, elevarsi", le aveva consigliato Boito. E da allora si mise a studiare lingue straniere, a leggere, due, tre ore al giorno. E a mano a mano che il suo spirito si elevava, non ebbe più pace. Sentiva la vanità di quella fatica che la costringeva a dire tante parole vuote e inutili, prima di arrivare a una parola e a un gesto di vita".

⁴ Cfr. in particolare Gigi Livio, *L'attore cinematografico*, Zona, Torino 2007. Per l'importanza del complesso rapporto umano e artistico di Eleonora Duse con D'Annunzio si veda anche Cesare Molinari, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Bulzoni, Roma 1985.

⁵ Fra gli altri, sono incentrati interamente su questo aspetto i testi di Riccardo Bacchelli, *Commemorazione di Eleonora Duse nel primo centenario della nascita*, "Bianco e Nero", n. 12, 1958; e Umberto Barbaro, *La Duse e il film come arte*, "Filmcritica", n. 81, 1958 (ora in Umberto Barbaro, *Servitù e grandezza del cinema*, a cura di Lorenzo Quaglietti, Editori Riuniti, Roma 1962).

⁶ Non mancano le testimonianze che datano l'interesse della Duse per il cinema ancora più indietro nel tempo (cfr. Roberto Paoletta, *Eleonora Duse in Cenere*, "Bianco e Nero", nn. 7-8, 1952). Lo stesso William Weaver (*Duse. A Biography*, cit.) racconta due episodi (senza indicare la fonte), fra cui quello in base al quale già nel 1914 l'amica Gemma Ferrug-

gia avrebbe avanzato l'ipotesi di scrivere per lei un soggetto per il cinema basato sulla vita di Santa Caterina da Siena, ma l'attrice avrebbe stroncato sul nascere l'idea; secondo Deslandes (cfr. Jean-Louis Courtault-Deslandes, *Eleonora Duse attrice cinematografica. Un'opera incompiuta*, "Museo Nazionale del cinema. Notiziario", nn. 34-35-36, 1977-1979), però, il libro di Emma Ferruggia (*La nostra vera Duse*, Sonzogno, Milano 1924) contiene particolari che spingono a datare quell'episodio più tardi, forse nel 1918, in ogni caso dopo *Genere*. A proposito dell'offerta di Griffith, invece, un'ipotesi suggestiva è che il grande regista americano possa aver pensato a lei per il ruolo della madre intenta a 'cullare' il proprio figlio nel film *Intolerance*; le date coincidono: *The Birth of a Nation* è uscito negli USA l'8 febbraio 1915 e successivamente Griffith lavora appunto a *Intolerance*, che uscirà nel settembre del 1916 (lo ipotizza anche Gerardo Guerrieri, *Eleonora Duse. Nove saggi*, a cura di Lina Vito, Bulzoni, Roma 1993, pur senza evocare il possibile ruolo della madre intenta a cullare, interpretato poi da Lillian Gish). Vero è che i tempi di lavoro prospettati, sia durante il primo contatto (tre settimane a Los Angeles), sia nei successivi, sembrano indicati per interpretazioni diversamente impegnative, ma anche che Griffith riteneva quel ruolo di grandissima importanza.

⁷ Ove possibile, riportiamo qui la trascrizione nell'originale francese delle lettere scritte da Eleonora Duse alla figlia Enrichetta, durante gli anni della Grande Guerra, pubblicate in ordine sparso da Jean-Louis Courtault-Deslandes (*op. cit.*), Gerardo Guerrieri (*op. cit.*) e Maria Ida Biggi sulla "Turin D@ms Review", che ha recentemente messo in rete un'anticipazione della loro edizione critica progettata in occasione dei centocinquanta anni dalla nascita dell'attrice (*Ma pupa*, "Turin D@ms Review", ottobre 2008). Sempre ove possibile, si fa seguire una delle diverse traduzioni italiane proposte in varie sedi, specificando la fonte, o una mia traduzione. Com'è noto, infatti, si tratta di lettere scritte in una singolare mistura di italiano e francese (non privo di errori, che non sono stati corretti, né contrassegnati dal segno *sic*), ricopiate fedelmente dalla stessa Enrichetta, stando a quanto sostenuto da lei medesima (che tuttavia ha distrutto gli originali) in un insieme di volumi noti come *Quaderni di Enrichetta*, donati alla Fondazione Giorgio Cini dalla nipote di Eleonora (figlia di Enrichetta, maritata Bulloch e residente a Cambridge, in Inghilterra), divenuta Sister Mary of Saint-Mark. Questa prima frase è a p. 18 del saggio di Deslandes e la traduzione italiana compare anche in Weaver (*Duse. A Biography*, cit., p. 312).

⁸ L'originale francese è in Maria Ida Biggi, *op. cit.*, traduzione nostra.

⁹ Una precisazione economica che, stando a Deslandes (*Eleonora Duse attrice cinematografica. Un'opera incompiuta*, cit.), si trova in una lettera della Duse alla figlia datata 20 dicembre 1915.

¹⁰ Cfr. William Weaver, *op. cit.*, p. 213, dove si riporta un brano dell'attrice decisa "a escludere ogni soggetto tratto dal solito repertorio teatrale".

¹¹ Cfr., fra gli altri, Gerardo Guerrieri *op. cit.*, e William Weaver, *op. cit.*, dove si riporta che la figlia Enrichetta abbia segnalato alla madre il libro di Vachel Lindsay (*The Art of the Moving Picture*, Macmillan, New York 1915 [1922]; tr. it. *L'arte del film*, Marsilio, Venezia 2008) e la Duse, estasiata, le abbia chiesto di metterla in corrispondenza con l'autore.

¹² Cfr. Jean-Louis Courtault-Deslandes, *op. cit.*

¹³ Pietro Crivellaro, *Ultime notizie su Genere. Con cinquantadue documenti inediti dall'archivio di Febo Mari*, "Notiziario dell'Associazione Museo Nazionale del Cinema", n. 64, 2000, p. 15, sostiene che la "principale ragione che spinse l'attrice, autoesiliatasi dalle scene dai primi del 1909, a cedere alla tentazione dell'"arte muta" sulle orme di famosi colleghi del teatro come Ermete Zacconi, Lyda Borelli, Irma Gramatica, Dina Galli, Tina di Lorenzo, o la stessa rivale Sarah Bernhardt, fu tutt'altro che artistica. Con l'entrata in guerra dell'Italia contro Austria e Germania il faticoso 24 maggio 1915, la Duse non poté più disporre della rendita dei suoi risparmi amministrati dal banchiere berlinese Robert von Mendelssohn e si trovò costretta a riprendere il lavoro. Al ritorno della pace, con il crollo della Germania, quei marchi bloccati nella banca tedesca divennero ahimè carta straccia. L'irrisolta questione del bisogno economico non sarà affatto estranea al famoso rientro sulle scene dell'attrice anziana e malata, al Teatro Balbo di Torino nel 1921". Il che è senz'altro vero, ma è altrettanto vero che Eleonora Duse avrebbe potuto porre fine ai suoi problemi economici andando a vivere in Inghilterra con la figlia, che non chiedeva altro (e osteggiava il ritorno della madre al lavoro sopra ogni cosa). Senza nulla togliere all'interesse dell'attrice per le prospettive di guadagno ("Buon compenso accresce coraggio", scrive in un telegramma a Febo Mari il 20 giugno 1916, citato da Pietro Crivellaro a p. 26), più numerose ancora sono le tracce di un suo interesse autentico per l'arte del cinematografo e di un intimo bisogno di tornare finalmente al lavoro.

¹⁴ "Ora ho trattative e buone, anche qui a Roma; ma la proposta di America, mi piace assai più perché *il viaggio mi raccoglie*. Ma, in questo momento, *tutto* il mondo è zona di guerra e, forse, *concilierò* una cosa con l'altra [...]. L'offerta, qui, sarebbe, *una film* (grandiosa) ma *una*, e 100.000 franchi. Il che è qualche cosa. Però, ti dico anche, che ho un progetto di *tre anni* di lavoro, e questo di adesso sarebbe solo *l'entrata* in zona di cinema. [...] *Acqua in bocca, ti raccomando perché les affaires sont les affaires*" (Olga Signorelli, *op. cit.*, p. 20).

¹⁵ Il 2 giugno 1916 Eleonora Duse scrive alla figlia: "Sono in trattative assai strette, e quasi concluse e tutte buone, con *tre case di film*" (Gerardo Guerrieri, *op. cit.*, p. 215); quindi nuovamente a Emma Garzes, il 5 giugno 1916: "Devo dirti, che delle tre offerte *ieri* ho concluso con quella che più risponde allo spirito della cosa" (Olga Signorelli, *op. cit.*, p. 22). È possibile che queste affermazioni dell'attrice siano all'origine della convinzione secondo cui le case in questione fossero appunto tre e – forse a partire da un'affermazione di Jean-Louis Courtault-Deslandes, *op. cit.*, p. 21, secondo cui erano

“senz'altro Cines, Itala Film e Ambrosio” – che tale convinzione si sia tramandata di studioso in studioso. Ma o le Case non furono solo tre, oppure uno dei tre nomi è da correggere. Non quello della Cines, né quello dell'Ambrosio, bensì quello dell'Itala, con cui la Duse in effetti non fu mai in trattative (al di là della loro effettiva attendibilità, infatti, non si possono considerare trattative gli scambi della Duse con Pastrone descritti con piglio narrativo da Montesanti a partire unicamente da testimonianze orali, oggi ritenute per di più sopravvalutate, cfr. *infra*, nota 24). Ci fu, invece, una trattativa documentata con la romana Tiber, cfr. *infra* nota 27.

¹⁵ Cfr. la testimonianza di Camille Mallarmé riportata fra gli altri da Jean-Louis Courtault-Deslandes, *op. cit.*, da cui si evince che la trattativa con la Cines non andò in porto per la pretesa della Casa romana di inserire nel film ambientazioni mondane, mentre la Duse aveva in mente solo sobrietà contadina.

¹⁷ Lo dimostrano numerose lettere in cui l'attrice fa riferimento a *Cenere* già dal marzo 1916. Cfr. in particolare William Weaver, *op. cit.*, che alle pp. 316-317 riporta una lettera dell'attrice alla figlia in cui le scrive che nel suo film illustrerà un libro di cui non può ancora farle il nome, ma la cui trama è chiaramente quella di *Cenere*. In una lettera successiva (datata 11 aprile 1916) annuncia che glielo spedisce e il 2 maggio le spiega che dovrebbe andare in Sardegna, ma poiché al momento viaggiare è fuori questione, tutto resta sospeso. Finalmente il 14 maggio le annuncia il titolo (cfr. Gerardo Guerrieri, *op. cit.*).

¹⁸ Cfr. Umberto Barbaro, *op. cit.*, p. 129; e Cristina Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, L'Epos, Palermo 2006.

¹⁹ Cfr. Gerardo Guerrieri, *op. cit.*, p. 215.

²⁰ Cfr. Gerardo Guerrieri, *op. cit.*, p. 216. È in questa lettera che chiede alla figlia di esser messa in corrispondenza con Lindsay.

²¹ Sui limiti e le insidie della supposta libertà totale accordata a Welles dalla RKO, cfr. Elena Dagrada, *Da Heart of Darkness a F for Fake*, in Luca Giuliani, Giorgio Placereani (a cura di), *My Name is Orson Welles. Media, forme, linguaggi*, Il Castoro, Milano 2007. Welles, del resto, era un giovane inco-sciente (se non proprio innocente); mentre Eleonora Duse, a proposito del cinema, avrebbe dichiarato: “Mi dispiace che non sono più giovane: mi sarei messa con tutte le mie forze sulla nuova via, e sono certa che qualche cosa avrei trovato” (cit. in Eugenio Ferdinando Palmieri, *La Duse protagonista di Cenere*, “Bianco e Nero”, n. 12, 1958, p. 51).

²² “In quell'epoca [...] ella frequentava molto i cinematografici e spesso voleva che io l'accompagnassi – come lei diceva – ‘per imparare insieme l'a.b.c. di quest'arte nuova’”, cfr. Riccardo Artuffo, *Testimonianza di un collaboratore*, “Bianco e Nero”, n. 12, 1958, p. 50. Molti studiosi, inoltre, citano una testimonianza di Colette che avrebbe visto l'attrice fra il pubblico in una sala cinematografica romana.

²³ Cfr. Cristina Jandelli, *op. cit.*, che riporta anche il passo di

una lettera della Duse alla figlia, scritta il 9 settembre 1916 (ripresa dal volume di Antonio Cara, *Cenere di Grazia Deledda nelle figurazioni di Eleonora Duse*, ISRE, Nuoro 1986, p. 123), in cui spiega che il film è finito e manca “solo un raccordo, cioè non una scena centrale ma un passaggio tra le due”, dimostrando interesse per la terminologia tecnica. Nella stessa lettera annuncia di aver cominciato il secondo film, *La donna del mare*, che non farà mai.

²⁴ La tesi di una supposta congiura di Pastrone e Mari ai danni della Duse è stata tramandata da Fausto Montesanti (a cura di), *Pastrone e la Duse: un film mai realizzato*, “Bianco e Nero”, n. 12, 1958. Si tratta di una tesi oggi ridimensionata: cfr. Nino Genovese, *Febo Mari*, Papageno, Palermo 1998; e Massimo Moretti, *Febo Mari vigiliò l'esecuzione*, “Fotogenia”, nn. 4-5, 1996-1997.

²⁵ Cfr. Pietro Crivellaro, *op. cit.*, p. 30.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Cfr. Ferdinando Cordova, *Grazia Deledda e Febea. Cronistoria di un soggetto cinematografico*, in Gianni Olla, *Scenari sardi. Grazia Deledda tra cinema e televisione*, Cagliari, Aipsa, 2000, secondo il quale è possibile che la scelta del romanzo sia stata suggerita a Eleonora Duse dall'intima amica Olga Ossani (maritata Lodi), giornalista e scrittrice che si firmava con lo pseudonimo Febea. La Ossani, a sua volta, era vicina alla Deledda, che già in passato si era rivolta a lei per far recensire il suo lavoro e ne era divenuta intima amica dopo il trasferimento a Roma. Olga Ossani era di casa negli ambienti letterari e dello spettacolo, aveva tradotto e adattato opere di autori stranieri e “avviato, su incarico delle interessate, incontri con il marchese Luigi Villani della Polla e il comm. Augusto Laganà, rappresentanti della romana Tiber, i quali si erano dimostrati ben disposti a finanziare l'impresa, confidando che la presenza della Duse sarebbe stata occasione di pubblicità e incassi” (p. 118). Le trattative avanzarono al punto da discutere il compenso economico per la scrittrice ma fallirono, secondo Cordova, perché la Duse preferì concludere con Ambrosio. Fra le carte di Olga Ossani, Cordova ha rinvenuto anche lo *Scenario sardo per il cinema di Grazia Deledda* (pubblicato all'interno del suo saggio), scritto dalla Deledda per la Duse e risalente al maggio del 1916, nonché altre corrispondenze che sembrano confermare questa ipotesi. Si noti che in una lettera alla figlia la Duse fa esplicitamente riferimento a un compenso di 5.000 lire ricevuto da Olga Ossani per *Cenere* (“...on donne 5 mille à Olga Ossani pour (trop long à te raconter) ses bonnes paroles données pour une autre société” [vengono dati 5 mila a Olga Ossani per (troppo lungo da raccontare) le buone parole che ha speso per un'altra società]), in Gerardo Guerrieri, *op. cit.*, p. 216 (traduzione nostra). E in Pietro Crivellaro, *op. cit.*, viene riportato un telegramma in cui la Duse chiede a Mari di confermarle che non ha firmato con la Tiber e solo dopo la conferma gli riscrive che potranno allora fare insieme cosa d'arte.

²⁸ “Je te dis: Le livre est basé sur la nécessité (n'importe la quelle) d'une séparation entre mère et fils” [Ti dico: Il libro è

basato sulla necessità (non importa quale) di una separazione tra madre e figlio] (traduzione nostra), in Gerardo Guerrieri, *Eleonora Duse. Nove saggi, op. cit.*, p. 213.

²⁹ Si noti che questa lettera non è presente in tutte le copie giunte fino a noi.

³⁰ Cfr. Pietro Crivellaro, *op. cit.*, p. 33. Cfr. in Olga Signorelli, *op. cit.*, altre missive da cui risulta che per qualche tempo i contatti continuarono e la Deledda non fu soddisfatta del film.

³¹ Gli appunti originali di Eleonora Duse si trovano presso l'Istituto Superiore Regionale Etnografico di Nuoro, che ospita il Museo Deleddiano. Sono stati trascritti da Antonio Cara, *op. cit.* Una minuta è conservata anche presso la Fondazione Giorgio Cini. Si veda anche il volume di Paola Bertolone, *I copioni di Eleonora Duse*, Giardini editori e stampatori in Pisa, Pisa-Roma 2000, per la forte impronta registica lasciata dall'attrice sui testi che recitava e sui quali era solita intervenire autorialmente.

³² Copie del film sono conservate presso il Museo del cinema di Torino, la Cineteca del Friuli, la George Eastman House, la Cineteca Sarda e la Cineteca Italiana di Milano, che ne ha di recente curato un restauro pubblicandolo in DVD nel 2008.

³³ Gianni Olla, *op. cit.*

³⁴ Cfr. Pietro Crivellaro, *op. cit.*

³⁵ Cfr. Giuseppe Paolo Pacchierotti, *Pellicole torinesi. Indiscrezioni con discrezione*, "Film", n. 25, 1915, che a p. 6 racconta quanto Febo Mari gli ha confidato sul set negli stabilimenti Ambrosio, prima di essere interrotto dal cavalier Arturo che chiede di rispettare il riserbo voluto dall'attrice. In quell'occasione Mari avrebbe detto a Pacchierotti che "il cavaliere Ambrosio, che cura l'esecuzione, ha trovato scorci e quadri assolutamente michelangioleschi"; un'affermazione da cui si deduce il ruolo attivo dello stesso Ambrosio nel "vigilare l'esecuzione del film". Cfr. anche Saverio Procida, *La maschera. Ad Eleonora Duse*, "L'Arte muta", n. 3, 1916, p. 37: "I soliti indiscreti hanno già dispensato ai profani qualche notizia dalla prima *film* che la Duse ha condotto a termine. Si sa, fra le quinte degli edotti *reporters*, che il romanzo di Grazia Deledda, *Cenere*, ha una prima parte, *L'ombra*, in cui l'immensa protagonista agirà come uno spirito e non come un corpo. Si sa inoltre che nella seconda parte, *La larva*, lo spirito fluttuerà in parvenze fantomatiche di mani, che segneranno uno scorcio impressionante sullo schermo – e che infine, nella terza, *La carne*, la donna apparirà intera nel gioco della luce e nel fremito del dramma". Non c'è traccia di questi titoli nelle copie del film attualmente accessibili agli studiosi.

³⁶ Cfr. Olga Signorelli, *op. cit.*

³⁷ Ambrosio procrastinò anche il saldo del compenso all'attrice, che se ne lamentò più volte con la figlia.

³⁸ Cfr. Pietro Crivellaro, *op. cit.*, che riporta anche un documento da cui risulta che lo stesso Mari si interessò a subentrare nell'impresa. Cfr. pure *Cenere e fumo*, "Contropelo", n. 2, 1916, p. 2, dove si fa dell'ironia sul ritardo nella distri-

buzione e si sostiene che al di là di chi sbaglia a pretendere tagli e migliorie, giudicando il film non pronto o insoddisfacente, ha sbagliato "la casa che, scritturandola, ha accettato l'inverosimile clausola di sottoporre il proprio lavoro al nulla osta dell'interprete".

³⁹ Comunicazione personale di Pier Luigi Raffaelli da fonti SIAE.

⁴⁰ Cfr. Mario Corsi, *Il cinema della Duse*, "Cinema", n. 97, 1940, p. 20.

⁴¹ Cfr. "L'Arte muta", n. 3, 1916, in cui si afferma che l'ingresso della Duse nel cinema e la realizzazione di *Cenere* segnano "una battaglia vinta: quella del cinema come arte". Mentre di lì a poco si potrà vedere una vignetta pubblicata su un giornale satirico (*Cause ed effetti...* "Contropelo", n. 16, 1917, p. 3) in cui gli spettatori escono dalla sala in cui si proietta *Cenere* con la barba.

⁴² Fra i contributi qui già ricordati cfr. almeno Umberto Barbaro, *op. cit.*, e Jean-Louis Courtault-Deslandes, *op. cit.*

⁴³ Cfr. Gigi Livio, *op. cit.*, p. 163, che a proposito di *Cenere* parla anche di "poetica dell'Ombra", al cinema più efficace e suggestiva che in teatro. Cfr. anche Donatella Orecchia, *La prima Duse. Nascita di un'attrice moderna*, Artemide, Roma 2007, che ricostruisce la progressione nei giudizi espressi dalla critica sulla recitazione dell'attrice, dapprima definita "strana", poi "nervosa" e "moderna", fino a riconoscerne definitivamente la grandezza e l'originalità.

⁴⁴ Cfr. in proposito le riflessioni di Gerardo Guccini, *Il grande attore e la recitazione muta*, in Renzo Renzi (a cura di), *Sperduto nel buio. Il cinema muto italiano e il suo tempo (1905-1930)*, Cappelli, Bologna 1991.

⁴⁵ Per un raffronto tra il film e gli affreschi di Giotto si vedano Antonio Cara, *op. cit.*; Gian Piero Brunetta, *Ut pictura ita cinema*, in Leonardo Quaresima e Laura Vichi (a cura di), *La decima musa. Il cinema e le arti visive*, Forum, Udine 2001; Cristina Jandelli, *op. cit.*

⁴⁶ Si veda l'indimenticabile descrizione di Charlie Chaplin in *My Autobiography*, Simon & Schuster, New York 1964 (tr. it. *La mia autobiografia*, Mondadori, Milano 1964), nonché lo scritto di Rouben Mamoulian, *Bernhardt e Duse, due interpretazioni*, "Bianco e Nero", n. 12, 1958.

⁴⁷ Gerardo Guerrieri, *op. cit.*, p. 219.

⁴⁸ Nel romanzo, la vedova di Fonni convoca Oli con uno stragemma, sapendo che mai si recherebbe a un incontro con il figlio, di cui ha paura perché teme che la denunci ai carabinieri. Nel film, al contrario, Rosalia accetta lucidamente di incontrare il figlio e, nonostante una didascalia dialogica attribuita alla vedova reciti: "Tua madre ha paura di te", è evidente che Rosalia non teme Anania. Addirittura, a un certo punto lo comanda (nel brano in cui si atteggia a "Noli me tangere").

⁴⁹ Cit. in Jean-Louis Courtault-Deslandes, *op. cit.*, p. 20. In realtà, che il libro di Grazia Deledda sia intriso anche di quel

folclore caro a Orano (futuro marito di Camille Mallarmé) lo si evince con chiarezza anche dallo *Scenario sardo per il cinema* che la scrittrice invia alla Duse e che concepisce nello stesso periodo in cui sono in corso le trattative per l'adattamento di *Cenere* (cfr. *supra* la nota 27).

⁵⁰ Non è inverosimile supporre che la stessa Deledda abbia scelto queste parole consigliata da Olga Ossani, che conosceva bene Eleonora Duse e sapeva quanto ne sarebbe stata colpita.

⁵¹ Mario Corsi, *op. cit.*, p. 20.

⁵² Cfr. Mario Cacciaglia, *Eleonora Duse, ovvero vivere arden- do*, Rusconi, Milano 1998, per il comportamento di Cafiero che non volle assumersi in alcun modo le proprie responsabilità (tanto che la giovanissima Duse fu assistita in tutto dall'amica Matilde Serao); e per il mistero che circonda sia la nascita, sia la morte del bambino di Cafiero, che non si sa dove sia sepolto.

⁵³ Cfr. Riccardo Artuffo, *Testimonianza di un collaboratore*, "Bianco e Nero", n. 12, 1958, p. 50, che ricorda un pomeriggio al cinema con la Duse, in cui "nel film a cui assistevamo c'era una scena – è l'unica cosa che ricordo con precisione – in cui la protagonista, una piccola attrice oscura e povera, doveva difendersi contro la galanteria brutale di un dongiovanni da strapazzo. Quale non fu la mia meraviglia quando, finita la parte e rifattasi la luce, io, volgendomi verso la signora, le vidi il volto tutto irrorato di lacrime. Forse la triste scena le aveva ricordato qualche doloroso episodio della sua giovinezza? O forse l'interpretazione veramente artistica l'aveva profondamente presa e turbata?".

⁵⁴ Cfr. Cesare Molinari, *op. cit.*, in particolare il capitolo *Nel ruolo di madre*. Fra le persone con cui in questi anni l'attrice assume il ruolo di madre vicaria, Molinari ricorda il giovane avvocato fiorentino Giovanni Rosadi; Alberta Aliprandi, figlia dell'attrice Giovanna; Cordula (Lina) Poletti; e soprattutto il giovane militare Luciano Nicastro, con cui la Duse imbastisce anche un fitto scambio epistolare (cfr. Luciano Nicastro, *Confessioni di E. Duse*, 3 voll., Gentile, Milano 1945). In quest'ottica, tuttavia, si può ritenere che anche la lunga e tormentata relazione con D'Annunzio – più giovane della Duse di sette anni e da lei chiamato "figlio" in numerose lettere – acquisti legittimamente una dimensione analoga.