

La «voix d'or» al cinema: l'eco di Sarah Bernhardt in Italia

Victoria Duckett

Un nuovo palcoscenico per «la divina»

La scelta di concentrare l'attenzione su Sarah Bernhardt, l'opera e la cultura italiana, nell'ambito di uno studio di storia del cinema, può sembrare azzardata e solo parzialmente attinente con il tema affrontato in questa rivista. Perché una diva di fama internazionale, la cui presenza nei film si è limitata – secondo le cronache e buona parte della storiografia tradizionale – a una ripresa cinematografica di moduli teatrali? E perché rispolverare il suo sempre contrastato rapporto con l'Italia, segnato da omissioni o rimozioni, più che da una continuità di legami? Infine, perché assumere la vocalità e l'opera come chiave d'accesso alla comprensione di un linguaggio, quello del cinema, all'epoca caratterizzato dalla mancanza di parola? Una prima, immediata risposta risiede nel fatto che l'incontro degli italiani con l'immagine cinematografica di Sarah Bernhardt non è stato disgiunto dal suono: si trattava di effetti sonori di spade che accompagnavano la scena del duello di Amleto, ripresa dalla compagnia del Phono-Cinéma-Théâtre di Clement-Maurice per l'Esposizione parigina del 1900, portata da Margherita Vrigault in giro attraverso la penisola due anni dopo. Certo, non era la *voix d'or* della divina, già peraltro immortalata in più occasioni, per esempio dall'italiano Bettini – e di cui dava notizia, in prima pagina, «L'Illustrazione Popolare» nel 1893¹ – ma un'attrazione cinematografica, un esperimento teso a costruire una precoce esperienza audio-visiva. Il commento del quotidiano di Verona, dopo aver notato l'atmosfera di gala della serata, svoltasi in una sala «affollatissima ed elegante», sottolineava infatti «la riuscitissima applicazione del fonografo all'immagine e [...] la somiglianza di questo spettacolo a quello lirico»². In questo commento sta la seconda, e più profonda, ragione che dà origine a queste pagine: l'idea che il cinema muto, ai suoi albori, potesse essere pensato anche come riproduzione di un autentico spettacolo, fatto di immagini, parole e suoni; un'idea, più che una vera e propria prassi operativa, a cui non fu estranea la stessa Sarah Bernhardt. A livello metodologico, questa ipotesi poggia sulla necessità che il cinema muto debba essere studiato non solo in se stesso, bensì come forma culturale inserita in un panorama più vasto³, in cui le dinamiche di scambio con altri linguaggi artistici sono frequenti e porose, in continua evoluzione. Ciò è particolarmente evidente in riferimento all'attrice francese, e ad alcuni dei ruoli che la resero famosa, immortalati in film che intenzionalmente si riferivano all'opera: *La Tosca* (André Calmettes, Victorien Sardou, 1908), *La Dame aux camélias* (Louis Mercanton, 1911), *Les Amours de la Reine Élisabeth* e *Adrienne Lecouvreur* (entrambi di Henri Desfontaines, Louis Mercanton, 1912 e 1913). I legami tra Sarah Bernhardt e l'opera risalgono, d'altra parte, a periodi precedenti: *La Tosca* era tratto dal dramma che Victorien Sardou aveva scritto espressamente per lei nel 1887, assegnandole il ruolo di

Floria Tosca, una cantante d'opera italiana; come è noto Giacomo Puccini – che l'aveva vista in scena a Milano – ne fu molto colpito, ed ebbe buon gioco a mettere in scena l'opera omonima che fu rappresentata all'inizio del 1900. Il film, che consacrava Bernhardt nel suo ruolo di cantante, la legava indelebilmente a questo personaggio.

In *La Signora delle camelie*, l'attrice era invece Margherita, la cortigiana tisica del testo di Dumas che rinuncia all'amore di Armando Duval per salvare la sua famiglia alto borghese dalla decadenza sociale. In questo caso non si trattava soltanto di un dramma che Sarah Bernhardt – a partire dalla prima rappresentazione, svoltasi in America nel 1880 – aveva interpretato a furor di popolo per più di quarant'anni, ma di un testo che era divenuto famoso all'opera attraverso *La traviata* di Giuseppe Verdi, il quale l'aveva composta nel 1852, dopo aver assistito a una rappresentazione teatrale di *La Dame aux camélias*. L'influsso della *pièce* interpretata dalla diva sull'opera verso la fine del secolo era ancora notevole, se il maestro di canto londinese Blanche Marchesi consigliava a una studentessa che si preparava alla carriera operistica: «Vada a sentire Sarah mentre recita la lettera che conosce a memoria nell'ultimo atto di *La Dame aux camélias*. Le servirà per imparare come sostenere la voce in tono minore»⁴.

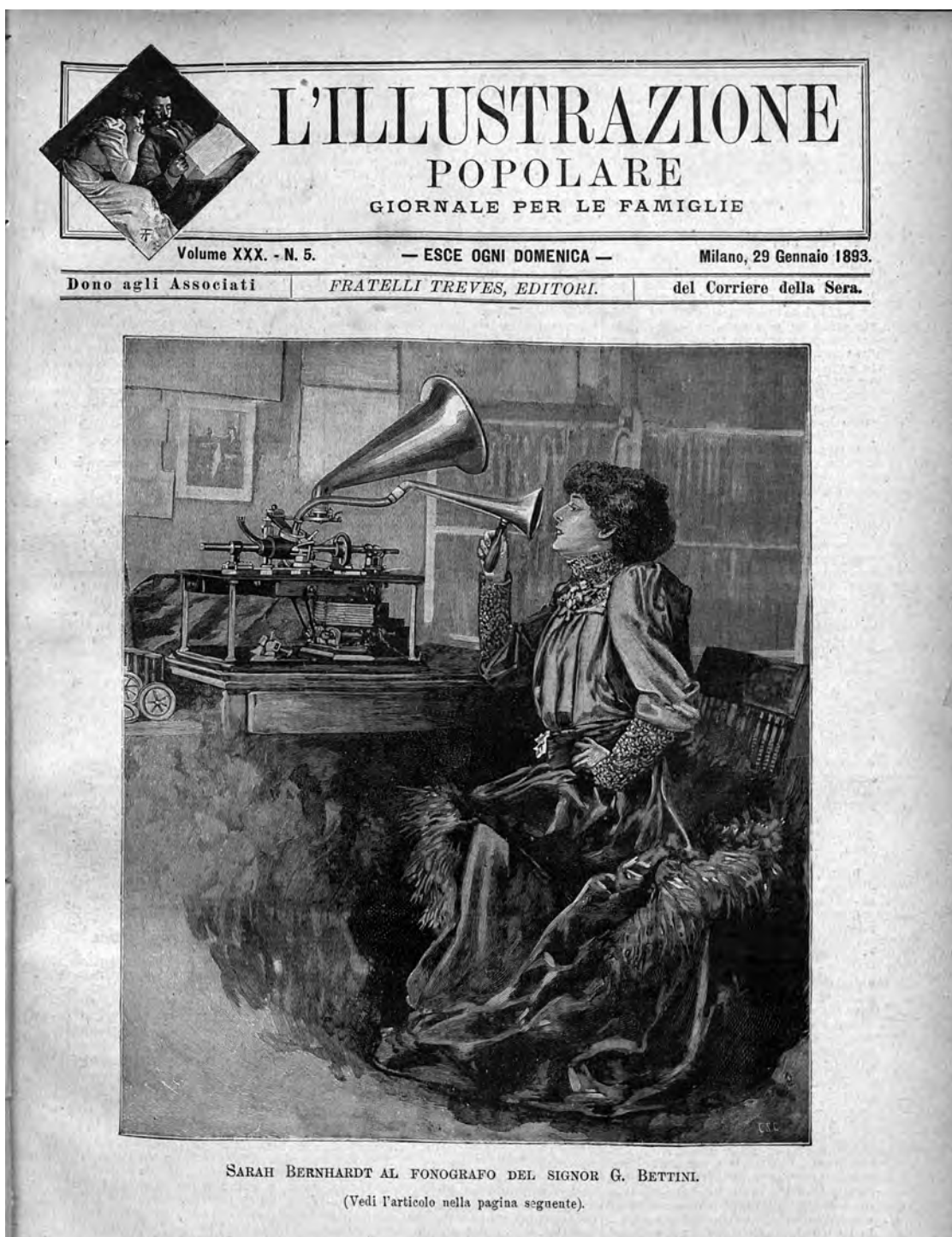
Analogamente *Adrienne Lecouvreur*, portata in scena da Bernhardt nel 1880, era stata messa in musica da Francesco Cilea, e rappresentata per la prima volta a Milano nel 1902.

Perché allora riproporre, al cinema, testi celebri che circolavano liberamente tra il teatro in musica e quello in prosa? L'opera filmata permetteva al nuovo mezzo di presentarsi come divertimento delle classi medie, e di espandere il proprio pubblico. Inoltre la ripresa cinematografica di opere, o di arie, era una risposta intelligente al silenzio del mezzo filmico; essa assicurava che l'assenza del parlato non rappresentava una mancanza tecnica o linguistica: al contrario, il cinema poteva proporsi come nuovo mezzo artistico ibrido, capace di legare insieme sinesteticamente visione e suono, industria e arte.

Per esplorare alle sue radici questo progetto culturale – destinato a infrangersi con l'avvento del cinema americano, e con la prevalenza dell'aspetto narrativo –, vorrei porre attenzione alla formazione musicale e in particolare al personalissimo uso della voce di Sarah Bernhardt, capace di avvicinare prosa e scena lirica. Successivamente vorrei mettere a confronto l'interpretazione di Bernhardt con alcuni divi italiani, tra teatro e cinema, per provare a cogliere qualche specificità nelle arti espressive dei due Paesi.

L'attrice canta

Formatasi alla scena e al canto presso il conservatorio, Sarah Bernhardt aveva debuttato alla Comédie-Française nel 1862 e, quattro anni dopo, aveva ottenuto un posto al Teatro Odéon di Parigi, secondo per importanza solo alla Comédie-Française. Qui la sua voce era diventata un punto di riferimento per gli studenti. Secondo la stessa Bernhardt, nel ruolo *en travesti* di Zaccaria nella *Athalie* di Racine era stata «premiata da tre tornate di applausi» da un pubblico «incantato dalla dolcezza della [sua] voce»⁵. In questo lavoro, che utilizzava musiche di scena di Felix Mendelssohn, le era stato affidato il compito insolito di recitare tutte le parti vocali da sola. Ma fu nel 1869 che l'attrice ebbe un successo ancora maggiore conquistando il pubblico parigino con la sua voce in un altro ruolo *en travesti*, quello di Zanetto, nel dramma di François Coppée, *Le Passant*. Il lavoro, un poema in versi di un atto della durata di venti minuti, non solo prevedeva una recitazione vocalmente melodiosa, ma comprendeva delle canzoni, come quella che precedeva l'ingresso in scena di Zanetto. Sappiamo che questo passaggio di apertura era stato messo in musica da Jules Massenet in un breve brano del 1869 chiamato *Sérénade du passant*, dedicato alla celebre soprano Miolan Carvalho. Tre anni dopo la composizione di Massenet, Émile Paladilhe aveva nuovamente messo in musica i versi di Coppée, in un'opera comica di un atto che aveva debuttato all'Opéra-Comique l'8 maggio 1875. Benché non ci siano registrazioni sonore dell'interpretazione di Sarah Bernhardt in questo ruolo, e



La grande tragica Sarah Bernhardt è presente e conosciuta anche sui periodici italiani come icona di bellezza e di bel canto; così nel 1893 compare, sulla copertina di «L'Illustrazione Popolare», una incisione che ritrae *Sarah Bernhardt al fonografo del Sig. G. Bettini*.

non sia possibile sapere quale tipo di musica, effettivamente, accompagnasse la sua performance, il legame tra voce, musica e divismo lo si ritrova nell'immagine pubblicitaria di Bernhardt nel ruolo di Zanetto realizzata da W. e D. Downey. Fotografata in abiti rinascimentali, in posizione rilassata contro una base di marmo, Bernhardt appare leggera e giovanile. Vestita in abiti maschili, e con pantaloni corti che lasciano in vista le gambe sottili, fasciate in collant color carne, guarda direttamente verso di noi, mentre le mani strimpellano le corde di un liuto. L'iconografia dell'attrice non poteva passare inosservata al pubblico: il corpetto bianco, il mantello nero drappeggiato dietro la spalla sinistra, la posizione del corpo, il taglio dei capelli, e anche il modo in cui l'indice della mano destra tocca le corde dello strumento è molto simile al modello di Caravaggio di *Il Suonatore di liuto*. Bernhardt era una suonatrice di liuto che, come il castrato ritratto dal grande pittore lombardo⁶, cantava veramente e la cui fama in questo ruolo non solo suggeriva che *ut pictura poesis*, ma che la musica poteva affermare il suo primato come la «nuova» arte all'interno della gerarchia tradizionale delle arti.

Le Passant fu un successo popolare: Sarah Bernhardt, rendendosene conto, intuì che il nuovo pubblico piccolo-borghese che frequentava l'Odéon avrebbe determinato una sfida alle tradizioni della Comédie-Française⁷, e un irreversibile cambiamento nelle forme dello spettacolo.

Fu però solo all'inizio degli anni Settanta che i critici teatrali posero attenzione alla sua voce: la sua fama vocale sulla scena divenne paragonabile a quella di una cantante d'opera; lo stesso titolo di «divina» riecheggiava quello delle cantanti⁸. Inoltre, Sarah Bernhardt non era solo un'interprete con una voce notevole, ma una diva la cui interpretazione dava valore d'arte a un testo. La sua Doña Sol nell'*Hernani* di Hugo (interpretato alla Comédie-Française con grande successo nel 1877), la *Lucrezia Borgia* (1911), come l'*Andromaca* (1903) di Racine avevano già avuto la loro consacrazione all'opera rispettivamente con *Ernani* (1844) di Giuseppe Verdi, *Lucrezia Borgia* (1833) di Gaetano Donizetti e *Ermione* (1819) di Gioacchino Rossini. In seguito critici, commentatori e biografi sottolinearono e rinforzarono i legami tra Sarah Bernhardt e l'opera. Reynaldo Hahn, suo amico e contemporaneo, studente di Massenet, nonché direttore e compositore di opere e operette, nel suo libro di ricordi osservava che l'attrice era ossessionata dall'«opera parlata» e voleva interpretare *Orfeo* con questo stile⁹. L'emozione che il pubblico provava nei confronti della sua voce spiega come la sua recitazione fosse, da un punto di vista sonoro, vicina a quella dell'opera. Anche al di fuori della Francia, il pubblico celebrava la sua voce, anche se non capiva esattamente ciò che diceva, dal momento che recitava sempre in francese. Tom Taylor a Londra disse che la sua interpretazione di *Ernani* del 1897 aveva reso l'ultima scena come «uno dei passaggi più perfetti di musica parlata»¹⁰ che avesse mai sentito. Nel 1903 il poeta e critico inglese Arthur Symonds sottolineava il modo in cui Bernhardt incorporava le coloriture nell'interpretazione del verso, e scriveva: «Per Sarah Bernhardt recitare è come suonare uno strumento musicale. Sembra di vedere i segni espressivi: piano, pianissimo, allargando, e il tempo rubato»¹¹.

Una voce tra le culture

La registrazione della voce di Sarah Bernhardt, come si è detto, precede la nascita stessa del cinema: è noto che durante il suo primo tour in America, nel 1880, Thomas Edison l'aveva immortalata con il fonografo; in seguito aveva inciso dei cilindri per Gianni Bettini a New York e, nel 1902, per Pathé. L'anno successivo la sua voce era stata registrata sia dalla Gramophone and Typewriter Company, sia dalla American Zon-o-phone Company¹². Il fatto che la sua voce venisse apparentata alle grandi star del canto lirico ne dimostra il valore espressivo e la musicalità; inoltre indica che l'attrice – attraverso il fonografo – intendeva rendere accessibile la sua immagine per un vasto pubblico, avvicinandolo alle altezze delle grandi opere teatrali.

Ciò divenne particolarmente evidente nelle sue interpretazioni cinematografiche degli anni Dieci, fortemente legate – lo si è visto – all'opera. Come osserva Paul Fryer, all'inizio del XX secolo la riproduzione filmata di un'opera, a causa delle ridotte possibilità di riproduzione mediale, stabiliva un

forte ponte tra le forme cosiddette elevate e quelle più popolari della cultura¹³; inoltre rappresentava una garanzia della qualità del prodotto cinematografico¹⁴. Così dovette sembrare a Adolph Zukor che aveva comperato i diritti per l'esportazione americana di *La Regina Elisabetta*, lanciandola come opera colossale, e commissionando un apposito accompagnamento sonoro a Jacques Breil¹⁵, musicista e tenore della Compagnia d'opera Emma Juch che utilizzava liberamente l'opera nelle sue composizioni per il cinema¹⁶. Anche la durata del film, di 1.100 metri, sottolineava il legame con l'opera e il grande spettacolo teatrale. Dopo un'anteprima privata al Lyceum Theatre di New York nel luglio 1912, la pellicola fu rappresentata al Teatro Powers il 12 agosto 1912, con grande enfasi come un appuntamento culturale e mondano. La proiezione venne accompagnata dalla musica di Breil. Come fa notare Marks, ci furono pochi commenti della stampa sulla colonna sonora a parte un articolo sul «The Music News» il quale notava che il film era accompagnato dal pianoforte e che vi era

un notevole uso del *Leitmotiv*, e [che] le cadenze e gli accenti musicali seguono la linea del plot in modo sorprendente [...]. Negli intervalli una giovane, che porta una medaglia del Chicago Musical College, canta alcune vecchie canzoni inglesi in modo aggraziato¹⁷.

Se non ci sono dubbi sul fatto che in America il film ottenne un vasto successo, grazie anche alla campagna pubblicitaria di Zukor, in Italia l'accoglienza fu certamente in tono minore, sia nella pubblicità sia da parte della critica, in generale pronta a esprimere riserve sulla grande diva, soprattutto ponendola a confronto con gli emergenti attori italiani.

Tra i numerosi esempi possibili, il commento di «Il Signor Pubblico», giornale teatrale romano, a *La Signora delle camelie* mi pare emblematico:

Sarah Bernhardt non fece che dare, può dirsi, automaticamente l'opera propria all'oltraggio inflitto al capolavoro di Dumas figlio, aggravandolo di sua iniziativa con una modificazione della scena finale tesa ad aumentare l'effetto popolare della morte di Margherita Gautier. Circondata, a cura della casa fabbricante, da un branco di cani [...] ha *giuocato* l'azione senza palesare un istante solo di esservi presente con lo spirito¹⁸.

Di conseguenza, il film viene aspramente criticato:

La riproduzione di cui parliamo riuscì priva di un qualsiasi valore, né artistico e neppure commerciale. Infatti non ha avuto alcun successo e possiamo attestare che qualche momento il pubblico appariva disgustato di tanta materialità di svolgimento scenico¹⁹.

Tutti gli elogi sono invece per Ermete Zacconi, interprete del film *Padre* tratto da Strindberg (di Dante Testa, Gino Zaccaria, 1912):

Da cima a fondo egli appare penetrato della parte. Egli agisce proprio come se si trovasse sulla scena, e qui è il pubblico che, avvinto, dimentica il cinematografo per interessarsi della sua peripezia e della sua umanità. Zacconi, insomma, [...] non ha rinunciato in essa alla propria coscienza d'interprete. E questo gli conferisce una superiorità indiscutibile²⁰.

Questo testo, mentre lascia trapelare forti pregiudizi sul cinema, fotografa in tempo reale l'atteggiamento dei grandi attori teatrali nell'atto di concedersi al nuovo mezzo espressivo. Mentre Zacconi, e con lui buona parte della scuola italiana, sembra andare in cerca di una recitazione naturalistica, più vicina alla sensibilità del pubblico novecentesco, Bernhardt sembra ergersi, in una monumentalità enfaticizzata dal cinema, come ultima e grande interprete del XIX secolo. Un parere che si avvicina a quello espresso da Georges Bernard Shaw nel celebre confronto tra Sarah Bernhardt e la rivale Eleonora Duse:

È sempre lei, Sarah Bernhardt. Il costume, il titolo, il dramma, la successione delle parole possono variare: la donna è sempre la stessa. Ella non penetra mai nel carattere dell'eroina, ma vi si sostituisce [...]. Tutto quello è precisamente ciò che non fa la Duse, cui ogni parte diviene una nuova creazione. Quando appare sulla scena lascia libero lo spettatore di adoperare il suo binocolo per contare tutte le rughe che il tempo e le privazioni le hanno impresso sul volto [...]. [Duse] supera incommensurabilmente la meschina ottava e mezza su cui Sarah Bernhardt suona le sue graziose canzonette e le sue marce eccitanti²¹.

L'immagine di Bernhardt, come sottolinea Lucia Re, è dunque quella di una

ammaliante «artificialità» femminile, i cui segni – oltre alla voce flautata, monotona e ipnoticamente ripetitiva, e i movimenti spasmodici del corpo – erano le pose maestose e audaci, il trucco, i gioielli, e le vesti esotiche [...]. Bernhardt era la donna fatale sintetica per eccellenza, ma nel doppio senso della parola, cioè sintesi di tutte le femmes fatales e anche prodotto sintetico, ottenuto artificialmente; [...] [mentre Duse] era l'incarnazione della naturalità, della sincerità e della profondità²².

Due tecniche che alludono anche a diversi atteggiamenti nei confronti del cinema: l'idea di uno spettacolo artificiale nel senso di «costruito» e meccanico, sintesi di presenza scenica, testo, costumi, opera e canto nel caso di Bernhardt; e quella di uno studio misurato, ottenuto invece per sottrazione per Duse²³. Voce e spettacolo, contro silenzio e intimità. Due linee, qui solo accennate, che riassumono il portato di due concezioni dello spettacolo che appartengono a secoli (l'Ottocento e il Novecento) e a tradizioni espressive differenti. Ma anche due strade, qui al loro stato aurorale, che il cinema percorrerà a lungo (quella del grande spettacolo, contro quella sentimentale), dimenticando che le sue maggiori dive le avevano – forse inconsciamente, ma certo con lungimiranza – già prefigurate.

1. Cfr. *Sarah Bernhardt al fonografo* del Sig. G. Bettini, in «L'Illustrazione Popolare», XXX, 5, 29 gennaio 1893, p. 1.

2. Cfr. Aldo Bernardini, *Cinema italiano delle origini. Gli ambulanti*, La Cineteca del Friuli, Gemona 2001, p. 116.

3. Cfr. André Gaudreault, *Film and Attraction. From Kinematography to Cinema*, University of Illinois Press, Baltimore 2011.

4. Gerda Taranow, *Sarah Bernhardt: the Art within the Legend*, Princeton University Press, Princeton 1972, p. 47, nota 121.

5. Sarah Bernhardt, *My Double Life*, Zenith, London 1984 (I edizione 1907), p. 127.

6. Sull'identità del modello di Caravaggio è in corso un dibattito di cui dà conto Franca Trinchieri Camiz, *The Castrato Singer: From Informal to Formal Portraiture*, in «Artibus et Historiae», IX, 18, 1988, pp. 171-174. Ciò che voglio sottolineare qui è la continuità di un'identità di genere e di una voce marginale, celebrata proprio a causa della sua marginalità e differenza.

7. S. Bernhardt, *My Double Life*, cit., p.127.

8. Jean-Michel Nectoux, *Vocables, in Stars et monstres sacrés*, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 1986, p. 5.

9. Reynaldo Hahn, *La Grande Sarah: Souvenirs*, Hachette, Paris 1930, p. 158.

10. G. Taranow, *Sarah Bernhardt*, cit., p. 45.

11. Ivi, p. 46.

12. Questi sono disponibili al British Library National Sound Archive in Esmé Percy, *The Legend of Sarah Bernhardt* e in *Sarah Bernhardt and the Coquelin Brothers*, A.N.N.A. Record Co, 1980. Più recentemente è stato reso disponibile un CD intitolato *Sarah Bernhardt in Performance* che raccoglie registrazioni effettuate dal 1902 al 1918 (www.thegreatstars.com). Fornisce un'ampia discografia il volume G. Taranow, *Sarah Bernhardt*, cit., pp. 262-270.

13. Paul Freyer, *The Opera Singer and the Silent Film*, McFarland & Company, Jefferson 2005, p. 16.

14. Martin Marks, *Music and the Silent Film*, Oxford University Press, New York 1997, p. 72.

15. «*La Regina Elisabetta* fu un anacronismo, dal momento che l'epoca degli sfarzosi drammi storici era finita. Portato in scena dodici volte, il dramma fu il più disastroso fallimento della carriera dell'attrice. Per compensare le perdite finanziarie, Sarah accettò che fosse filmato e la pellicola, a differenza del dramma, divenne un successo al botteghino» (G. Taranow, *Sarah Bernhardt*, cit., p. 169).
16. Cfr. M. Marks, *Music and the Silent Film*, cit., p. 98, p. 140, p. 283.
17. Ivi, p. 101.
18. L'articolo è ripreso in *Due film d'arte*, in «L'Illustrazione Italiana», XL, 5, 5-12 marzo 1913, p. 45.
19. *Ibidem*.
20. *Ibidem*.
21. Cfr. George Bernard Shaw, *Duse and Bernhardt*, 15 giugno 1895; ripreso in *Dramatic Opinions and Essays with an Apology*, Bretano's, New York 1907, pp. 138-139.
22. Lucia Re, *D'Annunzio, Duse, Wilde, Bernhardt: il rapporto autore/attrice tra decadentismo e modernità*, in «MLN», XL, 117, 1, gennaio 2002, p. 130.
23. Cfr. Cristina Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, L'Epos, Palermo 2006, pp. 147-180; Elena Dagrada, *Eleonora Duse e Cenere*, in Monica Dall'Asta (a cura di), *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, Cineteca di Bologna, Bologna 2008, pp. 81-92.



Immagine promozionale ricorrente su «La vita cinematografica» (periodo 1921-1923) che mostra come Ausonia fosse un vero e proprio marchio che da solo garantiva la qualità del prodotto-film.

Abstract

Almost perfectly unknown, Renée Deliot is in fact a most emblematic example of a woman film pioneer. While her name hardly appeared in both film credits and lobby cards, she wrote scripts for almost all the films played by her husband, Mario Guaita, better known as Ausonia, an actor who specialized in the strong-men genre. All that is left of Renée Deliot's screenwriting work are two films (L'atletta fantasma, 1919, preserved in the Museum of the Cinema of Turin and Dans les mansards de Paris, 1924) and the manuscript of one more scenario, also preserved at the Turin Museum Archive.