

teatro

ALLA SCUOLA DI SCENOGRAFIA LA GIOVENTÙ IN SCENA
A Urbino, alla Scuola di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti, dal 19 al 22 novembre, andrà in scena il *Dialogo della vecchia gioventù* di Gianni D'Elia, ambientato nel 1979 e realizzato dagli stessi studenti. Su una spiaggia un giovane dialoga con un Coro e una vecchia, e fa un bilancio della sua giovinezza. Niente posti a sedere per gli spettatori, che potranno muoversi e scegliere ciò che vogliono vedere.

lirica

«I DUE FOSCARI»: UN VERDI MINORE? NO, UN VERDI NUOVO. E GENIALE

Erasmus Valente

Perché, nel 1844, I Due Foscari a Roma? Verdi voleva rappresentare la sua nuova opera (ricavata dall'omonimo poema di Byron), a Venezia, ma per il timore che i discendenti delle famiglie coinvolte nel melodramma, potessero manifestare risentimenti, accettò l'idea di trovare un altro teatro. Giuseppina Strapponi, che aveva cantato, e con successo, a Roma, ottenne il trasferimento della «prima» al Teatro Argentina dove Verdi non era uno sconosciuto. Nella primavera dello stesso 1844, si rappresentò Ernani. Verdi si sistemò a Roma (la città lo sbalordì) e i Foscari ebbero un buon successo, anche se nel pubblico ci furono malumori per il raddoppio del prezzo del biglietto. Si contarono, con le repliche dell'anno dopo, una quarantina di rappresentazioni. Fu Verdi stesso

a dirigere l'opera e a dire che nei Foscari ci fosse troppa cupezza e tristezza. Tant'è, si è dato alla Strapponi la «colpa» di aver rifilato a Roma un'opera minore di Verdi che a Roma affidò le «prime» della Battaglia di Legnano (1849), del Trovatore (1853) e del Ballo in maschera (1859).

Il Costanzi, inaugurato nel 1880, poi Teatro dell'Opera non rappresentò mai I Due Foscari che apparvero nel 1968, diretti da Bruno Bartoletti che ora, settantacinquenne, ha ripreso al Teatro dell'Opera la presunta opera minore, avendo ancora quale protagonista Renato Bruson che festeggia il sessantacinquesimo compleanno e i quaranta d'una splendida carriera. Pier Luigi Pizzi che, nel 1968, aveva curato le scene, ha preso nelle sue mani anche costumi e regia, colla-

borando, con Bartoletti, l'orchestra, il coro, i cantanti e tutto il teatro, a trasformare la «colpa» della Strapponi in un vero merito: quello d'aver dato a Roma, un «unicum», diremmo, nel documentare così seriamente la formidabile, geniale, consapevole forza drammatica del giovane Verdi, che fa aggiungere la scena dei gondolieri (la regia) per farci rilevare la sua inutilità, estraneità al clima tragico cupo e triste della vicenda. Il Doge, in ossequio alle legge, non può far nulla per salvare il figlio da una ingiusta condanna all'abbandono della moglie e dei figli per raggiungere il luogo dove è esiliato. Morirà di crepacuore, il Doge si dimette e cade morto a terra anche lui, mentre già si annuncia l'elezione del nuovo Doge. Non c'è scampo a questa morsa del destino. Voci e orchestra

hanno suoni mai avvertiti prima e mai ripetuti dopo. Cabalette, arie, duetti, terzetti e concertati potenziano questa esclusiva pienezza drammatica. Un'opera nuova? Può darsi. Al senso d'una inedita opera verdiana, nata a Roma a suo tempo, il Teatro dell'Opera ha ispirato lo spettacolo, approfittando a piene mani della gagliardia di Bruno Bartoletti, di Renato Bruson che nel muoversi adombra il passo di Giovanni Paolo II (ed è una benedizione il suo canto), del soprano Darina Takova, protesa all'impossibile non meno del tenore Antonello Palombi, applauditissimi dopo ogni numero e, alla fine, - ci riferiamo alla replica di domenica - salutati, con tutti gli artefici dello spettacolo, da una trionfale ovazione. Repliche stasera e poi il 16, 17, 20 e 22.

l'Unità
ONLINE
nasce sotto i vostri occhi ora dopo ora
www.unita.it

in scena
teatro | cinema | tv | musica

l'Unità
ONLINE
nasce sotto i vostri occhi ora dopo ora
www.unita.it

Segue dalla prima

La questione della diva non è però inquadabile - avverto perciò che la mia partenza voleva essere autoironica - con gli strumenti dell'ideologia. Questa presuppone consapevolezza, anzi coscienza: la «diva» invece è una figura che catalizza aspettative e desideri di massa di cui però la massa non è ancora consapevole, anche se in qualche modo sono già presenti nel suo inconscio, in una direzione che l'apparizione della star rende visibili. La «diva» del nostro tempo è dunque il prodotto di un incontro tra l'affievolirsi dei desideri personali in stereotipi e l'esistenza di un apparato sempre più vasto e complesso di gadget, giochi, piccoli piaceri offerti dall'industria culturale. L'offerta è sempre più sofisticata, giunge fino a proporre, ad esempio in Giappone, come «diva» figure che non esistono nella realtà, ma solo nella realtà virtuale; e che sono state progettate e definite attraverso l'interazione del pubblico che poi le consumerà. La domanda è sempre più canalizzata da stereotipi. Le persone reali si sottopongono ad una serie di operazioni anche chirurgiche, ingrossando le labbra ed i seni, per somigliare a figure immaginarie. Chi ricorda la Alba Parietti vagamente androgina appollaiata sugli alti sgabelli di *Galagala* al tempo del suo esordio televisivo seguirà a domandarsi quale demone l'abbia spinta ad inseguire la figura non sua di Jessica Rabbit.

Ma in questo modo salteremo già alle conclusioni: fermiamoci e ripercorriamo la storia della figura della «diva» nel Novecento in relazione al rapporto che con essa hanno avuto i suoi ammiratori. La diva di teatro era limitata dalle dimensioni del teatro stesso; e soprattutto dal fatto che la massa degli spettatori teatrali possiede la caratteristica di formarsi, ogni sera diversa dall'altra, di fronte ad uno spettacolo dal vivo, che non si ripeterà mai uguale. Da Sarah Bernhardt alla Duse, la sua immagine sarà sempre piuttosto lo specchio di desideri e motivazioni differenti quanto sono diversi tra di loro gli spettatori di una serata a teatro che non uno stereotipo preesistente ed inalterabile. Marcel Proust ci narra esemplarmente la sorte del desiderio di assistere allo spettacolo di una famosa attrice: quello di concludersi nella delusione, non ritrovando nella realtà quello che ci si aspettava di trovare. La diva di cinema al contrario non è limitata dalla dimensione della sala cinematografica in cui si proietta il film: perché dopo la proiezione ce ne sarà un'altra, e perché contemporaneamente decine di altre sale in tutto il paese, centinaia in tutto il mondo, stanno proiettando lo stesso film. La sua immagine finisce così per essere indipendente dal film in cui recita. Questo accade soprattutto negli Anni Trenta e Quaranta, quando il cinema sonoro prende progressivamente il posto che per la cultura di massa era stato rappresentato dalla radio. Orson Welles è un esempio di attore radiofonico, piuttosto che teatrale (ed alla radio lavorava non solo lui ma tutto il Mercury Theatre; e senza i radiodrammi il Mercury Theatre non sarebbe mai diventato popolare) divenuto attore cinematografico. La risultante di questo complesso processo di ridisegno del sistema dei mass media è il divismo. Questo avviene non soltan-

Vittorio che scuote i capelli, Silvio che si attegna in posa come una gentildonna del Cinquecento davanti al suo Parmigianino

“ La figura femminile della diva non esiste più. I divi di oggi sono quelli che compaiono in tv

A destra, Vittorio Sgarbi
Sotto, Eleonora Duse
In basso, Sabrina Ferilli



to negli Stati Uniti, ma in tutti i paesi che negli Anni Trenta si propongono come modello per il mondo: nell'Unione Sovietica, in Germania, in Italia, in Inghilterra, in Francia. Poche volte come allora l'autorappresentazione della società (e del potere) si è fissata nell'icona del volto di un attore. Possiamo individuare degli stereotipi comuni, al di là delle profonde diversità: l'opposizione, che so, tra Elsa De Giorgi (*Due milioni per un sorriso*) e Luisa Ferida (*La Corona di Ferro*), tra il tipo dolce e passivo ed il tipo passionale ed attivo, non è affatto una specificità italiana, ma si ritrova pari pari nel cinema francese o americano. Erano anni modellistici, fortemente finalizzati: che finiscono per costruire la figura della diva tout court, Marilyn Monroe o Rita Hayworth, Sophia Loren o Gina Lollobrigida; qualcosa che non era mai esistito prima.

E che già oggi non esiste più. Soprattutto per quanto riguarda la figura «fem-

minile» della diva - che ha conosciuto la sua ultima incarnazione universale, già post Madonna (Ciccone), regredendo alla storia di Cenerentola versione cuore infranto con Lady Diana. La figura del divo nell'era dei Videogiochi e del virtuale sconfigge sempre più spesso nell'immaginario puro, nel dare fattezze

reali, una storia, un'identità apparente a figure inesistenti. Dopo la sua fase eroica, il divo e la diva di cinema scompaiono. I divi di oggi sono i divi che compaiono in televisione; e, come diceva Wahrol, a nessuno sarà negato il suo effimero quarto d'ora di pubblicità. Al posto lasciato da Jessica Rabbit, e che la

la mostra

Tra le cose della divina quel sorriso unico e da mito

Cecilia Gualazzini

VENEZIA «Recitare? Che brutta parola! Se si trattasse di recitare soltanto, io sento che non ho mai saputo, e non saprò mai recitare! Quelle povere donne delle mie commedie mi sono talmente entrate nel cuore e nella testa che mentre io mi ingegno a farle capire alla meglio a quelli che mi ascoltano, quasi volessi confortarle, sono esse che adagio adagio hanno finito per confortare me». Così scrive la Duse a Francesco D'Arcais nel 1886, mescolando con naturalezza arte e vita. E alla «Divina Eleonora.

Eleonora Duse nella vita e nell'arte» è dedicata la mostra con cui la fondazione Giorgio Cini di Venezia ha voluto celebrare il cinquantesimo anniversario della sua istituzione (fino al 6 gennaio 2001 all'isola di San Giorgio). Proprio alla Cini la nipote della Duse, Sister Mary of St. Mark, ha donato alla fine degli anni sessanta il suo straordinario archivio di memorie, che la mostra offre oggi insieme ai prestiti di importanti collezioni pubbliche e private.

Pier Luigi Pizzi ha letteralmente messo in scena i segni e gli oggetti del mito-Duse, in un percorso tutto giocato sulla suggestiva evocazione di un clima, incurante delle possibili implicazioni documentaristiche dell'operazione. Lo spazio in cui entriamo, la sala degli arazzi, ha la solennità di un santuario. Su un fondo nero vellutato, in una penombra che accompagna tutta la visita, campeggia una grande gonnola storica (omaggio a Venezia che la Duse amò e dove abitò per qualche anno) e si staccano i ritratti della divina di Franz Von Lenbach, Edoardo Gordiniani, Alexandre Wolkoff: ci vengono incontro, dalle pareti e dalle preziose cornici Fortuny, i celebri scatti di alcuni fra i più grandi fotografi fra otto e novecento, da Edward Steichen a Arnold Genthe, G. Battista Sciutto e Mario Nunes Vais. A loro la Duse pre-

stava il suo tre quarti privo di civetteria, sognante e misterioso, le velature inquiete dello sguardo, i capelli rannuvolati («pettinata come nella tempesta», scriveva di lei Papini).

Fra specchi, arazzi, cornici dorate, la sagoma dell'attrice è replicata nei manichini che indossano gli abiti leggendari disegnati per lei da Mariano Fortuny, cuciti dal sarto parigino Jean Worth: abiti di scena che diventano abiti di vita, manifesto di un'epoca alla ricerca di una bellezza talvolta insospettabile.

«Vorrei un mantello di velluto bleu - scriveva la Duse al costumista Caramba - ma non precisamente bleu, ossia di un bleu che io so ma che non posso completamente spiegare... Quello che io vorrei è un bleu color del

lago di Pallanza (oh, ricordate?) alle quattro del pomeriggio». Pur amando la bellezza, gli arredi sontuosi delle case (in mostra sono evocati alcuni interni abitati dall'attrice), la Duse era donna nomade.

Nata in un albergo di Vigevano da una famiglia di comici girovaghi, è morta in un hotel di Pittsburgh. Faceva casa nei camerini. E in una sequenza di cinque camerini immaginati da Pizzi trovano posto le memorie di un percorso artistico unico: le locandine, i copioni annotati a margine da lei («immobile», «cupa dentro», «aria»); le lettere alla figlia Enrichetta cresciuta nei collegi, quelle ad Arrigo Boito, amato per sette anni, le poche lettere superstiti a D'Annunzio (la Duse le fece distruggere quasi tutte).

Di D'Annunzio è visibile il prezioso manoscritto della «Gloria», con le prime righe autografe di Eleonora; non mancano i libri, i ritratti di Shakespeare, di Boito, di Ibsen, l'autore forse prediletto, i bozzetti di Gordon Craig per l'Elektra. E ci sono, nella simulazione inerte di un disordine elegante, le cose più intime: le scarpe, gli occhiali, un prezioso orologio Cartier con la doppia D a monogramma che la Duse donò a D'Annunzio, un servizio da the da viaggio, il celebre baule, ombrelli di seta.

Viene voglia di avvicinarsi, di leggere le carte, di toccare, ma i camerini della Duse sono off limits: una barra metallica relega il visitatore al ruolo di spettatore, o meglio di voyeur insoddisfatto. Mentre si riesce appena a sbirciare un biglietto nervoso di due righe a Boito «Arrigo! Non tarderò che pochi minuti», possiamo solo immaginarla, lei con quella sua aria sempre un po' sfinita eppure appassionata, irrequieta, coraggiosa. Donna di potere, produttrice e capocomico, sceglieva copioni, fondali, costumi, poteva permettersi di pagare 13 milioni per un mantello di scena come di finanziare la messinscena della Francesca da Rimini con l'equivalente di un miliardo e 300 milioni di lire attuali.

Che la Duse sia stata un mistero è una sensazione rafforzata da questa mostra. Sarà la penombra, sarà il silenzio (molti lamentano la mancanza di un commento sonoro che in effetti avrebbe giovato). Sarà che la Duse non sorride mai, in nessuna immagine che la ritrae. Con un'unica eccezione, ed è una vera perla: gli spezzoni di Cenerentola, l'unico film (muto, del 1916) in cui la Duse recitò, tratto dal romanzo della Deledda. Regista e coprotagonista era Febo Mari, ma la Duse diede indicazioni per la scenografia, scabra, di stampo verista, ispirata a Giotto. Il film, l'unica testimonianza visiva della Duse, ci restituisce quel suo gesto emozionante, antiretorico, tutto intimo e insieme potente, che emerge dall'ombra. Ma soprattutto ci restituisce il primo e unico sorriso della Duse: è un lampo veloce, sorprendente, ed è subito mito.

«ragazza della porta accanto», come in fondo è anche quella che più assomiglia ad una diva per l'Italia di oggi, Sabrina Ferilli, troviamo un vuoto e delle ceneri.

Solo chi è divo per ragioni di potere, chi deve proteggere la sua immagine politica, può sentire il bisogno di non

essere se stesso e di raccattarvi le vecchie mosse della seduzione. Di queste ceneri finisce per adornarsi Vittorio Sgarbi quando scuote, con vezzo a lui tipico, i capelli; o Silvio Berlusconi quando si attegna in posa come una gentildonna del Cinquecento davanti alla sua riproduzione del Parmigianino.