

Jean Mauduit-Larive

**CORSO DI DECLAMAZIONE
DIVISO IN DODICI INCONTRI**

**C O U R S
D E
DÉCLAMATION,
D I V I S É
E N D O U Z E S É A N C E S,**

Lau Larive.



DE L'IMPRIMERIE DE CHARLES.

A PARIS,

Chez { DELAUNAY, Libraire, Palais du Tribunal, deuxième
Galerie de Bois, N^o. 243.
L'Auteur, rue Grange-Batelière, N^o. 5.

AN XII. — 1804.

I Libri di **AAR**

Jean Mauduit-Larive

**CORSO DI DECLAMAZIONE
DIVISO IN DODICI INCONTRI**

Traduzione, introduzione e note di Valeria De Gregorio Cirillo

I Libri di **AAR**

Titolo originale: Cours de déclamation, divisé en douze séances
Paris, Imprimerie de Charles, 1804

Traduzione introduzione e note di Valeria De Gregorio Cirillo
Copyright © 2016 Acting Archives
Acting Archives Review, Napoli, Maggio 2016
ISSN: 2039-9766
ISBN: 9788894096729

INDICE

7 PREFAZIONE

38 Nota alla traduzione

CORSO DI DECLAMAZIONE DIVISO IN DODICI INCONTRI

PRIMO INCONTRO

40 Introduzione. Delle passioni considerate nei loro rapporti con l'arte
drammatica

43 Capitolo I. Dell'uomo

45 Capitolo II. Della donna

48 Capitolo III. Qualità solitamente necessarie a coloro i quali si
avviano alla carriera teatrale

SECONDO INCONTRO

52 Capitolo IV. Della voce e dei suoi effetti; della pronuncia e
dell'articolazione

57 Capitolo V. Della vista e dell'udito

TERZO INCONTRO

60 Capitolo VI. Della sensibilità in genere e dei ricordi

QUARTO INCONTRO

69 Capitolo VII. Delle emozioni e delle sensazioni

QUINTO INCONTRO

78 Capitolo VIII. Sull'espressione visibile

82 Capitolo IX. Dell'immaginazione

SESTO INCONTRO

- 87 Capitolo X. Dell'ispirazione
94 Capitolo XI. Della seduzione

SETTIMO INCONTRO

- 99 Capitolo XII. Della nobiltà e della dignità
104 Capitolo XIII. Del coraggio

OTTAVO INCONTRO

- 108 Capitolo XIV. Della verità
112 Capitolo XV. Del cuore buono e del cuore malvagio e delle sfumature di entrambi

NONO INCONTRO

- 114 Capitolo XVI. Della gelosia
117 Capitolo XVII. Dell'imitazione servile, dell'affettazione e della maniera

DECIMO INCONTRO

- 121 Capitolo XVIII. Delle sfumature e delle opposizioni
125 Capitolo XIX. Della dizione semplice e della declamazione; di alcune amarezze legate all'arte drammatica

UNDICESIMO INCONTRO

- 132 Capitolo XX. Di alcune circostanze favorevoli o sfavorevoli al talento e al successo

ULTIMO INCONTRO

- 142 Capitolo XXI Cause dello scadimento dei talenti; sale di spettacolo, ecc.
146 Capitolo XXII Della critica, della necessità e dei mezzi per salvare i teatri

PREFAZIONE

Dal vissuto della pratica teatrale alla teoresi, potrebbe così intitolarsi il percorso memoriale che con solerte acribia Larive restituisce al pubblico dei raffinati *connaisseurs* che lo hanno acclamato per più di un ventennio sul più prestigioso palcoscenico dell'Europa dei Lumi e che ora possono venire a conoscenza dei meccanismi esperiti nel modo di farsi interprete dei grandi testi della tragedia classica fra Seicento e Settecento.¹ Si scoprono nelle sue pagine i rituali scenici, la persistenza dei codici interpretativi, le sottigliezze del linguaggio drammaturgico, le problematiche del corpo, la concretizzazione della mimesi del reale, ma anche la portata dell'immaginazione e la spazialità metaforica del teatro.

Scrittura di una riscrittura, come lo stesso Larive rievoca nell'*Introduction*, il *Cours de déclamation* si fonda sulle *Réflexions sur l'art théâtral* pubblicate nel 1801, che sono inserite in questa edizione del 1804 seppur con qualche piccola modifica, costituendo la parte preponderante degli ultimi capitoli.² Ma già nel 1795 Larive aveva affidato a «Le Moniteur» un articolo in cui affrontava la tematica che al momento gli stava a cuore, quella cioè della decadenza dell'arte teatrale; articolo che era stato per altro integralmente riproposto nelle *Réflexions*.³

Era in qualche modo prassi comune che, una volta lasciato il palcoscenico, un artista cercasse di prolungare la propria presenza offrendo lezioni di recitazione, quando non editando le esperienze vissute; forse l'esempio fondamentale per Larive era stato quello di M^{lle} Clairon.⁴ Tale percorso non desta meraviglia, anzi costituisce persino argomento di commedie, come, per esempio, il breve atto unico del *Maître de déclamation*.⁵ Rainville ha deciso di abbandonare la scena, ma non vuole tornare in seno alla famiglia che non ha mai condiviso la sua scelta di essere attore e a Bonneval che gli chiede a quali risorse pensi di poter far ricorso per vivere, risponde:

¹ Vedi, per una più completa conoscenza di Larive nella società del tempo, Valeria De Gregorio Cirillo, *Un attore e il suo repertorio dall'Antico Regime alla Restaurazione: Jean Mauduit Larive*, Napoli, Liguori, 2010. Da questo testo sono tratte alcune parti che figurano nel presente lavoro.

² *Cours de déclamation, divisé en douze séances, par Larive*. De l'imprimerie de Charles, À Paris, chez Veuve Tilliard et Fils, Libraires, An XII, 1804, e precedentemente: *Réflexions sur l'art théâtral par J. Mauduit-Larive*, À Paris, chez Rondonneau, Au dépôt des Lois, An IX [1801].

³ *Quelques réflexions sur la décadence des théâtres*, «La Gazette nationale ou Le Moniteur», rubrica *Variétés*, 10 aprile 1795, anno III, pp. 817-818.

⁴ Sui lunghi e proficui rapporti intercorsi fra Larive e M^{lle} Clairon, Cfr.: *Memorie d'Hyppolite Clairon e riflessioni sulla declamazione teatrale*, traduzione, introduzione e note a cura di Valeria De Gregorio Cirillo, in AAR, anno IV, n° 8, novembre 2014.

⁵ Commedia in un atto in prosa, pubblicata anonima, ma attribuita a Le Vacher de Charnois, A Paris, chez Cailleau, M.DCC.LXXXIV. Rappresentata per la prima volta a Parigi al Théâtre des Variétés Amusantes il 14 novembre 1782.

Le troverò nella professione che ho esercitato fino a oggi. Sarò Maître de déclamation e questo gusto generalizzato per gli spettacoli mi dice che gli scolari non mancheranno. Il caso me ne ha già procurato qualcuno che, per riconoscenza o entusiasmo, ha gettato le prime fondamenta della reputazione di cui ho bisogno. Il più difficile è fatto, la mia attività farà il resto.⁶

Bonneval cerca di dissuaderlo e di aprirgli gli occhi su un mestiere difficile e contraddittorio: «Eh! Amico mio, dopo quindici anni non è ora di rinunciare del tutto a una condizione seducente quanto iniqua, nella quale dopo anni di successo conquistati con mille crudeli amarezze, si trova spesso, come unica ricompensa, l'ingratitude di coloro che abbiamo deliziato?».⁷

Larive non limita il proprio impegno alla mera istanza pedagogica, ma decide di pubblicare in un'opera organica quanto il tempo e la pratica hanno supportato il suo essere in scena; la scelta del termine *déclamation* del titolo ribadisce la centralità di quella problematica nella trattatistica settecentesca.⁸ La *déclamation*, come ricorda Hérault de Séchelles nelle sue *Réflexions sur la déclamation*, uno degli ultimi testi teorici del secolo, corrisponde in parte all'*actio* degli antichi, e consiste in «tre cose, la memoria, la voce e il gesto: tutte e tre si esercitano con l'esempio, la riflessione e la pratica».⁹

Questo il programma che Larive si prefigge: partendo proprio da quanto il palcoscenico gli ha insegnato e dal confronto con i partner, analizzare, sostenuto dai testi drammaturgici, la pratica teatrale nonché ogni aspetto, anche meccanico, che vi partecipi: voce, gestualità, mimica del volto, immedesimazione, sensibilità, emozione, e fattori esterni come i costumi e i meccanismi della ricezione.¹⁰

⁶ *Le Maître de déclamation*, cit., scena 1, p. 4.

⁷ Ivi, p. 5.

⁸ Si rimanda per un approccio puntuale al fondamentale studio: Claudio Vicentini, *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Venezia, Marsilio, 2012.

⁹ Hérault de Séchelles, *Ceuvres Littéraires*, publiées avec une Préface et des Notes par Émile Dard, Paris, Perrin, 1907 («Réflexions sur la déclamation», pp. 153-180, qui p. 153). Le *Réflexions*, redatte probabilmente nel 1789, apparvero postume sul «Magasin encyclopédique» nel 1795. Fra i testi teorici del tempo ricordo quelli che contengono nel titolo il termine *déclamation*: Grimarest, *Traité du recitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la declamation et dans le chant. Avec un traité des accens, de la quantité & et de la ponctuation*, 1707; Ravallère, *Essai de comparaison entre la déclamation & la poésie dramatique*, 1729; d'Aigueberre, *Seconde lettre du souffleur de la Comédie de Rouën, au garçon de caffè, ou entretien sur les défauts de la Déclamation*; Luigi Riccoboni, *Pensées sur la déclamation*, 1738; Dorat, *La Déclamation théâtrale, poème didactique en quatre chants*, 1771; M^{lle} Clairon, *Mémoires et réflexions sur la déclamation théâtrale*, 1798.

¹⁰ Una seconda parte delle lezioni confluirà in un secondo volume diviso in due tomi: *Cours de déclamation prononcé à l'Athénée de Paris, par J. M. Larive, Lecteur de sa Majesté la Reine d'Espagne, Correspondant de l'Institut de France, Membre de l'Académie Royale des Sciences et des Beaux-Arts de Naples, Membre associé de la Société Philotechnique, etc., etc.*, tome second, en deux

Larive lega inoltre strettamente l'insegnamento delle regole e dei principi della recitazione alla propria esperienza personale, ai sentimenti, atteggiamenti, moti interiori tratti dal proprio vissuto che hanno accompagnato scoperte, soluzioni, rese sceniche di passaggi poetici del repertorio interpretato. La narrazione ci rende così partecipi del percorso induttivo di uno sperimentatore per il quale l'aderenza al personaggio è il pensiero perspicuo nell'impegno esecutivo della tragedia: raccontare il palcoscenico significa raccontare se stesso e la ricerca di una propria norma rappresentativa.

* * *

Jean Mauduit è nato a La Rochelle il 6 agosto 1747,¹¹ ultimo di cinque figli, il padre aveva un commercio ben avviato di spezierie, ma forse poco capiva il figlio che prima fugge in un'abbazia e poi a Honfleur, fin tanto che viene spedito dal genitore a Santo Domingo. Il viaggio costituisce un tassello del suo romanzo di formazione: emozioni, vicissitudini, accadimenti diventano il sostrato irrinunciabile su cui edificare la futura personalità attoriale. Egli, infatti, costituirà i personaggi attraverso un percorso memoriale di cui non farà mai a meno, come ribadisce a più riprese nel *Cours*. Il filo costante del ricordo è il supporto unico per rappresentare il pathos dei personaggi e per dar loro il suggello della verità colta direttamente dalla realtà esperienziale. La sua formazione teatrale viene riletta e presentata alla luce della maturità, molti sono gli aneddoti che si riferiscono all'apprendistato in provincia e ai debutti alla Comédie-Française, ricordi a volte divertiti e ironici, tal'altra ammantati di rimpianti e di pessimismo. Conosciuto con lo pseudonimo di Larive, scelto in ricordo dell'ubicazione dell'impresa commerciale paterna di La Rochelle, situata in un luogo denominato «la petite Rive», il suo nome d'arte viene trascritto indifferentemente nelle grafie: La Rive, Larrive, de La Rive, Delarive.

Il primo esordio alla Comédie-Française avviene nel dicembre 1770 e, secondo la prassi in uso, il debuttante è tenuto a recitare nel repertorio in programmazione, in modo che i componenti della compagnia e il pubblico possano giudicare la validità della sua preparazione. Si presenta con sette tragedie sostenendo successivamente la parte di Zamore nell'*Alzire* di Voltaire, quella del Conte nel *Comte d'Essex* di Corneille, di Achille nell'*Iphigénie en Aulide* di Racine, di Edipo nella tragedia eponima di

parties, [première partie, seconde partie], A Paris chez Delaunay, 1810, (d'ora in poi citato in nota come *Cours*, 1810, seguito dal numero della parte [I o II] e della pagina).

¹¹ Non tutte le note biografiche su Larive riportano la data esatta di nascita: la *Biographie universelle ancienne et moderne par une société de gens de lettres* (biographie Michaud), Paris, A. Thoisnier Desplaces, 1843-1858, ad esempio, lo fa nascere nel 1744; Jean-Charles Harel nel *Dictionnaire théâtral, ou Douze cent trente-trois vérités sur les directeurs, régisseurs, acteurs*, Paris, chez J.-N. Barba, 1825, nel 1746; il *Grand Dictionnaire universel* nel 1749.

Voltaire, di Cinna nel *Cinna* di Corneille, di Oreste nell'*Iphigénie en Tauride* di Claude Guimond de La Touche e di Orosmane nella *Zaïre* di Voltaire.¹²

M^{lle} Clairon che lo aveva preparato all'esordio e presentato in società lo segue trepidante dalla buca del suggeritore, dirigendo «il suo allievo a ogni verso, a ogni passo, con gli occhi, la voce i gesti».¹³ Presenza scenica nella parte di Zamore, portamento elegante e capacità vocale ben adeguata sono i punti evidenziati dal «Mercure de France» che esprime un giudizio lusinghiero sul talento del giovane esordiente: «Un aspetto favorevole, una voce che ha forza e bellezza, vari passaggi ben compresi e ben sentiti nelle parti recitate, e in più le lezioni della celebre attrice che ha presieduto al suo debutto, danno su di lui speranze lusinghiere già confermate dai successi e che aumentano di giorno in giorno».¹⁴

Terminato l'obbligo dei *débuts*, l'attore inizia la seconda fase del suo impegno come *double* di Lekain e di Bellecour nelle prime parti tragiche e comiche: reciterà fra il 23 febbraio e il 4 settembre 1771 in quarantadue spettacoli.¹⁵ Al termine di tali prove, che sembravano aprirgli il palcoscenico parigino, Larive abbandona il teatro per un insieme di ragioni mai ben chiarite, consegnando una concisa annotazione nel *Cours*; ma probabilmente non soddisfatto dal ruolo riconosciutogli di *pensionnaire* (tappa obbligata per chi desiderava essere ammesso alla Comédie), perché aspirava a diventare immediatamente *sociétaire*, come poi accadrà al suo rientro.

¹² Scrive Papillon de La Ferté nel suo *Journal*: «Lunedì, sono stato all'Assemblea degli attori. [...] La sera, sono andato a vedere il debutto del sieur La Rive, allievo di M^{lle} Clairon. Sebbene avesse perso la testa per la paura, il pubblico gli ha però trovato delle doti», *Journal de Papillon de La Ferté, intendant et contrôleur de l'Argenterie, Menus-Plaisirs et Affaires de la Chambre du Roi (1756-1780)*, publié avec une introduction et des notes par Ernest Boyssé, Paris, Ollendorff, 1887, p. 286.

¹³ *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, Etc.*, éd. Maurice Tourneux, Paris, Garnier, 1877-1882, 16 voll., «Correspondance littéraire», vol. IX, gennaio 1771, p. 236.

¹⁴ «Mercure de France», gennaio 1771, p. 189. I «Mémoires secrets» registrano una grande affluenza di pubblico alla rappresentazione dell'*Alzire*, dato che la prova del nuovo attore veniva da tempo annunciata e che «la particolare attenzione di M^{lle} Clairon nel formarlo ne aveva fatto concepire un'altissima opinione», *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des lettres en France, depuis 1762 jusqu'à nos jours; ou Journal d'un observateur, contenant les analyses de Pièces de Théâtre qui ont paru durant cet intervalle, les Relations des Assemblées littéraires, les notices des livres nouveaux, clandestins, prohibés; les Pièces fugitives, rares ou manuscrites...*, Londres, John Adamson, 1777-1789, 36 voll., vol. XIX, 5 dicembre 1770, p. 287.

¹⁵ Larive ha recitato le seguenti parti: Achille (due rappresentazioni), Antiochus in *Rodogune, princesse des Parthes* di Corneille (tre), Cinna (quattro), Conte di Essex (due), Orazio figlio in *Les Horaces* di Corneille (due), Giasone nella *Médée* di Corneille (tre), Lyncée nell'*Hypermnestre* di Lemierre (due), Oreste (quattro), Pèdre nell'*Inès de Castro* di Lamotte (tre), Rhadamiste in *Rhadamiste et Zénobie* di Crébillon (quattro), Rovere in *Gaston et Bayard* di de Belloy (dodici), Sévère nel *Polyeucte, martyr* di Corneille (una).

Nel lasso di tempo tra il 1771 e il 1775, quando Larive tornerà a Parigi per ripresentarsi alla Comédie-Française, recita per circa due anni anche a Bruxelles nella compagnia di Jean-Nicolas d'Hannetaire direttore del Teatro della città.

Il «second début de M. La Rive» avviene il 29 aprile 1775 nella parte di Oreste, e questa volta la prova è coronata da un consenso unanime, tanto che viene nominato di lì a poco «sociétaire à demi-part».¹⁶ I *comédiens* avevano infatti bisogno, e con un certa urgenza, di un attore capace di sostenere le parti di Lekain la cui salute declinante non cessava di preoccuparli. Il «Mercure de France» annuncia la presenza di Larive nell'*Cedipe*, ribadendo i giudizi positivi in sintonia con quanto già espresso in passato:

il giovane attore era già comparso quattro anni fa su questo palcoscenico dove aveva annunciato i talenti che ha da allora perfezionato. Una bella voce, un aspetto interessante, grande intelligenza, una nobile semplicità nell'elocuzione, anima e fuoco nella passione, una recitazione naturale e agevole, frutto della natura e di uno studiato talento, fanno sperare che quest'attore avrà i più grandi successi su questo palcoscenico e che sosterrà l'onore della scena francese.¹⁷

In questa attività iniziale, Larive si divide tra opere tragiche e comiche, lo si vede alternativamente interpretare Maometto, il Cid, Gengis Khan in sostituzione di Lekain partito per Berlino e Alceste; ma colpisce il suo impegno soprattutto in parti nuove per lui: è Clitandre nelle *Femmes savantes*, il Conte nel *Glorieux*, Damis nella *Métromanie*, Valère nel *Joueur*, il Conte di Clarendon nell'*Eugénie*, Valère nel *Tartuffe* e Dom Juan nella pièce di Molière. Grimm ne annota il successo soprattutto nel personaggio di Clitandre, riconoscendogli una qualche analogia con Dufresne al quale proprio Lekain era, a suo tempo, succeduto. Un altro pregio di Larive, oltre a quello di saper recitare nei due generi, è la capacità di «parlare nella tragedia, e di parlare senza ampollosità e senza familiarità».¹⁸

Che non sembri inutile accennare diacronicamente al repertorio di Larive, è tramite questo che l'attore ha affinato la sua arte scenica e successivamente

¹⁶ Le nomine erano di competenza dei quattro Gentilshommes de la Chambre du Roi che, a turno, si occupavano dell'organizzazione degli spettacoli. Il calcolo dei compensi degli attori era fatto sulla base di 23 parti intere e fisse sulle entrate annuali, e di altre voci (*feux*, spettacoli a corte, gettoni di presenza nei vari comitati...) proporzionali all'impegno realmente assolto. Così l'attore, secondo parametri di merito e di anzianità, diventava *sociétaire* di un quarto di quota, di mezza quota e infine «à part entière». Cfr.: per i meccanismi amministrativi del teatro, Claude Alasseur, *La Comédie française au XVIII^e siècle*, Paris-La Haye, Mouton, 1967. Nella lista cronologica dei *comédiens*, Larive occupa il 168° posto, *La Comédie-Française, 1680-1980, catalogue de l'exposition*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1980.

¹⁷ «Mercure de France», vol. I, giugno 1775, p. 181.

¹⁸ «Correspondance littéraire», vol. XI, maggio 1775, p. 74.

elaborato le sue teorie, sintetizzando la ricaduta sul pubblico delle proprie emozioni lungamente vagliate nel testo poetico, approfondendo i rapporti tra gli attori in scena alla ricerca di quel prezioso equilibrio espressivo che tenga conto di ogni *nuance* atta a delineare la fenomenologia dell'eroe impersonato.

Dal repertorio di Lekain interpreta la parte di Nerone (Racine, *Britannicus*) e Larive prova a distaccarsi dal suo modello non volendo rappresentare solo la crudeltà del personaggio ma anche la giovinezza mutevole legata alla virtù e al rispetto, pur se le passioni cominciano a modificarne il carattere. L'attore racconta, in età matura, di aver fatto parte a Lekain di alcune perplessità circa l'interpretazione più appropriata e che questi gli aveva confidato di non essere del tutto soddisfatto dalla propria esecuzione. Larive ne attribuisce il limite al fatto che il volto di Lekain, di per sé severo, poco si adattava alla mobilità richiesta dall'ambiguo carattere di Nerone: «c'è tra il crimine e la virtù una sfumatura molto difficile da cogliere, gli slanci non sono abbastanza pronunciati per cambiare l'espressione naturale del volto»¹⁹ e nella scena con Junie, ad esempio, Lekain non riusciva a esprimere nella giusta misura le diverse gradualità dei sentimenti. Quello che Larive lascia intendere in filigrana è uno scrupoloso percorso fenomenologico: qualsiasi personaggio si voglia rappresentare, bisogna ogni volta coglierlo nel suo divenire psichico.

L'impegno del Nostro è assai arduo in quanto si vede continuamente paragonato al mostro sacro, all'interprete prediletto di Voltaire, al sublime rappresentante dell'arte attoriale, al tragico per eccellenza. A detta di Grimm la rassomiglianza fra lui e Lekain è improponibile, come si evince dall'esteso brano che la «Correspondance littéraire» dedica a Larive, dove il critico riesce a evidenziare, con rara competenza espositiva, le caratteristiche e le capacità espressive del giovane attore:

Ha ricevuto dalla natura tutto ciò che l'altro ha dovuto conquistare a forza d'impegno e di fatica. Con tratti pieni di nobiltà e ben delineati, una statura elegante ed equilibrata, un portamento naturalmente disinvolto e aggraziato, ha voce gradevole e sonora, anche se ancora un po' velata, la pronuncia pura e chiara [...] ha quell'istinto che intuisce e coglie facilmente quanto può interessare o piacere, ha inoltre quella grazia semplice e nobile che esprime senza sforzo ciò che il gusto gli fa percepire e tali doni naturali servono forse in maggior misura nell'arte della declamazione che le conoscenze più approfondite.²⁰

Gli inizi di una carriera per l'attore non sono certamente facili: inserirsi in un consesso pieno di fazioni e di rivalità, ma anche imporsi con uno stile proprio, quando si è tenuti poi a riempire spesso un ruolo di rimpiazzo,

¹⁹ *Cours*, 1810, I, p. 95.

²⁰ «Correspondance littéraire», vol. XI, maggio 1775, pp. 73-74.

significa essere facile preda per le critiche. Ma alla soglia dei trent'anni Larive è giunto alla completa maturità della modulazione della voce, che gli permette di variare i toni nelle più svariate sfumature foniche:

La voce era incantevole: piena, potente, dolce, sonora e di una così prodigiosa flessibilità che non si saprebbe come fare se si volessero contare le corde di un simile strumento per trovare un limite alla sua estensione e una misura per le inflessioni che, a volontà dell'attore secondo il suo animo e le sue passioni, servivano a modificare i suoni, alzarli, abbassarli e spezzarli, qualunque fosse la gamma della voce, dal comando all'obbedienza, dalla gelosia alla fiducia, dall'odio all'amore, dal furore alla tenerezza, dalla tempesta del cuore alla calma perfetta dei sensi.²¹

Una certa distanza che Larive prende dopo il 1778 dalla scena parigina è forse dovuta a ragioni complesse: la morte di Lekain aveva comportato la necessità di ristabilire nuovi equilibri all'interno dei *sociétaires* e Larive viene a trovarsi in competizione con Monvel da un lato e con Molé dall'altro. Mentre con quest'ultimo vanno divise le prime parti tragiche, per la commedia – territorio privilegiato di Monvel – Larive è ben disposto a rinunciarvi. I «Mémoires secrets», già in febbraio, segnalavano le divisioni che laceravano gli attori per l'eredità del repertorio di Lekain: Molé pretendeva di aver diritto a scegliere per primo le parti per ragioni di anzianità (era *sociétaire* dal 1761); Monvel ne reclamava altre più consone alla sua fisicità «in modo che non restavano a Larive che una decina di parti dette, in termini tecnici, i *taureaux* [tori], e cioè le parti a teatro più violente che richiedono polmoni di cui entrambi sono sprovvisti».²² Larive, appellandosi ai regolamenti, osservava invece che essendo stato assunto come rimpiazzo di Lekain, tutte le sue parti gli appartenevano. La contestazione vivacissima con ingiurie e minacce sarà gestita dal duca di Duras, il cui giudizio è salomonico: le parti saranno divise fra i contendenti esattamente in tre.

Larive si cimenta anche nella scrittura teatrale: il suo *Pyrame et Thisbé* viene rappresentato alla Comédie-Française interpretando la parte del protagonista.²³ Per la «Correspondance littéraire» nuoce forse al

²¹ Jean-Nicolas Bouilly, *Soixante ans du Théâtre-Français. Par un amateur, né en 1769*, Paris, Charles Gosselin, MDCCCXLII, pp. 47-48.

²² «Mémoires secrets», vol. XI, 21 febbraio 1778, p. 132.

²³ Il modello cui si rifà è costituito dal *Pygmalion* di Rousseau. La *scène lyrique* è rappresentata il 2 giugno 1783 (5 repliche), la musica composta da Antoine Laurent Baudron che aveva elaborato la parte musicale del *Barbier de Séville*. Il soggetto di Piramo e Tisbe, tratto da una favola d'Ovidio nel racconto di una delle Miniadi (*Metamorfosi*, IV, vv. 55-166), era già stato più volte trattato, in modo ironico da Shakespeare nel *A Midsummer-night's dream* (1598) e nel *Romeo and Juliet* (1595-96); e poi, in particolare, da Théophile de Viau (*Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*) nel 1623; da Jean Puget de La Serre nel 1629 (*Le Pyrame*); da Jacques Pradon nel 1674 e, più tardi, nel 1781, da un certo Martineau. Cfr.: per uno studio sulla presenza di questo mito nelle opere teatrali, ma senza nessun accenno al testo di

melodramma, il fatto che il racconto sia molto conosciuto, e che si passi dall'idillio iniziale alla scena tragica del finale senza alcuna transizione; pur seguendo da vicino Ovidio, l'autore «ha sviluppato varie circostanze nel modo più felice e più idoneo a formare un quadro drammatico».²⁴ Le analisi proposte dalla stampa testimoniano l'attenzione data all'evento. Il «Mercure de France», dopo aver stilato un dettagliato riassunto del lavoro, passa all'analisi delle due scene. La prima «ha calore, energia, entusiasmo, movimento e sensibilità. I sentimenti che occupano, agitano e dilanano il cuore di Piramo, sono ben delineati e la loro progressione è condotta con arte il che dimostra la conoscenza del cuore umano».²⁵ La seconda invece non si situa in linea con la precedente e per due ordini di ragioni, entrambe collegate all'argomento; lo spettatore si aspetterebbe, dopo le esternazioni drammatiche e dolorose di Piramo, una più marcata sottolineatura nel dolore di Tisbe, e invece entrambi agiscono nell'identica modalità rappresentativa e nel medesimo registro emozionale. Larive, nello sforzo di offrire un pathos più accentuato al dolore di Tisbe e di risolvere la necessaria diversità tra le due scene – anche se non c'è ideologicamente una gran differenza tra la presenza di un velo insanguinato e quella del corpo dell'amante che si è ucciso per disperazione – non esita a contravvenire alle regole delle *bienséances*, e a far ricorso a una più realistica ed esplicita angoscia della donna, che apparirà «prona, quasi sdraiata sul corpo dell'amante, che stringerà fra le braccia e coprirà di baci e di lacrime», offrendo «uno spettacolo al quale la nostra delicatezza non può abituarsi»,²⁶ eppur significativo del sentire di Larive.

Che il Nostro sia ormai un personaggio di grande rilevanza è dimostrato dal fatto che al Salon del 1785 venga esposto il suo busto, opera di Jean-Antoine Houdon,²⁷ che aveva già ritratto varie celebrità in campo artistico come Gluck, Molière, Voltaire, Diderot, Rousseau...²⁸ Con il capo leggermente volto a sinistra, nell'espressione drammatica del Bruto voltairiano, drappeggiato in una ricca toga trattenuta sulla spalla sinistra da una fibula a forma di medaglione, la scultura ricorda i modelli della

Larive: Laura Rescia: «*Pyrame et Thisbé dans le théâtre dramatique et lyrique aux XVII^e et XVIII^e siècles*», *Le Héros légendaire sur les scènes du théâtre et de l'Opéra*, Actes du 9^e Colloque International publiés par la Société Internationale d'Histoire Comparée du Théâtre, de l'Opéra et du Ballet, sous la direction d'Irène Mamczarz, Firenze, Leo S. Olschki Editore, «Teatro studi e testi», 2001, pp. 157-171.

²⁴ «Correspondance littéraire», vol. XIII, luglio 1783, p. 328.

²⁵ «Mercure de France», 14 giugno 1783, p. 101.

²⁶ Ivi, p. 102.

²⁷ Un modello in terracotta era già stato esposto al Salon del 1783, n° 251; la statua in marmo è in mostra al Salon, nell'agosto-settembre 1785, n° 227.

²⁸ Probabilmente commissionato dall'attore stesso, il busto in marmo, che porta la data del 1784, sarà offerto dal figlio Achille alla Comédie-Française dove è attualmente collocato nel foyer degli artisti.

statuaria classica romana e ricalca, come mette in evidenza Louis Réau,²⁹ i busti dell'imperatore Caracalla. Lo scultore, in questo lavoro, ha reso con viva partecipazione il carattere di Bruto escusso dalla storiografia per riportarlo nella temperie dell'accadimento teatrale; il volto ha tratti di una profonda concentrazione psicologica, pronto, nelle labbra serrate, nel corrucchio dei sopraccigli, nello sguardo intenso, ad aprirsi all'accusa nei confronti di Cesare che scaturisce dalla sua idea di libertà repubblicana. Forse per la distanza che lo spettatore prende dai testi classici, forse per la noia di riproposte svuotate d'interesse, sta di fatto che in quella stessa *Zaïre* in cui aveva tante volte trionfato, Larive viene fischiato dal pubblico della Comédie; il suo orgoglio non accetta un simile affronto e prende l'immediata decisione di lasciare il teatro con tutta l'amarezza di essere stato trattato ingiustamente. Grimm, nel relazionare i fatti e la decisione del Nostro di abbandonare le scene, ne ritraccia la figura attoriale e i momenti salienti del suo percorso artistico:

La natura gli aveva prodigato privilegi che accorda raramente, e c'erano molte parti, come quelle di Montaigu, di Bruto, di Edipo, di Cinna, di Oreste, etc., nelle quali il suo talento era illimitato. I suoi compagni, ad eccezione di Molé, hanno fatto tutto quanto dipendeva da loro per fargli cambiare la decisione, ma i loro tentativi sono stati inutili.³⁰

Larive non intende ragioni: «gli infami non mi rivedranno più»³¹ urla, e l'immediata richiesta di pensionamento viene accettata dal duca di Duras. Larive si trova così, alla data cardine del 1789, al di fuori delle tante discussioni e controversie che agitano il mondo teatrale, delle petizioni e osservazioni che oppongono drammaturghi e interpreti alla vigilia del riconoscimento del diritto d'autore, della liberalizzazione dei teatri³² e della proclamazione dei diritti civili fino ad allora preclusi agli attori.³³ Non partecipa all'esaltante scrittura collettiva del *Cahier des doléances*, né tanto

²⁹ Louis Réau, *Houdon sa vie et son œuvre*, Paris, F. de Nobele, 1964, 2 voll., vol. I, p. 380. Busto che lo studioso mette in parallelo, per il carattere teatrale e declamatorio, con quello della cantante Sophie Arnould (1744-1802), ritratta, nel 1775, nella parte di protagonista dell'*Ifigenia in Aulide* di Gluck.

³⁰ «Correspondance littéraire», vol. XV, giugno 1788, p. 271.

³¹ Ivi.

³² In base al decreto sulla libertà dei teatri (legge del 13 gennaio 1791, sostenuta da Le Chapelier e Mirabeau) era stata data la possibilità a qualsiasi cittadino di aprire un nuovo spazio scenico.

³³ Gli attori, come ben si sa, non godevano di tutti i diritti civili ed erano anche messi al bando dalla Chiesa; Larive, come già aveva fatto M^{lle} Clairon, prenderà posizione per la sepoltura cristiana degli artisti. L'occasione gli sarà dettata dai tempestosi funerali di M^{lle} Raucourt, morta il 15 gennaio 1815 cui il parroco di Saint-Roch negava l'ingresso in chiesa. Fu l'intervento provvidenziale di Luigi XVIII a salvare la situazione che ne comprese immediatamente la valenza politica e il discredito che sarebbe ricaduto sull'autorità della prima Restaurazione.

meno alle assemblee degli attori che ora vengono pubblicate in esili opuscoli, che documentano quanto la *prise de parole* da parte di ogni categoria sociale sia una preziosa acquisizione cui sarebbe pregiudizievole rinunciare.

Nel 1790 Larive accetta di tornare in scena dopo lunghe trattative condotte con molta circospezione da parte dei *sociétaires* che, non vedendo di buon occhio le novità che Talma voleva imporre nella sua fulminea ascesa, si trovavano nella necessità di avere a disposizione un attore in grado di contrastarlo. Dopo il successo straordinario di Talma nel *Charles IX* di Marie-Joseph Chénier, lui e Dugazon si erano sentiti autorizzati a dettar legge.³⁴ L'abate Gouttes, già vicario del Gros-Caillou e presidente dell'Assemblée nationale, amico di Larive da lunga data, con un intervento risolutivo era riuscito a convincerlo, evocando la sua presenza quale atto di civismo: non permettere che si addebitasse la decadenza del teatro nazionale alla nuova assise politica.

Se la scelta di riportare Larive sul palcoscenico di primo acchito può sembrare efficace e produrre frutti immediati, nel tempo si rivela perdente come sottolinea, con estrema concretezza, e a distanza di anni, Fleury che ha partecipato a quelle sofferte decisioni:

Dirò che quel ritorno fu un nostro vero torto, ben inteso non voglio negare il prestigio del talento di Larive che è fuori discussione, ma a causa dello spirito di quel ritorno deciso non tanto per il talento quanto piuttosto per l'influenza e il contrappeso. [...] non avevamo riflettuto che bisogna cambiare diplomazia secondo i tempi; procedevamo sempre su antichi errori e quando chiamavamo Larive per opporre il despotismo degli antichi regolamenti alla giovane tirannia che ci minacciava, non pensavamo che con un'altra nazione stava per apparire un altro teatro, che questa nuova nazione aveva bisogno di attori nuovi, attori giovani come lei, con i nervi tesi come lei, senza legami col passato, pronti ad affrontare ogni rischio.³⁵

Per il suo rientro, nel maggio 1790, Larive sceglie d'interpretare Edipo, l'affluenza del pubblico è notevolissima e all'apparire in scena, si scatena un entusiasmo irrefrenabile. L'articolo che gli dedica il «Moniteur universel» è assolutamente ditirambico:

Il modo in cui Larive ha reso la parte di Edipo ha suscitato un'ebbrezza generale [...]. Mai questo attore ha riunito in una sola parte un così gran numero di quelle bellezze essenziali che annunciano un talento profondo e consumato. Una dizione pura, una nobiltà al tempo stesso fiera e sensibile, una conoscenza ragionata degli effetti, tutte le risorse dell'anima, del patetico, dell'intelligenza, l'impiego di forme felici negli sviluppi pittoreschi del corpo,

³⁴ E dire che, come riporta Frédéric Loliée: «Larive aveva rifiutato come orribilmente antipatico il carattere del re-assassino», *La Comédie-Française. Histoire de la Maison de Molière, 1658-1907*, Paris, Lucien Laveur, 1907, p. 149.

³⁵ *Mémoires de Fleury, de la Comédie-Française, de 1757 à 1820, précédés d'une introduction et publiés par J.-B.-P. Lafitte*, Paris, Charles Gosselin, 1844, 2 voll., vol. II, p. 14.

e quell'arte difficile di passare da un sentimento all'altro, da un tono rapido ed elevato a un tono più semplice e smorzato, senza nulla precipitare.³⁶

Di tutt'altra natura e di diversa impostazione ideologica, l'articolo del settimanale le «Révolutions de Paris» in cui ci si sorprende di dover constatare che, malgrado l'avvento del regno della libertà, il gusto per gli spettacoli e l'infatuazione per gli attori non siano mutati e che il ritorno sulle scene di Larive provi tuttora la persistenza dell'abitudine alla schiavitù: «le lodi più disgustose hanno subissato questo eccellente attore; le dichiarazioni degli scrittori, anche patrioti, che hanno parlato della sua recitazione in Edipo confrontate con quello che hanno detto di più saliente sulla causa della patria e della libertà, eccitano nel contempo indignazione e pietà».³⁷

Cambia per altro anche il pubblico, recensendo la sua esibizione nella parte di Bruto nella *Mort de César* di Voltaire, l'articolista non vuole soffermarsi tanto sulla recitazione, quanto sull'effetto prodotto negli spettatori dall'unica tragedia che inneggi alla libertà. Il teatro era gremito «da quella classe intermedia che oscilla tra la ricchezza e la miseria, tra le grandi conoscenze e l'ignoranza, e la cui voce costituisce la vera opinione pubblica».³⁸

La sua presenza non basta tuttavia a risollevarle le sorti del teatro né a contrastare il successo di Marie-Joseph Chénier e di Talma, sostenuti da una personalità forte come quella di Mirabeau. Sempre più lo spazio teatrale va delineandosi come spazio politico; ne fa un'amara constatazione Larive durante una tournée, a Caen, notando una disaffezione da parte del pubblico: «I musicisti, sebbene contro voglia, suonavano ogni sera e due volte piuttosto che una il *Ça ira*; e la ricca clientela, irritata da quest'aria, si asteneva dal mostrarsi a teatro».³⁹

Il «Mercure de France» offre un'acuta analisi della situazione, col sottolineare che le divergenze che affliggono il teatro si ricollegano ad aspetti generali relativi a strutture e organizzazione. In una congiuntura confusa e conflittuale:⁴⁰ vanno superati i dissensi personalistici, né va dimenticato che il Théâtre-Français ha fatto la gloria della Francia. Nessuno persegue lo scopo di distruggere il teatro, bensì solo gli odiosi privilegi sui quali si è a lungo fondato e gli attori, spogliandosi dei pregiudizi legati all'Ancien Régime, dovrebbero riconoscere le trasformazioni in atto,

³⁶ «Le Moniteur universel», n° 126, giovedì 6 maggio 1790.

³⁷ «Révolutions de Paris», n° 44, 8-15 maggio 1790, p. 229.

³⁸ Ivi.

³⁹ Paul d'Estrée, *Le Théâtre sous la Terreur (Théâtre de la Peur) 1793-94, d'après des publications récentes et d'après des documents révolutionnaires du temps imprimés ou inédits*, Paris, Émile-Paul frères, 1913, p. 372.

⁴⁰ «Mercure de France», sabato 20 novembre 1790, pp. 113-114.

accettando come giudice il Tribunale della Municipalità, unico garante per rinnovare il passato splendore.

Ma non tutto, nella libertà proclamata da ogni parte, ha riflessi positivi. Alla riapertura della stagione, il 2 maggio 1791, si è ormai consumata la scissione tra gli attori della troupe: da una parte i novatori, i «rouges» o «démocrates», Talma in testa seguito da Dugazon e Grandmesnil, da M^{lles} Lange, Desgarcins, Simon e M^{me} Vestris, che si uniscono alla compagnia delle Variétés Amusantes dando vita al Théâtre de la République; e dall'altra i «noirs» o «monarchistes» legati alla tradizione monarchica, Fleury, Naudet, Dazincourt, Molé, M^{lles} Contat e Raucourt, e naturalmente Larive. Si realizza così, in modo repentino e traumatico, quel desiderio di un secondo teatro ufficiale, già sostenuto in passato, che avrebbe dovuto favorire una maggiore libertà nel repertorio e un'apertura alla rappresentazione di testi ingiustamente detenuti da una minoranza.⁴¹

Gli eventi politici si ripercuotono sul teatro: nel 1792 l'equilibrio dello stato viene sovvertito, il 20 aprile la Francia rivoluzionaria è entrata in guerra contro l'Austria, il 20 giugno, giorno anniversario del giuramento del Jeu de Paume e della fuga del re, le Tuileries sono invase dalla folla che sfila durante otto ore davanti a Luigi XVI; il manifesto del duca di Brunswick, affisso a Parigi il primo agosto, che minaccia rappresaglie militari durissime contro la città in caso di oltraggio alla famiglia reale, provoca l'insurrezione popolare: le Tuileries sono assalite dalla folla e la famiglia reale viene imprigionata dal governo rivoluzionario dalla Commune nella torre del Tempio. I massacri di settembre insanguinano la città: le prigioni sono prese d'assalto dai rivoluzionari che fanno strage dei detenuti, soprattutto aristocratici e preti refrattari. Il 21 settembre, dopo la vittoria di Valmy, la Convention abolisce la monarchia e proclama la Repubblica francese, una e indivisibile. I vocaboli di *Monsieur* e *Madame* sono banditi e sostituiti da *citoyen* e *citoyenne*, il *voi* viene accantonato per un *tu* egualitario e anche le pièces dovranno essere corrette in tal senso.

In questo periodo Larive deve aver scelto di tenersi lontano da Parigi, solo il 27 settembre torna nel *Philoctète* i cui introiti saranno devoluti alle spese per la guerra e, segno della nuova temperie, alla fine dello spettacolo «M. Bourgeois, autore del Théâtre du Vaudeville, ha cantato l'inno dei Marsigliesi». Le difficoltà affrontate dagli attori sono sotto gli occhi del pubblico anch'esso invischiato in una spirale di violenze e di precarietà.

Fra settembre e dicembre Larive recita in tredici spettacoli, sempre del suo repertorio classico, riesumando *Pygmalion* e *Zaïre*, nostalgico di un teatro

⁴¹ Con l'abolizione della censura e del monopolio sulle opere di loro appartenenza, quel famoso repertorio che i *comédiens* avevano difeso per decenni contro ogni possibile ingerenza, le opere dei drammaturghi morti da più di cinque anni diventano di dominio pubblico, mentre quelle degli autori in vita possono essere rappresentate previo formale consenso scritto.

che non sia solo di propaganda politica e che il pubblico sembra apprezzare, riprendendo anche l'*Alzire* di Voltaire dove interpreta, lo stesso personaggio di Zamore con cui aveva debuttato. Larive non può certo dirsi un attore già superato perché ha solo quarantacinque anni, eppure l'astro nascente di Talma lo relega in un limbo ripetitivo, in cui continua a riproporre le grandi tragedie ormai 'classiche' che fanno parte di un bagaglio connotato Ancien Régime. Il suo ritorno sulle scene, se ha certamente deliziato una parte di pubblico ancora legata agli stereotipi tragici consolidati, non ha prospettato nuove aperture che corrispondano alle istanze, anche politiche, del momento storico.

Nel 1793, la presenza di Larive figura una sola volta il 9 gennaio nel *Mithridate*. Pochi giorni dopo, il 21, a conclusione di un processo farsa iniziato l'11 dicembre, Luigi XVI viene condannato a morte e ghigliottinato.

La Convention non risparmia il teatro, che viene tenuto sotto stretta sorveglianza, ripristinando una forte censura ideologica: il decreto del 2 agosto obbliga gli attori a recitare opere inneggianti alla rivoluzione e a rappresentare gratuitamente, una volta ogni decade, alcune tragedie come *Brutus*, *Caius Gracchus* e *Guillaume Tell* in grado di alimentare nei cuori l'amore per la libertà.⁴² Il decreto aggiunge che i teatri dove si fossero rappresentate «pièces volte a corrompere lo spirito pubblico e a ricondurre all'amore della monarchia» sarebbero stati immediatamente chiusi e i proprietari arrestati,⁴³ sorte che doveva toccare agli attori della Comédie, tra cui ovviamente Larive, arrestato nel mese di settembre. L'anno successivo, il 25 fiorile anno II (14 maggio 1794), viene ristabilita la censura preventiva: i teatri sono tenuti a comunicare in anticipo il repertorio e i testi epurati da ogni termine che ricordi l'Ancien Régime.

Come poter continuare a comporre tragedie, si domanda Ducis, quando «la tragedia corre nelle strade. Se metto i piedi fuori casa, il sangue mi arriva alle caviglie. Per quanto rientrando sbatta i piedi per togliere la polvere dalle mie scarpe, mi dico come Macbeth: *Questo sangue non scomparirà*. [...] Dramma temibile quello in cui il popolo recita la parte del tiranno».⁴⁴

Larive, pur provato nel fisico e nel morale dopo la prigionia di cui racconta nel *Cours* e che termina con la fine del Terrore, riprende la sua attività tornando in scena il 24 termidoro anno II (11 agosto 1794) nel *Guillaume Tell*. La sala del *faux-bourg Germain* è stata rinnovata nell'interno secondo aggiornati canoni che si vogliono «popolari», eliminando in particolare le separazioni tra i palchi per ottenere un unico spazio semicircolare ad anfiteatro. Sono stati inoltre soppressi i palchi prospicienti il palcoscenico

⁴² Tragedie rispettivamente di Voltaire, di Marie-Joseph Chénier (3 atti in versi, rappresentata per la prima volta al Théâtre de la République il 9 febbraio 1792) e di Lemierre.

⁴³ «Journal des spectacles», agosto 1793.

⁴⁴ Jean-François Ducis, *Ceuvres*, Bruxelles, Lacrosse Libraire-Éditeur, 1834, 4 voll., vol. II, p. 174.

che ponevano il pubblico troppo vicino agli attori alterando così l'illusione teatrale e sostituiti, ai lati del proscenio, da grandi nicchie dipinte dove figurano le statue della Libertà e dell'Uguaglianza. Malgrado la partecipazione del pubblico, la compagnia, formata in modo raccogliuccio, non ritrova un'unità produttiva e le diserzioni che si susseguono portano alla chiusura del teatro già a fine dicembre.

I tempi oscuri del Terrore, tendono a essere rimossi, ma in pari tempo si avverte la necessità di rivelare il mostruoso progetto oscurantista appartenuto ai sostenitori di Robespierre di «annientare tutto quanto possa illuminare ed elevare la specie umana»⁴⁵ come afferma La Harpe nel discorso pronunciato in apertura del *Lycée républicain*, tremenda *ekphrasis* degli orrori appena trascorsi e che Larive doveva ben conoscere:

Mi sembra di vederli ancora quei briganti dal nome di patrioti, quegli oppressori della nazione dal nome di magistrati, riversarsi a ondate fra noi con le loro vesti grottesche che definivano quelle del patriottismo, come se il patriottismo dovesse essere assolutamente ridicolo e sporco; con il loro tono volgare e il linguaggio brutale che definivano repubblicano, come se la volgarità e l'indecenza fossero essenzialmente repubblicane; con il viso stravolto e gli occhi torvi e feroci, segni della cattiva coscienza; gettando dappertutto i loro sguardi, al tempo stesso stupidi e minacciosi, sugli strumenti scientifici di cui non conoscevano neanche il nome, sui monumenti delle arti che erano loro estranei, sui busti di quei grandi uomini di cui appena avevano sentito parlare; e si sarebbe detto che l'aspetto di tutta quella magnificenza letteraria, di quel lusso innocente, di quelle ricchezze della mente e del talento, risvegliassero in loro un odio sordo e feroce, una rabbia interiore, nascosta nelle pieghe più nere del loro amor proprio che istiga in segreto l'uomo ignorante e perverso contro tutto ciò che vale più di lui.⁴⁶

Uno degli ultimi interventi del Directoire in campo di politica teatrale, viste le difficoltà finanziarie delle compagnie, è di sollecitare gli attori a ricostituire l'antica *Société des comédiens* nella sede definitiva del Théâtre de la République, rue de la Loi, che riapre il 30 maggio 1799. Al momento del ricongiungimento, le prime parti tragiche, in virtù delle sue funzioni e dell'anzianità, sono appannaggio di Larive; ma, come ricorda Lanzac de Laborie, l'attore, prematuramente invecchiato, «non riceveva più dal pubblico del Consulat che sarcasmi», tanto che si sospettava che si trattasse di una montatura supportata dai giornali per disorganizzare la compagnia appena ricostituita, rendendo Larive invisibile agli spettatori.⁴⁷ Le traversie della Rivoluzione hanno lasciato ferite profonde che il tempo non riesce a

⁴⁵ La Harpe, *De la guerre déclarée par nos derniers tyrans à la Raison, à la Morale, aux Lettres et aux Arts. Discours prononcé à l'ouverture du Lycée Républicain, le 31 décembre 1794*, Paris, chez Migneret, an IV, 1796, p. 5.

⁴⁶ Ivi, p. 4.

⁴⁷ Léon de Lanzac de Laborie, *Paris sous Napoléon, Le Théâtre-Français*, Paris, Plon, 1911, 8 voll., vol. VII, p. 65.

sanare, presenti nel ritratto che dell'attore traccia Fabien Pillet e che sembrano condizionarne la recitazione:

Le sofferenze provate da questo celebre attore tragico sotto il regime decemvirale (è stato messo fuori legge da un comitato rivoluzionario) hanno un po' alterato i suoi mezzi e in particolare la forza della voce e si nota con rammarico che vuol ovviare a questo indebolimento con sforzi un po' esagerati. [...] Questi lo portano lontano dal vero, sostituendo così un leggerissimo difetto con un difetto reale e vistoso. La voce che gli resta è ancora la più bella che abbiamo a teatro ed è solo risparmiandola che può sperare di renderle la sua primitiva estensione.⁴⁸

Larive non ha nessuna intenzione di rinunciare a talune prime parti che, secondo Pillet, non sono più consone alle sue capacità, anzi questi suggerisce all'attore di operare una divisione con Talma attenendosi alle parti che richiedono i modi diretti e leali della cavalleria. Questo significherebbe per Larive un cambiamento confacente all'età, anche se in fondo ha solo cinquantadue anni e all'epoca non si era poi troppo attenti alla verosimiglianza fisica, ma il Nostro non prenderà in conto tali suggerimenti e le rappresentazioni che lo vedranno protagonista tra settembre 1800 e maggio 1801 attingono alla tradizione del suo repertorio (Spartaco, Vendôme, Filottete).

Se la presenza di Larive al Théâtre-Français poteva all'inizio aver preoccupato Talma, visto che il pubblico ne aveva in qualche modo sollecitato il ritorno e che Pillet aveva salutato l'attore come «il più veramente tragico perché lui solo nobilita l'animo dello spettatore»,⁴⁹ le prove che offre, malgrado sprazzi di alta drammaticità, restano discutibili. Larive, in certe parti tragiche, non è più molto convincente, la voce non è più la stessa di un tempo e solo a sprazzi riappare l'antica energia.⁵⁰

Che si tratti della ripresa di *Rhadamiste et Zénobie* o dell'*Orphelin de la Chine*, la critica si divide sulla situazione scenica in cui la provata abilità dell'attore non sempre tira fuori il meglio dell'arte, anzi talvolta scade nel sotterfugio del mestiere, restringendo le sottigliezze espressive in forme volubili e caratteriali a detrimento di un registro intonativo naturale.

Il 25 fiorile Larive interpreta Oreste nell'*Andromaque*: è la sua ultima apparizione. Così M^{lle} George, che si reca per la prima volta a teatro, ricorda lo spettacolo nei suoi *Mémoires*:

Il pubblico sempre dimentico e ingrato trattò male quel talento pocanzi così tanto omaggiato. Larive, allievo della famosa Clairon, finì male una carriera percorsa con tanto fulgore; non ebbe l'intuito di ritirarsi in tempo. Che tristezza assistere a quello spettacolo! Larive fischiato senza pietà. Nessun

⁴⁸ *La Lorgnette de spectacle par un journaliste* [Fabien Pillet], A Paris, chez Hollier, an VII de la République, pp. 149-150.

⁴⁹ Ivi, p. 149.

⁵⁰ «Journal des débats», 23 nevoso anno IX.

ricordo da invocare... «Il pubblico non vuol più saperne di voi; andatevene, voi che mi avete fatto trascorrere serate così emozionanti, non voglio più sentirvi, non me ne ricordo. Andatevene, il cuore spezzato, l'amor proprio umiliato. Questo non ci riguarda più. Andatevene!...». Ah! che brutto mestiere!⁵¹

Larive, senza quelle felici prerogative fisiche che un tempo avevano sedotto gli spettatori, non può offrire che i requisiti di un mestierante, le cui capacità interpretative sono ormai irrimediabilmente appannate, dopo questo increscioso episodio decide di ritirarsi definitivamente dalle scene.

Intanto il Nostro aveva intrapreso una sorta di carriera pubblica: era infatti stato nominato dal prefetto, nel luglio 1800, «adjoint municipal» del comune di Montlignon dove ormai aveva stabilito la propria dimora, avviando anche delle imprese commerciali. Sarà successivamente sindaco di Montlignon, pur con varie interruzioni fra il 1801 e il 1816. Tali nuove incombenze non inficiano tuttavia i legami col teatro, ché anzi Larive dà inizio alla sua nuova carriera di critico e di insegnante.⁵²

Ottiene infine un riconoscimento di grande prestigio con la nomina di lettore ufficiale del re Giuseppe Bonaparte assunto al trono di Napoli; rivestendo nel contempo l'incarico di direttore del Teatro del Fondo dove da poco era attiva una compagnia teatrale francese; lui stesso parteciperà a un ridotto numero di spettacoli (*Iphigénie en Aulide*, *Tancredè*, *Philoctète*, *Mahomet*, *Cedipe*, *Adelaïde du Guesclin*, *Cid*).⁵³

Gli accenni che nei suoi scritti Larive dedica al soggiorno partenopeo sono quasi inesistenti, eppure al suo occhio di attore non sfugge quanto a Napoli ci si esprima più col corpo che con la voce, in una sorta di continua e personalissima pantomima: «I Napoletani non conoscono le modulazioni; tutti gridano nel parlare e sempre sullo stesso tono; è forse l'origine dei gesti che fanno, a ogni cosa che dicono, per sostituire quanto l'espressione

⁵¹ *Mémoires inédits de Mademoiselle George*, publiés d'après le manuscrit original par P.-A. Cheramy, Paris, Plon-Nourrit, 1908, p. 13.

⁵² Il 25 maggio 1802, Larive era stato nominato «associé non résident» della classe di Letteratura e Belle Arti (sezione di Musica e di Declamazione) dell'Institut de France; nel 1803 diventerà membro corrispondente della classe e, infine, nel 1816, corrispondente dell'Accademia di Belle Arti.

⁵³ Scrive a proposito del ruolo di Don Rodrigo nel *Cid*: «È uno fra quelli che ho prediletto e che ogni attore sensibile deve aver caro; Baron lo interpretava ancora a settanta anni e il pubblico era estasiato nel vederlo. Ho osato recitarlo a sessanta anni nel teatrino di corte di Sua Maestà a Napoli e oserei credere che questa parte è così favorevole che ringiovanisce chi la rappresenta perché nessuno ha mosso un rimprovero sul mio fisico e nessuno è sembrato accorgersi che Rodrigo aveva il doppio degli anni di Don Diego; questa è la prova che gli attori che hanno conservato il loro aspetto e sanno vestirsi con grazia, freschezza ed eleganza, possono suscitare un'illusione tale che il pubblico, pervaso da ciò che dicono, ritrovando il personaggio, dimenticano l'età dell'interprete» (*Cours*, 1810, I, p. 62). Sull'attività di Larive a Napoli, Cfr.: Valeria De Gregorio Cirillo, I «Comédiens Français Ordinaires du Roi». *Gli spettacoli francesi al Teatro del Fondo nel periodo napoleonico*, Napoli, Liguori, 2007.

della pronuncia non consente».⁵⁴ Pur se calato in una dimensione più di evasione che di previdente organizzatore, Larive riesce a focalizzare quanto sia essenziale, per la verità scenica e al di là dei codici prescrittivi, la fisiologia del corpo, a volte addirittura dominante rispetto alla comunicazione verbale.

Ma la sua presenza non sembra molto gradita alla compagnia per cui, quando Giuseppe lascia Napoli per Madrid, Larive torna a Parigi (maggio 1808). Qui parteciperà a qualche spettacolo dato per beneficenza e brillerà ancora in alcuni scelti salotti nel ruolo di fine dicitore.

Muore a ottandue anni, il 30 aprile 1827.

* * *

Idealità, pantomima, verosimiglianza, modalità espressive, rispetto dei caratteri, declamazione, questi e molti altri sono i problemi cui Larive dedicherà le sue riflessioni di saggista, confluite nei volumi del *Cours*.⁵⁵ Eppure in lui non appare nessuna intenzione dogmatica di iscriversi nella ricca trattatistica settecentesca che si sviluppa soprattutto a partire da *Le Comédien* di Rémond de Sainte-Albine (1747); mai infatti Larive fa riferimento ad alcun testo, né pare interessato ad astrazioni tecnicistiche, perché considera che tutto proviene dall'esperienza e dall'interrogazione della memoria e basta allora verbalizzare le proprie emozioni e le proprie impressioni per lasciarle come motivo di insegnamento alle nuove generazioni in una continuità elettiva così come era avvenuto per lui:

Educato alla vecchia scuola, le prime impressioni che ho ricevuto sono ancora incise nel mio animo. Le Dumesnil, le Clairon, i Lekain, i Brisard, ecc., erano allora i bei strumenti della tragedia: l'uno non rassomigliava all'altro, ma si riunivano tutti in un centro comune d'interesse, di calore e di sentimento che alimentava di continuo la scena, non lasciandola mai languire. Ogni attore si serviva dei propri mezzi naturali, non c'era nulla di gigantesco o di forzato, tutto era nobile, energico, patetico e travolgente; era un focolare ardente che comunicava agli spettatori quel calore vivificante dell'animo che risveglia, stimola e mette in moto ogni passione. Non mi nascondo che è impossibile

⁵⁴ *Cours*, 1810, I, p. 302.

⁵⁵ Si riassumono cronologicamente gli interventi teorici di Larive, cui si è in parte già accennato: 1795, *Quelques réflexions sur la décadence des théâtres*, articolo pubblicato su «La Gazette nationale ou Le Moniteur universel»; 1801, *Réflexions sur l'art théâtral par J. Mauduit-Larive*; 1804, corso di lezioni tenute da Larive all'hôtel de Choiseuil, rue Neuve-Grange-Batelière, che sarà pubblicato nello stesso anno col titolo *Cours de déclamation, divisé en douze séances*; 1806, *Moyens de régénérer les théâtres, de leur rendre leur moralité, et d'assurer l'état de tous les Comédiens, sans dépense pour le Gouvernement*; 1810, *Cours de déclamation prononcé à l'Athénée de Paris, par J. M. Larive* (2 volumi).

insegnare questa magia teatrale che solo l'anima può dare: il genio non si apprende.⁵⁶

Certamente però Larive conosce gli scritti di M^{lle} Clairon che aveva dato alle stampe nel 1798 i suoi *Mémoires et réflexions sur l'art dramatique* e, tramite lei, avrà avuto modo di frequentare Marmontel né gli saranno sfuggiti i vari *Mémoires* di attori che via via vengono pubblicati.

Il «Journal des débats», annunciando il secondo incontro del *Cours de déclamation* tenuto da Larive all'hôtel de Choiseuil, rue Neuve-Grange-Batelière n° 3, dà conto dei contenuti e della dinamica delle lezioni. È un'ottima occasione per verificare se l'attore, che ha esercitato la professione per più di trent'anni con successo e sinceri applausi, è altrettanto abile come docente.⁵⁷

L'impostazione del corso e gli argomenti che saranno trattati sono visti esclusivamente in funzione dell'arte teatrale, così le diverse tematiche prese in esame non vogliono costituire né un corso di morale né una disquisizione di stampo filosofico, bensì offrire una riflessione sul modo di esprimere ogni passione e sui più segreti trucchi del mestiere. Le lezioni sono strutturate in due parti distinte: nella prima vengono presentate osservazioni di tipo generale, mentre nella seconda è declamata una scena in rapporto con i concetti analizzati. Se alla base del *Cours* si prospettava l'istanza di una finalità didattica, Larive intende offrire nella seconda parte una raffinata riflessione sul repertorio tragico. Egli rilegge con acume e sensibilità i testi alla luce delle necessità della messa in scena e ne sottolinea i nodi di pathos, diversificando le tipologie dei personaggi, e gli atti di parola correlati a una complessa intertestualità.

Il quotidiano riporta alcuni brani letti durante la prima lezione quali figurano in modo identico nel *Cours*. Che si tratti di una lettura, ciò non sorprende più di tanto, ormai si legge dappertutto, persino al Collège de France! – chiosano i critici – ma in questo caso la lettura costituisce un indubbio vantaggio perché si ha modo di osservare la maniera di porsi di Larive e «la compostezza del suo portamento: nessun disagio, nessuno scoppio di voce, nessuna falsa intonazione, era un modo di leggere ragionevole, sapientemente armonioso e tale da potervi ravvisare persino le

⁵⁶ *Cours*, 1810, I, pp. 2-3. Non è sembrata opportuna un'analisi comparatistica del *Cours* che ne definisse i legami intertestuali con la prassi scenica e le teorie coeve sull'arte dell'attore; nella sua funzione paideutica è evidente che Larive abbia voluto offrire una rilettura compendiaria, seppur fondata su esperienze personali, delle riflessioni e delle ricerche editate in quegli anni e il più possibile esaustiva delle tematiche escusse. Si rimanda per i testi ai lavori di Sabine Chaouche in particolare a: *Sept Traités sur le jeu du comédien, de l'action oratoire à l'art dramatique, 1657-1750*, Paris, Champion, 2001; *Écrits sur l'art théâtral, (1753-1801)*, 2 voll., Paris, Champion, 2005; *La Philosophie de l'acteur. La dialectique de l'intérieur et de l'extérieur dans les écrits sur l'art théâtral français (1738-1801)*, Paris, Champion, 2007.

⁵⁷ «Journal des débats», 14 nevosio anno XII (5 gennaio 1804).

sfumature della punteggiatura».⁵⁸ Avendo parlato del modo in cui rendere i sentimenti di una profonda sensibilità, Larive ha offerto come esempio la lunga scena del secondo atto tra Pirro e Filottete nel *Philoctète* di La Harpe. La scelta non poteva essere più indovinata, non solo il personaggio di Filottete aveva costituito uno dei successi ricorrenti dell'attore, ma il brano era anche stato declamato con una verità senza pari e tanto più apprezzato in quanto non c'erano né i costumi, né il fascino del palcoscenico a distrarre il pubblico e si potevano così seguire da vicino

le diverse gradazioni con le quali l'attore mostrava la postura [...]. Ha soprattutto stupito gli spettatori nel rendere il dolore che Filottete provava per la ferita. Disteso su uno scranno, facendo degli sforzi come per strappare dal cuore il veleno che lo divorava, aveva le forme maschie, nobili e terribili del Laocoonte.⁵⁹

Larive aveva contato sulla presenza di Ducis di cui era stato applaudito interprete (*Hamlet*, *Macbeth*, *Cedipe chez Admète*, *Roméo et Juliette*) e teneva quindi al suo giudizio. Ma il drammaturgo, trasferitosi a Versailles, si scuserà di non essere potuto intervenire dato che l'invito gli era pervenuto in ritardo. Nella sua lettera Ducis, nel rammaricarsi dell'assenza, scrive a Larive di aver letto sulla stampa e di essere al corrente del successo della sua iniziativa «su un'arte in cui avete raccolto tanti applausi fra i quali bisogna mettere in evidenza quelli che sono dipesi dal vostro carattere leale, franco, impetuoso, nemico della meschina affettazione e dei doni esteriori che è raro incontrare assieme».⁶⁰

I corsi di declamazione dovevano avere una grande reputazione e un largo seguito se il giovane Stendhal che, arrivato a Parigi nel 1799, si era col tempo accorto della propria pronuncia difettosa, aveva deciso – come racconta nella *Vie de Henry Brulard* – di «scacciare gli ultimi resti del parlare strascicato della sua regione»,⁶¹ e aveva scelto la scuola di rue Grange-Batelière, dove prendere lezioni di recitazione assieme al cugino, Martial Daru. La loro partecipazione ai corsi di Larive durerà pochi mesi (dal 3 fruttidoro anno XII [21 agosto 1804] a dicembre), gli preferiranno quelli di

⁵⁸ Ivi.

⁵⁹ Ivi. L'analisi del testo di La Harpe con il commento di Larive figurano nel *Cours*, 1810, II, pp. 286-326. Oltre al *Philoctète*, Larive reciterà in altre tragedie del repertorio di La Harpe: *Le Comte de Warwick* (5 luglio 1775); *Les Barmécides* (11 luglio 1778), *Jeanne Ire, reine de Naples* (12 dicembre 1781), *Coriolan* (2 marzo 1784), creandone per la prima volta le parti, rispettivamente del Conte, di Aaron-Al Rachid, di Louis, re di Ungheria e di Caius Marcius, detto Coriolano.

⁶⁰ La lettera del 23 nevosio a firma di Ducis, «Président de la Classe de la langue et de la littérature française dans l'Institut national», è riportata in fac-simile da E. Mareuse: «Une lettre de Ducis à Larive», Versailles, Librairie E. Bernard, 1921, pp. 1-20, qui p. 3, [extrait de la «Revue de l'Histoire de Versailles et de Seine-et-Oise», 22^e année, 1920].

⁶¹ Stendhal, *Ceuvres complètes* (49 voll., 1967-1974): *Vie de Henry Brulard*, texte établi, annoté et préfacé par Victor Del Litto, Genève, Cercle du Bibliophile, 1968, 2 voll., vol. II, p. 115.

Dugazon. Ma la frequentazione di Larive non era stata inutile e l'intervento dell'attore aveva portato Stendhal a guardare in modo diverso al suo progetto drammaturgico, il famoso *Letellier*, cui lavorerà per più di vent'anni senza mai condurlo a termine:

Una parola di Larive sulla parte di don Giovanni, che giudica superba, mi apre gli occhi. La pièce ha mille difetti, ma il personaggio si trova in molte situazioni. È, come le pièces di Shakespeare, ricca d'azione e il gran difetto della scena francese è di esserne priva. Stavo per cadere in questo difetto per *Letellier*, se le parole di Larive, non mi avessero aperto gli occhi.⁶²

Nel *Journal littéraire* Stendhal riprende e sposa l'idea di fondo di Larive e che cioè tutto passa attraverso la sensibilità che si nutre e si affida alla reminiscenza, essenziale non solo per l'attore ma anche per il drammaturgo:

Per rappresentare il patetico alto: Ermione, Fedra, ecc., l'uomo che possiede un'anima sensibile e appassionata non deve che ricordare ciò che ha provato, scegliere fra i sentimenti quelli più consoni al personaggio che mette in scena, costruire l'intreccio in modo da provocare, su anime simili alla sua, l'impressione più forte di commozione, sensibilità o ammirazione ed esprimere tutti quei sentimenti in versi col ritmo il più confacente possibile.⁶³

Il suo giudizio su Larive appare altalenante e improntato a una sorta di fruizione immediata di quanto l'attore può offrire di sé e sembra aprirgli nuovi spiragli sul proprio io: «Mi esorto oggi, secondo quanto hanno detto ieri Larive e sua moglie, a osare essere naturale, a osare essere me stesso»⁶⁴ e dargli una rinnovata sicurezza. Durante i corsi i due allievi recitano evidentemente alcune scene dei classici, il 24 agosto in particolare la prima di *Athalie* e la prima di *Venceslas*; la loro interpretazione suscita l'approvazione di Larive dato che qualche giorno dopo così annota il diarista: «Questa mattina da Larive che ci dice che non troverebbe due allievi a Parigi con le nostre predisposizioni». Il 19 settembre si recano a Montlignon da Larive per l'intera giornata «Giornata piacevole, soggiorno incantevole», scrive Stendhal.⁶⁵

Il testo del *Cours*, intessuto di ricordi personali e di aneddoti secondo la pratica memorialistico-introspettiva sovente frammentaria propria del tempo, inizia, con un certo sussiego, sotto l'egida della «divina Verità» (cui per altro sarà dedicato il capitolo XIV) ispiratrice e guida dell'autore. Il corso si articola in dodici *séances* secondo un percorso speculativo in

⁶² Stendhal, *Ceuvres complètes*, cit., *Théâtre*, 1971, 2 voll., vol. II, 23 brumaio XIII [14 novembre 1804], p. 114.

⁶³ *Journal littéraire* (*Ceuvres complètes*, cit.), 1970, 3 voll., vol. II, 13 f[ruttidoro] XII [31 agosto 1804], p. 153.

⁶⁴ Ivi, 29 brumaio XIII [20 novembre 1804], p. 175.

⁶⁵ Ivi, p. 152, 156 e 163-164.

apparenza assai lineare, quello cioè di analizzare quali siano i moventi che suscitano le passioni e su cui si fonda ogni drammaturgia. Spetta quale compito essenziale all'attore sceverare il pathos, conoscerne la provenienza, le incrinature, i percorsi diacronici per poterlo dominare e interpretare. Specchio fedele dell'uomo, l'attore è tenuto a farne il modello performativo non solo nelle varie corporeità, ma anche nelle più complesse fisionomie morali; lui stesso deve poter sentire e successivamente rappresentare le passioni nella loro molteplicità, dall'amore alla gelosia, dalla seduzione al coraggio, dalla generosità alla meschinità, insomma in tutte le sfumature e in ogni livello possibile di emotività e di sentimento per adattarli, con maniacale osservanza, ai ruoli creati dai drammaturghi. Su quest'ultimo punto Larive è categorico, l'attore non deve mai dimenticare di essere soltanto l'esecutore dei sentimenti espressi dall'autore e deve attenervisi scrupolosamente, pur rivestendoli delle proprie capacità artistiche, altrimenti l'equilibrio andrebbe compromesso.⁶⁶ Non per questo gli attori devono rinunciare all'immaginazione che ben controllata costituisce il tramite necessario per il raggiungimento del sublime.

La lunga esperienza scenica, la diuturna frequentazione dei testi, lo scavo psicologico costituiscono un patrimonio che Larive sente di poter trasmettere ai giovani che vogliono abbracciare la sua stessa carriera, da lui un tempo intrapresa sotto il crisma della natura, aggiungendo che proprio la natura gli ha insegnato a osservare la complessità delle umane differenze, sorta di labirinto inestricabile di opposti istinti, di genialità, di caratteri dalle contrastanti qualità morali e fisiche, di sensibilità e di passione. Alcune considerazioni sono particolarmente interessanti e dimostrano quanto il metalinguaggio del corpo sia essenziale al suo assunto; il corpo dell'attore deve infatti sapersi adattare a ogni situazione ed esprimere il non detto. In queste affermazioni sembra già anticipare talune teorie recitative proprie dell'attività drammatica moderna, quando la dinamica corporea non supporta la voce, ma ad essa supplisce ed è il corpo stesso a farsi voce.

Ma come raggiungere lo spettatore se non tramite l'*anima*, enfatizza Larive, tratteggiando un sistema emozionale forse un po' ingenuo, riassumendo poi il suo pensiero in un sintetico aforisma: «La fisionomia è nell'anima, il volto non ne è che l'interprete». Per lui il potere di Melpomene si attesta nella sua unicità in quella prassi salvifica secondo il dettato moralistico di

⁶⁶ Come suggeriva Le Vacher de Charnois, tramite il personaggio di Rainville, bisogna «parlare con la propria parte», il che significa «ben approfondire il carattere, studiare le situazioni, apprezzarne tutte le frasi, conoscerne la forza e definirne ogni senso; immedesimandosi nella frase ci si predispone a dar vita alle parole, colore all'espressione, risonanza alle idee», proponendo poi un paragone con la pittura: bisogna disegnare, preparare le tinte e distribuirle con gusto, evitare la monotonia, grazie all'arte delle sfumature, inserire ombre e contrasti abbellendoli con una leggera patina, Cfr.: *Le Maître de déclamation*, cit., p. 11, scena 2.

una corrente di pensiero del tempo per cui, grazie all'immediatezza con cui le passioni vengono rappresentate e percepite dallo spettatore, i vizi saranno cancellati e si assisterà al trionfo della virtù.

L'attore per riuscire necessita naturalmente di doti fisiche, innanzi tutto di una voce di grande sensibilità. Dimentico di sé, nel trasferire la propria natura nell'immagine concreta dell'eroe impersonato, egli realizza l'insostituibile illusione teatrale in cui attore e spettatore comunicano all'unisono in una rara simbiosi del tutto irripetibile per confondersi nelle passioni del personaggio. Ma Larive sa quanto sia difficile raggiungere un giusto equilibrio e mette in guardia da quelle che definisce intonazioni calcolate, atte a stupire o ad atterrire, ma insufficienti a commuovere e a far scorrere - secondo l'espressione ossimorica ricorrente nel tempo - le lacrime *deliziose*, garanzia di un'emozione condivisa.

L'evocazione continua della sensibilità *naturale* costituisce il limite della poetica teatrale di Larive che, portando sul palcoscenico il proprio doppio emozionale, pur con le dovute sfumature imposte dal personaggio, non arriva sempre a sorvegliarlo col pericolo di scadere nel manierismo e nella monotonia: gli manca, insomma, quel sangue freddo che Diderot identificava nella recitazione di M^{lle} Clairon, quell'autocontrollo che solo può «temperare il delirio dell'entusiasmo».⁶⁷ Eppure - come racconta Hérault de Séchelles - il metodo di Larive di mandare a memoria i testi comportava un approccio progressivo tale da penetrare all'interno della logica autoriale e da offrirgli la giusta distanza dall'opera:

Ho sentito dire da Larive che aveva a lungo studiato le sue parti, una strofa dopo l'altra. Questo modo lo affaticava parecchio; ne ha immaginato un altro con il quale si trova meglio: legge dieci, venti volte una parte nella sua interezza senza neanche impararla, basta comprenderla. Questo metodo è identico a quello di cui ho parlato: cogliere l'insieme.⁶⁸

Le riflessioni sulla voce appaiono piuttosto ovvie: interprete delle passioni, la voce deve variare le modulazioni all'infinito ed essere articolata correttamente, la pronuncia deve raggiungere la perfezione. La voce va naturalmente adattata all'età dei personaggi e tutto va filtrato attraverso la mente e i sentimenti: ogni voce avrà una sua sonorità e un suo colore distintivo.

Parimenti l'espressione dei sentimenti va regolata secondo archetipi significanti per la loro dimensione estetica, come possono essere alcuni capolavori della statuaria classica così non c'è dolore dell'anima che non riporti a Niobe, come non c'è dolore fisico paragonabile al Laocoonte; per

⁶⁷ Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, présentation par Sabine Chaouche, Paris, GF Flammarion, 2000, p. 53. Esaminandone la recitazione, Diderot commenta che, una volta raggiunta la perfezione assoluta nella resa di un personaggio, non è più all'emozionalità che ella si affida ma al ragionamento.

⁶⁸ *Réflexions sur la déclamation*, cit., pp. 159-160.

Larive essi costituiscono i modelli perfetti che bisogna tener in conto per esprimere il patimento tragico nella sua elevatezza. Le lacrime non saranno le stesse se si piange per un antico ricordo o per indignazione, per disperazione o per gioia.

Eppure non è sempre facile trovare il giusto equilibrio e in passato lo stesso Larive era venuto meno alla corretta interpretazione del tormento tragico; così scriveva nel 1788 Le Vacher de Charnois censurandone in parte la tecnica recitativa nella tragedia di Lefèvre, *Hercule au Mont Cèta*: «La sofferenza di Ercole non deve essere quella di un criminale sulla ruota; al contrario più cerca di rinchiudere il dolore in se stesso e manifestarlo solo con lamenti mal articolati o con grida per metà soffocate, dirò: ecco un eroe, mi interesserà tanto più se si sforzerà di reprimere il proprio strazio». ⁶⁹ In effetti per il critico la «decenza teatrale» scaturisce non tanto dal vissuto dell'attore o da codici precostituiti quanto da una totale acquiescenza all'ethos del personaggio. Purtroppo non sempre l'interprete sembra attenersi e, per una propensione perversa all'eccesso, che forse soddisfa la platea ma non il fine intenditore, cade nella trappola della stravaganza e della dismisura:

Da dove proviene questa tendenza sbagliata degli attori? - s'interroga il conte di Vaublanc - Dal fatto che non possono limitarsi a vedere nei più bei ruoli, persino quelli di Racine, quanto effettivamente racchiudono. Per loro non è abbastanza; vogliono vedere ed esprimere al di là e quel al di là da loro ideato è molto scioccante anche se esalta il parterre.⁷⁰

Nulla sfugge alla prassi classificatoria di Larive, e definire le emozioni appare essenziale al suo assunto. Due sono gli esempi evocati, si tratta dei celebri emistichi, l'uno di Voltaire, il proverbiale: «Zaïre, vous pleurez!» di Orosmane, l'altro il raciniano «Vous y serez, ma fille» di Agamennone. Entrambi segnano l'acme di percezioni contrastanti: gelosia e amore in Orosmane, conoscenza della morte imminente della figlia sacrificata dal padre, nell'*Iphigénie*. Già analizzati da Rémond de Sainte-Albine essi vengono ripresi da Diderot nel suo *Paradosso*, ma in tutt'altra chiave: non è l'emozione a dettarli ma uno studio lungo e scrupoloso. L'illusione teatrale non può basarsi sulla mera emotività che è impossibile risuscitare ogni volta con identica intensità e vigore, ma a questa aporia Larive non ha saputo dare risposta: convinto della supremazia della sensibilità sulla disciplina, ha continuato su una strada che ha portato a un progressivo inaridimento. Per Larive sensazioni ed emozioni differentemente percepite riflettono in parte la teoria dei climi cara ai filosofi del tempo, riprendendo

⁶⁹ *Conseils à une jeune actrice avec des notes nécessaires pour l'intelligence du texte. Par un coopérateur du Journal des Théâtres*, Paris, 1788, p. 25.

⁷⁰ *Mémoires de M. le Comte de Vaublanc, avec avant-propos et notes*, par M. Fs. Barrière, Paris, Firmin Didot, 1857, pp. 129-130.

principi di derivazione ippocratica; e se l'attore deve adeguarsi alle molteplici sfumature dei personaggi che porta in scena, deve anche essere cosciente dell'individualità del pubblico: solo il vero talento riesce a riportare tutto all'unità e a un unico centro d'interesse.

Nella lezione sull'*Expression visible*, Larive analizza l'espressività degli occhi, dei gesti, dei muscoli, dei tratti del volto, una sorta di specchio dell'anima che, anche in assenza della parola, sa rivelare la successione dei sentimenti.⁷¹ Se le parole manifestano solo a metà il pensiero, l'espressione visibile lo dilata all'infinito fino ad annullare gli effetti di parola e a stravolgerne il significato, mostrandosi particolarmente efficace nei momenti di svelamento della passione amorosa. Comunque l'espressione sa farsi interprete del pathos che assume diverse intensità secondo i codici sociali e culturali, ma anche inconsci, della società. In questo contesto, Larive evoca l'efficacia dell'ispirazione, quel discrimine espressivo che divinizza la battuta di Joad o rende irripetibile il momento del riconoscimento fra Vendôme e Nemours, e che informa tutto il personaggio di Zamore.

Anche l'espressione dell'amore si manifesta in attitudini corporee diverse se si tratta di un sentimento epurato da ogni fisicità o ispirato da un intento seduttivo: nobiltà e dignità sono qualità fondamentali e non mere prerogative estetiche.⁷² Il discorso teorico di Larive procede sulla falsariga della padronanza di fattori innati e sulla capacità istintiva dell'attore di adeguarsi a codici interpretativi alti e plurali, soffermandosi sull'impulsività soggettiva, sulla risorsa delle emozioni individuali, sulla potenza espressiva dei più nobili sentimenti, sposando insomma la teoria emozionalista. Si tratta di riportare in superficie e di riattualizzare le sensazioni vissute senza alcun filtro. Tutt'al più il futuro attore dovrebbe prendere come modello di studio la storia e l'osservazione della società: lui stesso ricorda di aver ricercato negli incontri con l'aristocrazia a Versailles i modelli ideali di nobiltà e dignità, requisiti indispensabili per un attore tragico. Natura e verità devono ispirare la vita dell'attore, pur essendo la sua arte una continua menzogna.

Tenere in conto la realtà è il principio su cui Larive fonda il suo magistero. Attento a non farsi trascinare dall'orgoglio del successo, l'attore non deve

⁷¹ Le modalità gestuali erano certamente al centro della sua pratica scenica; annota Hérault de Séchelles: «M^{me} Larive mi ha detto che suo marito era soprattutto attento a limitare l'opposizione fra il corpo e il braccio, cosa che dà in effetti al gesto molta grazia», *Réflexions sur la déclamation*, cit., pp. 175-176. E ancora: «Sarà meglio lasciar cadere il vostro braccio il meno possibile. Ho visto Larive e i buoni attori variare talmente il movimento delle braccia durante parecchi versi, e persino intiere tirate, sicché il braccio non cadeva che raramente e solo alla fine», Ivi, p. 179.

⁷² Quante volte avrà ripetuto fra sé la battuta di Oreste à Hermione nell'*Andromaque* di Racine: «L'amour n'est pas un feu qu'on renferme en une âme. / Tout nous trahit, la voix, le silence, les yeux», atto II, scena 2, vv. 575-576.

contare solo sull'attrattiva dell'aspetto fisico, né omologare i caratteri secondo cliché fissi imitando servilmente modelli di successo perché ognuno ha proprie capacità espressive e non è detto che una certa tipologia sia valida in assoluto. La sua impostazione dogmatica rimane in bilico fra fattori innatisti e empiristi.

Larive affronta infine il tema della *déclamation*, problematica a lungo dibattuta fra i fautori della tragedia *parlata* o *declamata*, che rifletteva l'opposizione tra tragedia in versi e tragedia in prosa che alcuni autori, come Houdar de La Motte, avevano tentato, senza successo, di introdurre in Francia. Il verso non va appiattito in forma prosastica che ne annullerebbe ogni bellezza, ma può essere diversamente interpretato, secondo una *declamazione tragica* o una *declamazione epica e lirica*.

L'attore deve avere la necessaria sensibilità per evitare di cadere nello stravagante con una recitazione artefatta o, all'opposto, nel triviale, ma sapere declinare la sublime semplicità di M^{lle} Dumesnil. Le definizioni ossimoriche piacciono a Larive obbligato a districarsi fra la *déclamation* e la nobile parlata dei personaggi tragici. La *declamazione tragica* sarà necessaria per esempio nelle arringhe, in alcuni *écits*, o nelle profezie; non esiste tuttavia una regola generale, le circostanze richiedono infinite variazioni. L'attore disporrà anche della giusta sensibilità per focalizzare l'attenzione del pubblico non sulle parole, ma sulle cose, cioè su quanto la parola è portatrice di senso.

In un percorso così complesso gli attori hanno la continua necessità di essere sostenuti e incoraggiati dal pubblico per cui gli applausi del *parterre* sono forse più necessari dei successi di botteghino. Mille sono i mezzi per distruggere un attore e fare della sua arte un vile mestiere; esperienza che Larive stesso ha attraversato. L'opposizione *âme/esprit*, sensibilità e razionalità, si ripropone continuamente all'attore che, obbligato a dimenticare il proprio carattere per identificarsi nei personaggi, è mosso da opposte passioni, da una esaltazione costante e da una immaginazione inquieta; altre antitesi da lui prospettate quelle ad esempio fra *cœur/tête* e vizio/virtù.

Se nel *Cours* molti sono i precetti riguardo alla dizione, alla duttilità della voce, alla giustezza dei movimenti, all'espressione della passione quasi che l'attore aderisca al sublime, nell'opuscolo che Larive pubblicherà nel 1806, *Moyens de régénérer les théâtres, de leur rendre leur moralité, et d'assurer l'état de tous les Comédiens, sans dépense pour le Gouvernement*,⁷³ si colgono invece i tratti tipici dell'organizzazione teatrale, il cui ruolo non può essere avulso dall'interesse dello Stato: in tale ambito l'attore acquista ed esercita un sensibile progetto di apertura artistica, nonché di socialità educativa

⁷³ Par J. Mauduit-Larive, *Correspondant de l'Institut, et Membre associé de la Société Philotechnique*, À Paris, de l'imprimerie de Porthmann; si tratta di un opuscolo di quindici pagine.

improntata al bene comune. I teatri, afferma Larive, sono diventati essenziali per l'istruzione pubblica, visto il numero di spettatori che li affollano e visto quanto le rappresentazioni dei classici, di Corneille, Molière, Racine e di Voltaire in particolare, abbiano contribuito a svelare i più intimi segreti del cuore umano e a «insegnare all'uomo a conoscere l'uomo»⁷⁴ e quanto debbano continuare a farlo.

A proposito dello statuto degli attori nella società rinnovata in cui sono finalmente riconosciuti quali cittadini con pari dignità e diritti, Larive chiede la protezione del governo per la loro sopravvivenza, soprattutto in vecchiaia, sottolineando come, proprio i passati pregiudizi, ne avessero svilito il mestiere. Per questa ragione bisogna scegliere in modo oculato chi debba e possa essere destinato al palcoscenico: «L'attore che non proverà con le sue predisposizioni di poter aver talento e con la sua condotta di poter assolvere decentemente la professione, non deve avere il dritto di dedicarsi al teatro».⁷⁵ Scelti quindi gli attori con i requisiti necessari, bisognerà anche trovare buoni amministratori per curare gli spettacoli e direttori giusti cui affidare l'organizzazione generale, fissando poi un quadro delle spese e delle retribuzioni. In tal modo sarebbe più facile la gestione con un organigramma preventivo, atto a impedire agli amministratori da un lato le difficoltà di bilancio e dall'altro gli arricchimenti illeciti. Bisognerebbe infine che lo Stato si facesse carico della costruzione di nuovi teatri senza che le compagnie fossero obbligate a pagare spesso somme rilevanti ai privati che li danno in affitto. La crisi insomma appare assai complessa perché legata a molteplici fattori.

Larive, sostiene che la sola scuola valida per il progresso dell'arte del palcoscenico sia quella del pubblico e che l'ispirazione resti un fattore personale: «Solo nel proprio animo il grande attore attinge i veri segreti dell'arte e solo esercitandola in pubblico può sviluppare il proprio talento e non in lezioni mandate a memoria, soffocando i moti del cuore».⁷⁶ L'apertura di un Conservatorio a Parigi potrebbe incentivare la pratica teatrale, ma senza alcuna imposizione interpretativa che appiattirebbe la recitazione a mera modalità meccanica.

⁷⁴ *Moyens de régénérer les théâtres...*, cit., p. 3 e aggiunge una riflessione, già in precedenza enunciata e comune a una larga trattatistica settecentesca: «Tutti i capolavori del nostro teatro sembrano esser stati creati solo per rendere gli uomini migliori, istruirli mostrando loro tutti i pericoli del vizio e tutti i vantaggi procurati dalle virtù». Virtù che nel progetto eudemonistico s'identifica con la felicità. Ben diversa all'epoca la posizione di Rousseau di cui è nota l'avversione per il teatro da lui visto quale corruttore della moralità ed espressa nella *Lettre à D'Alembert* (febbraio 1758), riallacciandosi così alla condanna della Chiesa, e in particolare ai testi di Pierre Nicole (*Traité de la Comédie*, 1667) e di Bossuet (*Maximes et réflexions sur la Comédie*, 1694).

⁷⁵ Ivi, p. 7.

⁷⁶ Ivi, p. 12.

Come già in precedenza accennato, nel 1810, a completamento delle lezioni del 1804, Larive pubblica il *Cours de déclamation prononcé à l'Athénée de Paris*,⁷⁷ in due volumi, in cui antologizza varie scene del repertorio drammatico con annotazioni di tipo interpretativo. Rivendicando il primato di essere l'unico ad aver pensato di indicare «toni, intonazioni e sfumature» della recitazione e anche tempi e pause.⁷⁸ Ogni scena analizzata viene commentata quasi verso per verso: le sottolineature ne indicano

le parole di valore sulle quali l'attore deve portare la forza dell'espressione e dei sentimenti; bisogna che l'essenza di ogni verso e di ogni pensiero sia più o meno sentita in ragione di una maggiore o minore energia, forza, eroismo, pateticità dei diversi gradi di sensibilità e dei diversi sentimenti che devono essere espressi,⁷⁹

se poi la sottolineatura è doppia o tripla essa indica «la progressione della forza dell'espressione».⁸⁰ Viene anche data attenzione alle pause e ai silenzi, assolutamente indispensabili per segnare il passaggio da un'idea alla successiva, con la conseguente necessità di un cambiamento di tono.⁸¹

Per definire in maniera «sensibile e positiva il vero modo della *déclamation*»,⁸² Larive è convinto – come già affermato negli scritti precedenti – che bisogna partire dall'analisi dettagliata delle opere, dei caratteri e delle diverse parti del repertorio tragico. La magia teatrale, appannaggio dei grandi interpreti, sfugge a ogni prassi didattica: ma se il genio non può essere insegnato, non per questo si deve rinunciare al tentativo di costituire un metodo di apprendimento. Il pericolo della

⁷⁷ L'Athénée, si trovava rue Saint-Honoré sull'area dove sorgeva il Théâtre de l'Opéra, distrutto da un incendio nel 1781. Fondato da Pilâtre de Rozier con il patrocinio dei fratelli di Luigi XVI, era stato denominato dapprima Musée, poi Lycée per prendere la denominazione finale di Athénée nel 1804 allorché il termine Lycée era stato riservato all'ordinamento scolastico in virtù della legge dell'11 floreale anno X (1° maggio 1802). Con un abbonamento annuo, oltre alla possibilità di leggere la stampa quotidiana e i volumi della biblioteca, si poteva assistere ai concerti e seguire i corsi tenuti dai migliori specialisti del tempo su quasi tutti gli argomenti dello scibile umano. È qui che La Harpe aveva inaugurato il primo insegnamento di storia letteraria l'8 gennaio 1786, lezioni che confluirono nel *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne*.

⁷⁸ Il Prince de Ligne, nella lettera XIV in cui accennava all'intonazione della voce e alle diverse possibili sfumature, avanzava una proposta: «Vorrei che si stampasse in corsivo ciò che deve essere messo in evidenza dall'attore, e con dei punti il tempo che si deve prendere... È spesso come un punto in musica. Dopo la pausa ci si slancia», *Lettres à Eugénie*, Paris, 1774, p. 116.

⁷⁹ *Cours*, 1810, I, p. 20.

⁸⁰ Ivi, p. 21.

⁸¹ Larive annuncia volta a volta i cambiamenti necessari. Per fornire un esempio, riprendo qui la successione che propone per la prima battuta di Abner (*Athalie*, vv. 1-24): « tono mellifluido, tono solenne, tono grave e cupo, tono di rimpianto, tono di disprezzo, tono d'indignazione, tono di timore», pp. 21-24.

⁸² Ivi, p. 1.

monotonia dovuto all'uniformità dei suoni «che tornano a ogni frase»,⁸³ - uniformità propria della rima baciata dell'alessandrino che alterna rime maschili e rime femminili e rifiuta come poco corretto l'*enjambement* - costituisce uno degli inconvenienti più comuni, e può essere superato graduando energia, sensibilità, elevatezza e distinguendo tra stile nobile e stile familiare. La proposta di Larive consiste in «una dizione sostenuta, varia e facile che si conforma ai diversi sentimenti che si vogliono esprimere; è necessaria infine un'estrema precisione nell'articolazione e nella punteggiatura che sole dividono le frasi e le differenziano». ⁸⁴ Per Larive il linguaggio raciniano è quello della perfezione ideale:

Le sue idee che uniscono il sublime al naturale, la versificazione che offre nel contempo tutta la ricchezza della poesia e tutta la semplicità della prosa, ingenerano una magia incantevole, una seduzione potente e godibile che ha per effetto di persuadere il lettore deliziosamente impressionato che gli sarebbe facile fare altrettanto,⁸⁵

e inizia infatti il *Cours* dall'analisi di *Athalie*, mentre, volendo rispettare l'ordine cronologico, sarebbe stato più corretto - ed egli lo ammette - partire dal *Cid*. Se l'ammirazione di Larive per Racine è incondizionata, di Corneille loda la straordinaria immaginazione capace di creare personaggi d'eccezione: Nicomède, Émilie, Cleopatra, Augusto «sono caratteri di una natura colossale, di un effetto eminentemente tragico». ⁸⁶ Le pièces, di cui vengono esaminate più di una scena nei due volumi del *Cours*, sono rispettivamente - nell'ordine in cui le presenta Larive -, nel primo: *Athalie*, *Le Cid*, *Britannicus*, *Venceslas*, *Phèdre*, *Les Horaces*, *Iphigénie* e nel secondo: *Cinna*, *Andromaque*, *Rodogune*, *Mithridate*, *Nicomède*, *Philoctète*; alla fine un breve spazio viene dedicato all'analisi di alcune scene tratte da tre tragedie di Voltaire (*Tancrède*, *Mahomet*, *Ceïpe*) e dal *Gaston et Bayard* di de Belloy; per quanto concerne la commedia viene analizzata solo una scena del *Misanthrope* di Molière.

Se si esclude *Nicomède*, Larive ha recitato in tutte le opere citate, con una dichiarata predilezione per Racine il cui stile puro ed elegante è inimitabile: «è l'autore per eccellenza per la chiarezza e la magia della bella dizione, quella che può esprimere le passioni in tutta la loro profondità e sviluppare con quell'energia che incanta e avvince, senza calcoli né sforzi, gli attori e gli spettatori». ⁸⁷ L'analisi porta non solo sui ruoli maschili, ma anche su quelli femminili, descrivendone prima la funzione nella diegesi, poi le

⁸³ Ivi, p. 8.

⁸⁴ Ivi, p. 10.

⁸⁵ Ivi, p. 48.

⁸⁶ Ivi, p. 51. Soltanto i primi due personaggi non figurano tra quelli citati nel *Cours* del 1804: Nicomède è il protagonista della tragedia eponima *Nicomède*, Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, 1651; Émilie è la figlia di Toranius, vittima di Augusto nel *Cinna*.

⁸⁷ Ivi, p. 11.

caratteristiche e l'evoluzione, pronto a mettere in luce i punti di snodo del racconto e gli strumenti fonici e declamatori per realizzarli.

Un tema già adombrato, e sul quale ritorna con insistenza, è quello della necessaria nobiltà per l'arte teatrale: «la tragedia è caratterizzata solo dalla nobiltà, senza di essa degenera in dramma, genere mostruoso che il buon gusto dovrebbe per sempre bandire;⁸⁸ senza nobiltà tutte le azioni grandi ed eroiche sono svilite e distrutte; tutti i bei movimenti mancano d'anima e d'energia».⁸⁹ Non c'è ruolo, nella tragedia, che non manifesti un diverso grado di nobiltà, requisito che deve essere presente non solo nella dizione, ma anche nelle pause, nei gesti, nello sguardo, nel portamento e in ogni espressione del volto. In quanto poi a quel variare all'infinito delle *nuances* di un testo drammaturgico, esso si riflette soprattutto nelle capacità interpretative, come scrive Larive a conclusione dell'analisi di *Mithridate*:

Ho tuttavia motivo di credere che quando gli attori avranno ben formato la loro recitazione, sarà per loro facile animarla e darle vivacità, scatto e sensibilità in modo più o meno intenso; si deve avvertire che non è nel potere degli uomini indicare i moti dell'animo: le vive sensazioni sono date solo dalla natura che si conforma all'organismo di ogni individuo, quelle di uno non possono confarsi all'altro e questi processi intimi sono imperscrutabili.⁹⁰

Dopo questo lungo excursus sulle tragedie, nel capitolo intitolato *Observations générales*, Larive si sente in dovere di tracciare un profilo, o piuttosto un modello di perfezione ideale, delle qualità fisiche e morali degli attori, necessarie a rappresentare al meglio le parti loro affidate. Accenna poi ad alcuni aspetti generali relativi alla complessione fisica dell'oratore (ancora !) e dell'attore consistenti nell'armonico portamento del corpo, nella facilità dei movimenti, nella postura della testa e delle spalle, nello sviluppo della cassa toracica, essenziale per la voce. Per quanto concerne gli altri requisiti naturali, le loro variazioni sono illimitate quanto le diverse tipologie dei sentimenti da esprimere. Una capacità elementare, ma di ardua acquisizione, consiste nella perfezione del gesto collegato alla mimica dello sguardo, l'associazione di queste due espressioni deve imporsi tanto da sostituirsi alla parola. L'effetto prodotto dimostra quanto la gestualità abbia potere espressivo totalizzante. Smentendo poi quanto

⁸⁸ Alla fine del *Cours*, ribadendo la propria convinzione, scrive di non voler azzardare alcun suggerimento su come recitare il dramma: «genere barbaro e falso che si è insinuato a teatro quasi di contrabbando, ma che non vi è mai stato accettato legalmente né autorizzato. [...] richiederebbe una declamazione anfibia e cioè metà borghese e metà tragica e di conseguenza lontana dai veri principi che non riconoscono in arte che le due grandi divisioni», II, p. 394. Larive ha recitato in un esiguo numero di drammi: una rappresentazione del *Père de famille* di Diderot (1777, personaggio di Saint-Albin); una dell'*École des mœurs ou les Suites du libertinage* di Fenouillot de Falbaire (1776, Lord Belton); sei di *Eugénie* di Beaumarchais (1775, Lord comte de Clarendon).

⁸⁹ *Cours*, 1810, II, pp. 179-180.

⁹⁰ *Ivi*, pp. 206-207.

affermava Marmontel, fedele all'*actio* oratoria e per il quale il gesto segue la parola, Larive afferma che al contrario la prima reazione è quella del gesto che comunica prima della parola.

Anche la pronuncia richiede un esercizio continuo alla ricerca della giusta intonazione: il fascino dell'espressione dipende dal modo di esprimersi che non deve essere né precipitoso né eccessivamente misurato. L'abilità articolatoria affina e fortifica i suoni, abilità legata a un mezzo fisico, poiché dipende dalla conformazione della bocca e dalla mobilità delle labbra.

L'arte di trovare il giusto fraseggio resta legata allo stile dell'autore e al ritmo richiesto dalla frase e, a seconda delle situazioni esterne delle passioni che dominano i personaggi e del loro temperamento, la dizione assumerà caratteristiche diverse. Così quella di Zamore, nell'*Alzire*, sarà «rapida, viva e animata» a causa del suo stato d'animo dimidiato fra amore e vendetta; quella di Edipo sarà «cupa e pensosa»; Tancredi dovrà dar prova di una «parlata sincera e articolata»; Maometto presenterà «una recitazione imperiosa e molto audace». ⁹¹ Sintetizzando infine le sue riflessioni, divide i personaggi in due categorie: «Augusto, Agamennone, Acomat, Joad, Maometto e molte altre parti di questo tipo esigono una dizione più autorevole, più approfondita, più sostenuta rispetto a Mitridate, don Diego e il vecchio Orazio. Questi ultimi sono più vivamente mossi e trascinati dalla passione che dalla forza del ragionamento». ⁹²

Naturalmente non mancheranno interferenze atte a correggere l'impostazione generale della recitazione e sarà compito dell'attore individuare i necessari cambiamenti d'espressione nello sviluppo drammatico. Le parti infatti - aggiunge Larive - «sono composte da una quantità di sfumature, di dettagli che solo un tatto fine e delicato può cogliere e rendere, ma che l'arte non può insegnare». ⁹³

L'ultimo argomento affrontato da Larive (*Costumes*) è relativo all'abbigliamento sclerotizzato in moduli seicenteschi che con Lekain e M^{lle} Clairon inizia timidamente a modificarsi: parrucche, cappelli piumati, vistosi gioielli, guanti con le frange, *hanches* di crine, guardinfante, *tonnelets*, ricchi tessuti di raso e velluto, merletti man mano tendono a scomparire anche se la realtà storica è lungi dall'essere rispettata.

Qualche suo tentativo era stato notato dalla critica, così nell'interpretare Agis, re di Sparta, nella tragedia eponima di Laignelot, Larive sentendosi libero di recitare in un'opera inedita sceglie di innovare l'abbigliamento, presentandosi in scena con una semplice tunica, novità però non da tutti

⁹¹ Ivi, pp. 343-344.

⁹² Ivi, p. 345.

⁹³ Ivi, pp. 346-347. Su due esempi focalizza la sua riflessione: sul monologo di Tancredi in attesa dell'incontro segreto con Aménaïde e sul dialogo fra Maometto e Zopire (atto II, scena 5).

apprezzata.⁹⁴ Per Fleury, la scelta è senz'altro positiva anche se non in linea con gli altri interpreti dello spettacolo: «Il nuovo costume adottato per impersonare Agis sembrò originale, storico, di ottimo gusto e rispondente alla sua nobile figura. Ne fummo tanto più colpiti che gli altri attori erano vestiti in modo eterogeneo o ridicolo, chi con abiti alla greca, chi alla romana».⁹⁵ Lo stesso Larive racconta di aver condotto ricerche sui costumi spartani e di aver osato «mostrare Agis come doveva essere vestito. Questo nuovo costume sembrò così straordinario e tutti mi fecero così tante critiche che dovetti, per giustificarmi, rifarmi all'autorità di un celebre pittore da me consultato».⁹⁶

Le Vacher de Charnois, per illustrare i *Costumes des grands Théâtres de Paris*, sceglierà di raffigurare Filottete nella scena in cui implora Pirro:⁹⁷ l'attore indossa una tunica bluastro su cui insiste un ruvido mantello di lana tendente al marrone. Qualche perplessità deriva dal fatto che, trovandosi egli in un luogo desertico, porti un cimiero attico, non proprio in linea con la situazione dell'eroe. Calza coturni con lacci di cuoio attorno alle caviglie, ma gli altri interpreti non lo seguono in questo abbigliamento innovativo il che ne accentua la stravaganza.

Sicché Larive non può che sottolineare, nella conclusione finale del trattato, come le novità da lui introdotte e il significato delle sue scelte non siano compiutamente comprese né accolte in modo corretto: la pettinatura corta, l'assenza di cipria, la tunica leggera, appaiono sconvenienti, ci vuole tempo per invalidare una ritualità consolidata e aprirsi alla semplificazione:

Fui allora trattato come un innovatore fazioso, come un audace frondista. Non piacqui né a corte né in città; tutti furono d'accordo che questo primo passo verso il miglioramento era il capolavoro del ridicolo. Un intendente dei Menus-Plaisirs mi mosse rimproveri sostenendo che era indecente mostrare a corte un Romano senza che fosse incipriato. Eliminaì le *hanches* e dissero che sembravo una vespa; indossai le prime tuniche e dissero che sembravo un uomo in camicia.⁹⁸

⁹⁴ Pierre Peyronnet riporta la parodia che ne fece Goulard, autore del Théâtre-Italien; alla domanda del Senato che gli chiede conto dello strano abbigliamento, definito gotico, Agis-Larive risponde: «Sono i drappeggi di un pittore, sono secondo gli antichi!», *La mise en scène au XVIII^e siècle*, Paris, Nizet, 1974, p. 115. La parodia fu rappresentata il 2 agosto 1782 dai Comédiens italiens e lo stesso Larive l'evoca ironicamente nel *Cours*, 1810, II, p. 398.

⁹⁵ *Mémoires de Fleury...*, cit., vol. I, p. 297.

⁹⁶ *Cours*, 1810, II, pp. 397-398.

⁹⁷ N° XIX, venerdì 1° settembre 1786, pp. 8-9.

⁹⁸ *Cours*, 1810, II, p. 397.

NOTA ALLA TRADUZIONE

- I volumi del *Cours* non sono mai stati ristampati, attualmente è disponibile un reprint (Hachette-Livre BnF) e possibile la lettura en ligne sul sito della Bibliothèque numérique Gallica (gallica.bnf.fr).

- Si è scelto di tradurre il termine *séance* del titolo del corso con il termine *incontro* in quanto si tratta di un soggetto protagonista rispetto a un uditorio a cui vengono offerti alcuni aspetti della recitazione, limitati a una esposizione psicologica dei personaggi teatrali e della loro fonazione, interpretati dalla voce di Larive. Più precisi esempi di dizione e di declamazione vengono invece espressi in modo particolareggiato nella seconda parte del suo *Cours* del 1810. Verosimilmente il termine *séance* è stato adoperato come forma di suggestione teatrale di chi associava l'uditorio alle sue esperienze. Infatti *séance* può esprimere tanto lo spettacolo in sé quanto una riunione, una sessione, una seduta.

- Per le pièces citate si danno in nota, tra parentesi, le date della prima rappresentazione; se non altrimenti specificato il palcoscenico è sempre quello della Comédie-Française (Cfr. Alexandre Joannidès, *La Comédie-Française de 1680 à 1900 - Dictionnaire général des pièces et des auteurs*, Paris, Plon, 1901).

- I nomi dei personaggi citati da Larive sono stati normalizzati.

- Le note in corsivo sono di Larive, quelle in tondo della curatrice.

CORSO DI DECLAMAZIONE DIVISO IN DODICI SEDUTE

Alla verità

Divina verità, solo a te devo questo modesto lavoro; ti ho scelta come guida e hai accondisceso a ispirarmelo.

Oso darlo alle stampe sotto la tua protezione.

Veglia sul suo destino; consiglia quelli che vorranno giudicarlo; sarò allora sicuro che sopravvivrò ai detrattori.

Sincero e puro come te, non ho cercato di agghindarlo con grazie menzognere.

I tuoi figli fedeli sono raramente dotati di quella sublime eloquenza che sola ha la capacità di abbellire e di rendere incantevole ogni cosa. Ma godono del vantaggio inestimabile di sopravvivere alla menzogna che sotto mille forme diverse vuole di continuo imitarti.

Al tuo cospetto tutto ciò che essa ispira impallidisce e si cancella, tu sola sei immortale, che con te il mio lavoro entri nei cuori, giudicato da loro non pauperà gli strali avvelenati della mente.

PRIMO INCONTRO

Delle passioni considerate nei loro rapporti con l'arte drammatica

Introduzione

L'accoglienza lusinghiera riservata dal pubblico alle riflessioni che ho osato presentare su una delle arti più splendide e difficili,⁹⁹ ha incoraggiato la giusta diffidenza che ho di me stesso. Per questo ho pensato che non potevo occupare in modo migliore la libertà concessami dal mio ritiro dalle scene se non dedicandomi a nuove riflessioni sulle cause che, nelle rappresentazioni drammatiche, danno libero corso alle passioni senza le quali non esisterebbero né arte del teatro né attori.

Quelle prime osservazioni richiedevano maggior spazio e sviluppo, mi sono servite di base per un nuovo lavoro, solo esse mi hanno fornito tutte le scoperte che ho poi fatto nelle mie esperienze e in quelle degli altri. Hanno quindi il diritto di ricomparire in questo lavoro, incorniciate, per così dire, da una nuova serie di idee da loro prodotte.

Il pilota più provetto non potrebbe, nello stesso istante, evitare uno scoglio e descriverlo; in una crisi violenta le angosce che si avvertono tolgono i mezzi per ben definirle. Ma l'uomo, giunto a un'età in cui la ragione riprende tutti i diritti su di lui, può, in un perfetto equilibrio, giudicare in modo giusto gli impulsi ai quali ha ceduto nel vortice della vita.

I giovani sono dominati dalle passioni, non voglio dire che l'uomo maturo sappia dominarle, ma in lui si affievoliscono, lo condizionano meno e allora, affrancato da quello che esse hanno di più pressante, può definirle e descriverle.

Nulla è più necessario agli uomini della perfetta conoscenza delle cause primarie che agiscono sull'animo, sulla mente e sulla ragione; l'attore ha bisogno di qualcosa di più: deve conoscere e saper far muovere a volontà gli impulsi segreti che suscitano in noi quegli slanci straordinari che sublimano l'uomo al disopra di sé. Bisogna che apprenda a elevare lo spirito al tono di quelle azioni eroiche che soggiogano le sensazioni¹⁰⁰ dei suoi simili, suscitandone l'ammirazione e l'entusiasmo.

L'uomo è la creatura più perfetta, la sua immaginazione per quanto si sia sforzata di dare a Dio la forma più imponente in grandezza e in maestà, non ha trovato nulla al disopra di quella dell'uomo. Quando è dotato di quel fuoco sacro, fonte delle passioni nobili e delle azioni sublimi, può ciò che vuole. Esser destinato per professione a rappresentarlo in tutte le passioni e in tutte le azioni che con mille sfumature differenti diversificano

⁹⁹ Larive si riferisce alla sua pubblicazione del 1801: *Réflexions sur l'art théâtral*, par J. Mauduit-Larive, cit.

¹⁰⁰ Un letterato da me consultato su questo lavoro mi ha avvertito che non davo alla parola sensazioni il senso attribuito dai filosofi. C'è nel gergo teatrale un'accezione che ho creduto dover conservare e che, almeno spero, non sarà né oscura né equivoca per nessuno.

il suo grande carattere, è un compito ben difficile da assolvere! È quello dell'attore.

Oserei dire che una parte dell'immaginazione vivace e fervida dei letterati che hanno partorito i capolavori, oggetto della nostra ammirazione, è indispensabile per coloro i quali sono la voce di quei capolavori. Si può tanto meno contestar loro il merito che hanno nel rappresentarli, in quanto possono, nell'impossibilità di assurgere alla loro altezza, affievolire e cancellare praticamente tutte le bellezze dei grandi personaggi che vi agiscono e parlano.

Il talento dell'attore è lo specchio fedele che deve presentare l'uomo all'uomo; deve realizzarlo non solo con i suoi tratti fisici, ma con la sua fisionomia morale e così fedelmente, sotto una luce così vera, affinché ciascuno possa riconoscere la propria anima, la propria energia, le proprie passioni, i difetti, le virtù e i vizi. Per riuscire in questo difficile scopo è necessario che l'attore possa sentire, provare ogni passione, ogni sfumatura e ogni gradazione possibile di emozioni e di sentimenti.

Deve, cosa ancor più difficile, mitigarli, adattarli, se mi è lecito esprimermi così, al genio multiforme degli autori, esaltarli e dirigerli senza sussulti, senza sforzi, subordinando le proprie impressioni a quelle che appartengono ai diversi caratteri delle parti che gli sono affidate. Non ignoro che solo i nostri grandi maestri dovrebbero poter trattare un argomento così complesso e delicato. Se l'insieme di idee e di penetrazione che mi è propria non mi permette di approfondire i segreti del cuore umano, mi permette almeno di render conto delle mie sensazioni.

Il libro della natura essendo aperto indistintamente a tutti, cercherò, senza pretese, di approfondire quanto mi è stato permesso di vedervi; quello che non ho potuto intuire nel cuore degli altri, lo troverò nel mio; darò un conto fedele dei primi impulsi che hanno emozionato la mia sensibilità, scosso il mio animo e dato libero corso al mio essere morale, facendomi conoscere e provare i diversi sentimenti che ho portato in scena.

So che è logico pensare che ci sia dell'orgoglio nel credere di poter arrogarsi una certa autorità, ma un uomo nato sensibile e raffinato, che ha esercitato per trentatré anni una delle arti fra le più difficili, può avvalersi degli slanci felici procurati dal favore del pubblico per osare, senza tema, sollevare un lembo del velo che nasconde troppo spesso all'uomo di teatro l'uomo della società. La natura è stata la mia guida, che mi sia quindi permesso di trasmettere, a coloro i quali vogliono percorrere la stessa carriera, quanto la natura mi ha insegnato a osservare. Se alcuni dettagli appaiono meticolosi, devono essermi perdonati in considerazione degli effetti che ne sono derivati o delle conseguenze che ne traggo. Un grande incendio inizia spesso con una scintilla, la passione più violenta con un solo sguardo o una sola parola.

Il sentimento che mi anima è solo l'amore della mia arte e il vivo desiderio di vederla rigenerarsi è l'unico motivo che dirige la mia penna. Ho voluto esser utile soprattutto ai giovani.

Per mettere questo lavoro alla portata di ogni grado d'attenzione, ho creduto di doverlo dividere in capitoli; nei primi parlo dell'uomo in generale e sviluppo, in quelli successivi, le diverse passioni cui è soggetto, considerandole sempre nel loro rapporto con l'arte teatrale.

Tratto in seguito dei moti interiori e dei segni esteriori che caratterizzano tutte queste passioni e cerco, per quanto possibile, di scoprirne le cause prime. Le sole parole di *sensibilità*, di *nobiltà*, di *eroismo*, ecc., ecc., non possono rivelare alla gioventù la fonte primaria in cui trovare gli impulsi segreti che devono esser messi in moto in un'arte in cui la rappresentazione degli affetti appassionati muta continuamente e dove non è mai permesso di esser passivi. Analizzare e mostrare ogni sfumatura che distingue ciascuna di queste passioni costituisce lo scopo primario di questo lavoro; che io possa essere abbastanza ben ispirato da assolverlo!

CAPITOLO I

Dell'uomo

Per presentare fedelmente l'uomo all'uomo, bisognerebbe conoscerlo nella sua totalità; bisognerebbe saper distinguere e definire tutte le sfumature sensibili che differenziano il suo essere e che lo formano, consolidandosi, dall'esistenza più debole al più alto grado di energia. È un labirinto nel quale si sono addentrati autorevoli filosofi, ma di cui forse non hanno ancora percorso ogni anfratto. Come infatti, con lo spirito più acuto e lo sguardo più lungimirante, cogliere le cause prime che determinano ineluttabilmente nell'uomo il genere d'impressioni che deve percepire, di idee che deve immaginare, di passioni che deve provare? Ve ne sono alcuni ai quali la natura non ha accordato, in istinto, ciò che offre comunemente agli animali più comuni; ve ne sono altri che sono l'immagine della divinità, che possono tutto ciò che vogliono e che sembrano nati per soggiogare i cuori come gli imperi; l'uno nasce coraggioso e intrepido, mentre l'altro timido e timoroso; la natura, che sembra gettarli indistintamente in questo mondo, dà pur tuttavia a ognuno un carattere distintivo e una fisionomia particolare. Questa diversità nell'uomo è tanto più sorprendente, che tutti hanno pressappoco una stessa conformazione; ma lo è ancor di più quando le qualità morali e fisiche sono in contraddizione e per così dire in ragione inversa le une in rapporto alle altre. Molti di quelli che la natura ha più favorito per statura e bellezza del sembiante, lo sono meno per i doni dello spirito e dell'anima di quelli ai quali ha rifiutato gli stessi privilegi e che spesso hanno in forza, penetrazione e genio ciò che i primi hanno in debolezza, lentezza e stupidità. Quali possono essere i motivi di questa varietà infinita? Proviene dalla differenza del sangue, degli umori, dell'educazione o dall'insieme di queste differenze? Si vedono uomini coltissimi dei quali è stata curata scrupolosamente l'educazione che, in possesso di una gran memoria, sono al di sotto della mediocrità e non hanno un solo pensiero giusto. Se ne vedono di ignorantissimi, ricchi di spirito naturale e persino di genialità. Non dovremmo concludere che il carattere primitivo che riceviamo dalla natura è il solo che ci resti per tutta la vita? L'educazione lo raffina e a volte lo sviluppa, ma non ha mai avuto il potere di cambiarlo.

Tuttavia la natura non può essere meno generosa con gli uomini di quanto non lo sia con i vegetali. Tutti ricevono in egual modo la linfa che li nutre e proporzionalmente alle loro necessità. Tutti i terreni, è vero, non hanno le stesse qualità, in alcuni i succhi nutritivi sono più favorevoli alla vegetazione. Sarebbe lecito pensare che la differenza che esiste tra gli uomini dipenda essenzialmente dalle qualità elementari di chi ha dato loro la vita, dal diverso grado di passione, d'intelligenza, di età e di forza? Forse i grandi uomini dipendono soltanto dalle propizie inclinazioni fisiche e morali dei loro genitori.

Comunque sia, l'uomo, dalla costituzione più forte della donna, raddoppia in un certo qual modo viepiù le proprie forze quando ha la giusta intelligenza di intraprendere solo quanto esse possono sopportare. Simile, se oso permettermi questo paragone, a quelli che per mestiere portano dei fardelli, deve come loro valutare i propri mezzi e per applicare all'arte teatrale queste massime generali, se gli attori le avessero ben presenti in mente, non cercherebbero mai di esprimere ciò che non sentono, bensì di dare a ciò che sentono l'espressione più energica. Si convincerebbero che l'uomo che nel morale e nel fisico non è padrone di se stesso, non potrà mai mostrarci il grand'uomo e che colui che sa disporre di sé, saprà presto disporre degli altri.

Il compito dell'attore può esser ben assolto solo quando ha l'arte di ricevere e suscitare un'approvazione unanime; non può farlo se non scavando nel cuore di ogni spettatore, inducendo tutti a confondere le loro sensazioni personali in una sensazione generale, questo è il talento dell'anima, solo l'anima ha il privilegio di parlare alle anime e di governarle a suo piacimento. Cosa sono, in confronto, tutti i modesti calcoli e le vane risorse dello spirito? Lo spirito parla solo alle passioni mediocri e non produce che emozioni superficiali, l'anima ne produce di profonde, essa sola sembra un raggio emanato dalla divinità, in essa sola s'accende il fuoco del genio, essa nobilita l'uomo, lo trasporta e lo colloca sulle più alte vette.

L'anima dell'attore veramente emozionato, comunica in un rapporto diretto con quella degli astanti e in questo felice momento, elevato al di sopra degli uomini e di se stesso, dispone a suo piacimento di chi lo ascolta. Divina Melpomene! a te devo le più meravigliose sensazioni della mia vita; se in questo momento potessi raffigurarti con l'intensità che provo! Trasmetterei al mondo intero il desiderio di vivere sotto le tue leggi e di tributare ai tuoi altari profanati i dovuti onori. Sì, la voce di Melpomene è l'unica che abbia il potere di elettrizzare le anime. Ognuno ritrova la propria nelle grandi emozioni che prova; che l'uomo ascolti la propria anima, che l'alimenti dei nobili sentimenti, delle passioni eroiche, dei virtuosi slanci d'entusiasmo che Melpomene esprime e che mette in atto nei suoi incantevoli spettacoli, allora tutti i vizi vergognosi scompariranno e la virtù riacquisterà il suo impero!

CAPITOLO II

Della donna

La donna è nata più debole e più sensibile dell'uomo, non può avere né la sua energia né la sua forza; ma la natura, sempre generosa, ne compensa la debolezza con il potere insito in lei. La debolezza della voce ci seduce con le sue inflessioni armoniose e commoventi. Il suo timido sguardo penetra nel nostro animo e presto prevale sull'arditezza del nostro. La delicatezza del suo sembiante chiede in aiuto la nostra forza e il suo ritegno riservato le offrono, a nostro svantaggio per finezza tatto e prontezza, armi più temibili di quelle che dobbiamo alla forza stessa. La donna ha ricevuto dalla natura il potere di provocare in noi sensazioni che vincono e soggiogano ogni altra. La nostra energia e quella vigoria di carattere di cui andiamo così fieri è come se svanissero nell'ebbrezza che ci ispira. Da padroni che credevamo di essere ci ritroviamo suoi schiavi ed è allora che diventa tanto più pericolosa in quanto ottiene ciò che vuole e in genere vuole sempre ciò che può. La donna fu creata per l'uomo, la natura le ha fornito ogni seduzione necessaria alla nostra felicità. Nel darle la voluttà le ha fatto dono del pudore, regalo tanto più prezioso in quanto lui solo alimenta la fiaccola dell'amore; la donna dolce e sensibile nel diffondere la voluttà su quanto ci circonda, calma il nostro ardore, attenua quell'umore altero sempre pronto a esacerbarsi e a inasprirsi e dissolve le nubi che avvolgono l'orizzonte della nostra felicità; da lei riceviamo, nei nostri figli, i più preziosi frutti dell'amore. Come diventa più importante e più cara quando è depositaria di questo magnifico fardello! Tutto in lei ispira l'amore più tenero e il più religioso rispetto, i suoi dolori, di cui noi siamo la causa, e la sua costanza nel sopportarli sono altrettanti nuovi vincoli che ci seducono. I piaceri dell'anima, uniti a quelli dei sensi, assumono una forma totalmente nuova alla vista di una tenera madre che stringe fra le braccia il figlio del nostro amore.

Ci sono voluti altri mezzi per attrarci, entusiasmarci e ispirarci una passione travolgente, ma nell'esercitare queste virtù semplici e modeste, mostrandosi circondata da queste creature commoventi, la donna ha potuto legare per sempre il cuore più volubile.

La donna appassionata raramente fa i conti con se stessa, del tutto presa dal sentimento che la domina; da tale abbandono derivano le sue grandi virtù e a volte anche i suoi grandi crimini. Simile a un torrente che trascina nel suo corso ciò che ne impedisce il passaggio, si butta senza ritegno, sfida ogni resistenza e travolge ogni ostacolo. Mette così in moto tutti i meccanismi della seduzione, sottomette al suo volere le grazie del sesso, senza disattenzione o indugio persegue l'oggetto che l'infiamma e si ferma solo nell'istante in cui è sicura di trionfare. Ciò che forse contribuisce in maggior misura a infondere nelle passioni violenza e tenacia è la sua educazione orientata quasi interamente a conoscerle e a reprimerle o per lo meno a

nasconderle. Quando arriva al momento in cui la passione dell'amore l'infiamma, non osa lasciar trapelare il minimo indizio; sempre chiusa in se stessa, cela col pudore i moti segreti che l'agitano, concentra l'amore in fondo all'animo fino al momento in cui, non potendo più resistere alla passione che la consuma, viene tradita da uno sguardo o da un sospiro. Lo scoppio è tanto più forte quanto la resistenza è stata più energica e sofferta. Allora spesso soccombe, le forze si sono consumate nella resistenza, una volta vinta, l'artificio e la virtù si sono logorate e quella fiaccola così fulgida, al momento della disfatta, si offusca e si consuma all'istante.

In generale le donne sono infedeli solo quando smettono di amare; in altri termini sono meno soggette all'infedeltà che all'incostanza. Quelle che amano più intensamente sono anche le più portate a vendicare il loro orgoglio ferito, quelle che riuniscono alla sensibilità la dignità del sesso vanno incontro a poche disavventure nel loro modo di amare o di odiare; il loro cuore si dà alla prima emozione che ha provato, o piuttosto ne prova solo una, ma lo riprendono al primo vizio che scoprono nella persona in cui avevano creduto veder riunita ogni perfezione; da quel momento tutto è finito, le ferite del cuore di una donna sensibile e delicata sono incurabili. Nelle donne dal carattere meno innocente e meno nobile, quando la voluttà svanisce viene sostituita dall'indifferenza o dal libertinaggio e così i veri piaceri sono perduti per sempre. I tormenti suscitati da una vera passione sono preferibili ai piaceri senza passione.

Il ristretto numero di donne veramente sensibili ama col cuore, le donne appassionate con i sensi, tutte le altre con la testa. Queste ultime sono le più incostanti, trascorrono la vita nella ricerca del piacere che sfugge sempre loro nel momento in cui credono di averlo raggiunto.

Gli uomini sono spesso infedeli con i sensi senza che il cuore partecipi alle emozioni suscitate alla vista di una bella donna; in questo caso è quasi sempre sulle donne che deve ricadere il torto degli uomini. La donna che si rispetta è sempre rispettata, l'uomo osa qualsiasi cosa con quella che vuol piacere a tutti, non osa nulla con chi si ammanta di modestia e di decenza. Donne! guardatevi dal cominciare a risvegliare i sensi dell'uomo se volete dominarne il cuore e lo spirito; i sensi una volta eccitati sfuggono al controllo dell'uomo; in voi, come in lui, i sensi in delirio sono indomabili. Fedra ne è una prova evidente; i sensi consumano la sua ragione e il suo pudore, l'amore, un amore forsennato la trascina malgrado ogni suo sforzo. Venere la pervade totalmente e la spinge agli eccessi estremi del crimine.¹⁰¹

La maggior parte delle giovani che si avviano al teatro credono che il loro compito sia assolto quando hanno fatto sentire una voce armoniosa e mostrato un aspetto grazioso e occhi languidi. Non è così che si esprime il turbamento delle grandi passioni, non così possono essere rappresentate

¹⁰¹ *Venus tout entière*, scrive Larive, ricordando i celebri versi del capolavoro raciniano (*Phèdre*, atto I, scena 3, v. 306).

Semiramide, Roxane in *Bajazet*, Ermione e quella Fedra la più terribile e la più perfetta di tutte le parti di passione.¹⁰² Ciò che le rende difficili è soprattutto il fatto che si esige dalle attrici che le recitano, che persino nei grandi sconvolgimenti dell'anima, testimonianza del loro turbamento e della loro agitazione, mantengano sempre la decenza adeguata al loro sesso. La donna, anche quando è travolta dalla passione che la mette fuor di sé, non deve esprimere l'amore come l'uomo, l'uomo ha le sue sfumature espressive così come la donna ha le proprie, altrimenti le nozioni morali sarebbero sovvertite e tutte le convenzioni profanate.

Di solito in entrambi i sessi il primo sentimento dell'amore è timido e timoroso. Comincia con gli sguardi, si fortifica con la voce, si accresce nel cuore e si consuma nei sensi.

Potrebbe sembrare che in questo capitolo mi sia poco occupato dell'arte drammatica, eppure vi si ricollega totalmente. Che le giovani attrici lo leggano e vi riflettano, servirà a sostituire l'esperienza, farà loro conoscere, con poca fatica, i meccanismi che devono far funzionare per esprimere nel modo giusto le passioni delicate e soprattutto quelle grandi e travolgenti.

¹⁰² Personaggi rispettivamente delle tragedie di Voltaire, *Sémiramis*, 29 agosto 1748 e di Racine, *Bajazet*, Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, inizi gennaio 1672; *Andromaque*, Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, novembre 1667.

CAPITOLO III

Qualità solitamente necessarie a coloro i quali si avviano alla carriera teatrale

Il teatro esigerebbe dall'attore ogni perfezione fisica e morale, ma come riunirle in un unico individuo che a sua volta riunisce in quello che si definisce il suo ruolo tanti caratteri diversi e forme opposte? Se l'attore è bello e dall'aspetto di un Apollo, non potrà mostrarci le forme di Ercole, se ha quelle di Ercole gli sarà impossibile darci l'idea della grazia nobile, flessuosa e delicata di Apollo. Achille e Gengis Khan, Tancredi e Maometto esigono corporature e voci diverse.¹⁰³ Tuttavia queste parti appartengono al medesimo ruolo.¹⁰⁴ Come allora osare definire le qualità necessarie alle prime parti?¹⁰⁵

¹⁰³ Personaggi rispettivamente delle tragedie di: Racine, *Iphigénie en Aulide*, [Ifigenia in Aulide], Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne 1674-1675 e di Voltaire: *L'Orphelin de la Chine* [L'Orfano della Cina], 20 agosto 1755; *Tancredi*, 3 settembre 1760; *Mahomet, ou le Fanatisme* [Maometto o il fanatismo] (9 agosto 1742). Sull'opposizione fra i personaggi di Tancredi e di Maometto, Larive ritornerà nella seconda parte del suo *Cours*: «Maometto parla con la sua audacia, mentre Tancredi col suo cuore e la sua sensibilità. La recitazione di Tancredi deve essere sensibile nelle sue inflessioni, quella di Maometto che è guidato solo dalla politica, deve avere una specie di durezza inscindibile da un carattere crudele e che nulla può commuovere», *Cours*, II, pp. 355-356.

¹⁰⁴ *La pretesa di legare per sempre ai ruoli le parti che per una volta sono state loro attribuite, costituisce un grande ostacolo al perfezionamento dell'arte teatrale. In occasione di una nuova pièce, un grande attore, capace di diversificare il proprio talento, assume una parte non appartenente a quelle da lui solitamente recitate. Ha successo e dopo di lui gli attori che subentrano nel suo ruolo, senza ereditare la molteplicità dei suoi talenti, non vogliono rinunciare a quella parte. Viene mal recitata durante la loro vita e spesso persino dopo di loro. L'amor proprio li acceca sugli interessi stessi del loro amor proprio.*

¹⁰⁵ Alla fine della seconda parte del *Cours* del 1810, Larive propone una divisione schematica e un modello ideale di alcuni ruoli maschili (*Les Rois, Premier rôle en homme, Jeune premier*), senza però specificare quali siano le prime parti. È evidente che Larive si identifichi nel *Premier rôle en homme* (prime parti maschili) e descriva se stesso nel raffigurare le caratteristiche dell'attore esemplare: «La statura più adatta a questo ruolo deve essere di cinque piedi e cinque pollici [circa un metro e settantacinque], ben proporzionata: in genere grazia e nobiltà dipendono dalla perfezione delle forme. Il viso deve essere ovale, i capelli scuri, gli occhi di un bel taglio neri e vivaci, le sopracciglia pronunciate, i denti bianchi e ben proporzionati, un insieme maschio e vigoroso, grande sicurezza, libero e agile nei movimenti, il temperamento sanguigno e ribelle, un registro vocale chiaro e vellutato che possa prestarsi a ogni tipo d'espressione, un'articolazione sostenuta e agile, un'anima ardente e duttile che permetta di immedesimarsi in qualsiasi carattere. Con queste qualità un attore sarà degno di una grande considerazione che non può acquisirsi legittimamente se non recitando ugualmente bene tutte le parti e immedesimandosi in tutte le diverse passioni che sono alla base dei generi eroico, cavalleresco, encomiastico, sensibile e terribile: chi può facilmente mettere in moto qualsiasi slancio tragico, è il solo meritevole di una grande celebrità, impossibile da meritare con un unico genere che ridurrebbe l'attore a cinque o sei parti. Lekain che era ben lungi dal possedere le qualità fisiche di cui ho appena parlato, aveva tutte quelle dell'anima: portava fino al delirio l'espressione di ogni passione, solo lui fu all'altezza della sua reputazione», *Cours*, II, pp. 328-329.

La perfezione dell'arte sembrerebbe esigere sia quella delle forme che dei costumi. L'occhio dello spettatore sarebbe offeso nel vedere recitare Tancredi col costume di Maometto; eppure vede spesso, senza sorprendersi, un uomo basso impersonarne uno alto, un giovane impersonare un vecchio e un vecchio un giovane. Ciò è sicuramente sconcertante in chi è privo di un evidente talento. La sola magia del talento fa dimenticare agli spettatori ciò che manca all'attore sul versante dell'aspetto. M^{lle} Clairon, una donna molto minuta, sembrava avere in scena una statura nobilissima e imponente. La nobiltà d'animo si trasmette al corpo o la supplisce.

La natura, avara dei suoi doni, non li elargisce tutti a un solo individuo. Colui che non ha per natura quei difetti difficilissimi da correggere con l'arte, che accanto a una grande sensibilità ha una passione marcata per il teatro, può, con coraggio e costanza, avventurarsi in questa difficile carriera e deve ancora stimarsi felice se ottiene qualche successo. Ma ci vuole ben altro per raggiungere il più alto grado di perfezione richiesto dall'arte. È necessario associare a una sensibilità spontanea, una viva immaginazione, uno spirito giusto, un tatto acuto e delicato. Coloro i quali sono dotati dalla natura di queste preziose qualità hanno quasi sempre il fisico adatto alle parti principali, solo il morale mette in moto il fisico. La fisionomia è nell'anima, il volto non ne è che l'interprete.

In più è necessaria una voce vigorosa, morbida e sensibile che possa identificarsi con i sentimenti dell'animo e confondersi talmente con quelli che l'attore vuole comunicare con l'espressività della fisionomia, con il gesto che deve sempre accompagnare o precedere l'azione, da risultare un insieme perfetto e che costituisce un tutt'uno. Quest'unità e questo accordo, necessari in tutte le arti e senza i quali non esiste un grande attore, s'incontrano ben difficilmente e molto raramente. Quasi altrettanto il vero ardore che scaturisce dall'anima. Molti hanno l'ardore solo nella mente, altri nel cuore, altri infine, che non provano nulla, ne hanno uno artificioso che può abbagliare per un po' il pubblico, ma che mai potrà sedurlo. Per dirla in breve è necessario, grazie a una grande mobilità, poter imbevversarsi di tutti i caratteri dimenticando quello personale, trasportare la propria anima in quella degli eroi rappresentati e confonderle al punto che non si possa, per così dire, ritrovare se stessi se non dopo essersi allontanati dal teatro e spogliati dal costume. Chi è abbastanza fortunato da raggiungere un tale grado di illusione teatrale non ha bisogno né di statura né di sembiante: l'anima abbellisce tutto, ha il privilegio esclusivo di attirare a sé i cuori e di trascinarli, di soggiogarli, di far loro credere e vedere ciò che vuole. L'arte di essere veramente tragico dipende dunque solo dalle emozioni dell'anima: è un talento d'ispirazione. Da questo derivano a volte quei rapidi scambi di emozione tra attore e spettatore che costituiscono l'effetto più magico e il vero trionfo dell'arte.

Spesso l'anima dell'attore infiammata dagli applausi si esalta e gli suscita quei felici slanci che uno studio per quanto approfondito non gli avrebbe mai dato, spesso poi riceve e comunica a chi è in scena con lui impressioni inattese. Se le persone che lo affiancano sono sensibili a queste impressioni, se sono giusti nella dizione e nell'intonazione, l'attore ben ispirato diventa sublime e allora può abbandonarsi ai moti delle passioni più intense e l'animo degli spettatori, trascinato dall'illusione, s'identifica in un certo senso con il suo. Se al contrario tutto è gelido intorno a lui, presto sentirà se stesso agghiacciarsi, la verità scompare, la terribile verità tragica viene sostituita solo dall'arte. L'attore a disagio nei movimenti si esprime male, lo avverte e il suo imbarazzo aumenta nei momenti in cui avrebbe più bisogno di naturalezza e di libertà. Chi ha un corpo armonioso si presenta sempre in modo nobile e spontaneo. L'imbarazzo è dannoso tanto alla voce quanto ai movimenti; l'attore la cui voce è falsa o noiosa, seppur dotato di reale sensibilità, non è mai vero. La sua intonazione appare quasi sempre in una sorta di contraddizione con i sentimenti che prova e che vuole esprimere. È impossibile rendere tutti i begli effetti della tragedia con intonazioni prestabilite. Si può stupire il pubblico, lo si può anche terrificare, ma non intenerire. Le sue emozioni, quelle che fanno scorrere lacrime così deliziose, mai sono prodotte da quegli scoppi a comando, da quelle convulsioni spaventose che lasciano freddi gli spettatori o non ispirano che orrore. Se non sempre dipende da noi essere veri e sensibili, dipende da noi, per lo meno, l'essere decenti nelle espressioni e nei movimenti.¹⁰⁶ Si direbbe che ad alcuni attori risulti più facile provare e rappresentare il terrore piuttosto che ispirarlo: chi pensa di provocare la sensibilità con sforzi e scoppi, non ne avrà mai; quando parla il cuore, il petto, la testa, tutte le fibre attinenti gli obbediscono e appaiono sollecitate nel fornirgli i mezzi necessari alla sua esplosione, ma quando solo la testa vuole sostituire il cuore lo comprime e lo soffoca, ne risulta un frastuono senza emozione e scoppi senza effetto.

Sarebbe difficile analizzare gli elementi che costituiscono gli stati d'animo del pubblico riunito. Due o tremila persone, provenienti dal centro o dalle periferie di una città, si ritrovano, senza conoscersi, alla stessa ora e nello stesso luogo. Inizia lo spettacolo e quelle stesse persone, diventate l'essere collettivo che si chiama pubblico, assumono contemporaneamente gli stessi stati d'animo e li restituiscono agli attori dai quali li hanno ricevuti; se hanno il talento di commuovere il pubblico, esso diventa appassionato e animato, da freddo e indifferente qual era; se ne sono privi, il pubblico,

¹⁰⁶ *Potrei qui ricordare il giudizio di Garrick vedendo recitare M^{le} Duclos che, per la bellezza del suo volto e la sensibilità della sua voce, suscitò le lacrime degli spettatori senza che il suo animo fosse commosso da ciò che diceva di veramente tragico. Dopo la tirata più energica e straziante, di colpo restituì al viso la sua abituale serenità, ciò che fece dire a Garrick: «È veramente una bonacciona, non prova rancore».*

fattosi distratto, comunica questa disattenzione agli attori, la rappresentazione langue; si era venuti alla ricerca di profonde emozioni, non ne consegue che noia.

SECONDO INCONTRO

CAPITOLO IV

Della voce e dei suoi effetti; della pronuncia e dell'articolazione

Per l'attore, l'organo fra tutti il più prezioso è quello della voce, delegata com'è a manifestare ogni nostra sensazione e a esprimere i diversi sentimenti che ci turbano. La voce è l'interprete delle passioni, deve essere sempre a loro sottoposta, deve, modificandosi con maggiore o minore intensità, forza, calore o sensibilità, eccitarle, elevarle a nostro piacimento nell'anima di chi ci ascolta.

Il suo accento varia di continuo, le modulazioni ne sono infinite. Di volta in volta tonante o sensibile, imperiosa o supplichevole, esprime e ispira il coraggio, la collera, il terrore, la speranza, la tenerezza e tutte le sfumature della più delicata sensibilità; il suo impero è un incanto:¹⁰⁷ soggiogare, trascinare, far scorrere le lacrime o fermarle, sono gli effetti dei suoi incanti. Ma per produrli non deve essere alterata da alcun difetto di pronuncia, anche il minimo dovrebbe far escludere dal primo teatro quelli che vi si indirizzano.¹⁰⁸ La erre moscia, il zetacismo, gli accenti guascone, normanno, provenzale sono incompatibili con l'eloquenza drammatica e comunque con ogni tipo di eloquenza. Nell'attore tragico si esigono tutte le qualità della voce, non si può esserlo con difetti essenzialmente comici.

Si era più severi in passato su imperfezioni di questo genere di quanto non lo si sia oggi; il minimo difetto di voce, per quanto dotati di talento, era motivo sufficiente per essere esclusi dal primo teatro della nazione. In effetti questo teatro deve essere per la lingua pronunciata ciò che è il Dizionario dell'Accademia per la lingua scritta, deve servire da autorità.¹⁰⁹ Un tempo il Théâtre-Français faceva a tutti da scuola, persino agli stranieri, e ci si avvaleva della sua pronuncia in caso d'incertezze. Ma negli ultimi anni dell'Ancien Régime, la gente di corte aveva creato un linguaggio estremamente ridicolo che, per dare al loro parlare maggior spigliatezza o mollezza, privava la lingua di nobiltà e grazia e i nostri damerini si sono permessi di portare in scena queste imperfezioni. Altre cause hanno poi generato altri difetti nella pronuncia della lingua. Sarebbe ormai tempo di porvi rimedio, si dovrebbe formare una commissione davanti alla quale convocare coloro i quali osano svilire, svigorire e disonorare sulla scena la lingua dei Corneille, dei Racine e dei Voltaire. Non sta a me attribuire un ordine fra queste celebrità, ma mi sembra che sia soprattutto a Racine che il

¹⁰⁷ Dico della voce quanto La Fontaine affermava sulla favola: «È propriamente un incanto».

¹⁰⁸ Primo teatro di Francia è per antonomasia il Théâtre-Français, o Comédie-Française i cui attori che dipendono dal potere regio sono cooptati per acclamate doti interpretative.

¹⁰⁹ Il Dictionnaire de l'Académie française (pubblicato nel 1694) era stato voluto da Richelieu quale dizionario di lingua normativa, la redazione dei 'Quarante' dell'Académie française, fondata nel 1635, si era rivelata di un'estrema lentezza.

teatro debba la sua perfezione che è e resterà il vero modello di questa bella arte e che infine non invecchierà se non quando il buon gusto, già stanco degli attacchi che gli portiamo di continuo, ci avrà interamente abbandonati. Non è forse una barbarie sfigurare, con una pronuncia scorretta, un linguaggio così eloquente, così armonioso, così puro? Cosa di più ridicolo di pronunciare la erre moscia e di declamare Racine con un accento guascone?

Per ben parlare si deve articolare distintamente pronunciando le diverse consonanti e ciò dipende dal lavoro delle varie parti della bocca. Particolarmente quello delle labbra dà alla voce grazia ed espressione; si avrà una bella dizione declamando con esattezza e articolando con chiarezza, non lasciando mai uscire i suoni senza che vengano modificati e in un certo qual modo affinati dalle labbra. La voce, per quanto bella possa essere, non sedurrà mai uscendo da una bocca molle e inerte.

Benché la voce sia in genere in rapporto diretto con una maggiore o minore forza o sensibilità di ogni individuo, è possibile, esercitandola di continuo, farla diventare più espressiva, aggraziata e precisa. Una voce debole che pronuncia distintamente è superiore a una voce forte che articola con mollezza.

Il lavoro della bocca e delle labbra soprattutto è, lo ripeto, ciò che la rende vigorosa, sonora, duttile e sensibile; ciò dà alla parlata quella nobiltà seducente che lusinga e incanta l'udito. Ma per questo è necessario che le corde siano mantenute nella loro freschezza e nella loro sensibilità primitiva e che non siano né forzate né arrochite, la gente del popolo ha la voce rauca per averne usato le fibre con grida forzate e con l'abuso di liquori forti che disseccano, a lungo andare, tutte le parti umide della gola e del palato, così necessarie per modificare i suoni e articolare perfettamente le parole.

È molto raro che un solo individuo riunisca tutte le qualità della voce, ma si può, tramite un esercizio continuo, domarla, dirigerla, graduarla senza scatti e senza sforzi, in modo da poterne padroneggiare le inflessioni e ottenere quei mezzi toni che incantano e pervadono l'anima. La voce, come il corpo, ha una crescita e diversi gradi di forza, ogni parte ha un'età, un'espressione, una voce; la perfezione dell'arte esige che l'attore assuma il volto, la voce e i gesti adeguati all'età, alla forza e all'espressione di ciascuna parte. Da questo difficile lavoro dipende in larga misura la vera magia del teatro. Quando l'attore è ben penetrato nella sua parte e permeato dal sentimento dominante, i muscoli del viso, i gesti, la voce sono in sintonia; tutto mantiene un perfetto insieme, tutto in lui procede in accordo, solo allora appare l'attore consumato, il grande attore o piuttosto è allora che l'attore scompare e che il pubblico incantato non vede e non ascolta più in lui che il personaggio rappresentato.

La voce è l'eco dei sentimenti e del pensiero. L'attore, compenetrandosi intensamente in ciò che vuole esprimere, ascoltando con attenzione, persuadendosi che nulla deve essere detto senza esser stato pensato dallo spirito e sentito dal cuore, riflessivo quando necessario e appassionato quando l'azione l'esige, sarà sicuro di disporre a suo piacimento di ogni suono; non sarà più esposto alle dissonanze, troppo abituali tra due personaggi che parlano tra loro senza ascoltarsi. In questo ultimo caso, diventato troppo frequente sulle nostre scene, solo la memoria agendo sugli interlocutori, la voce fattasi vaga e senza direzione, esce dal suo centro naturale, non riceve più che intonazioni di testa o di petto, diventa monotona e falsa e perde inevitabilmente ogni verità, ogni sfumatura, espressività e calore.

Se ci si impegnasse a conoscere in modo adeguato tutti gli effetti della voce si intuirebbe quasi sempre, proprio dal suono, chi parla. La voce di una persona sincera e vera è in genere più estesa e sonora, il suono è più chiaro e più morbido di quella di una persona falsa che la costringe a una dolcezza forzata che mai seduce l'osservatore attento. L'ipocrita dà alla voce un certo tono mellifluido che inganna solo chi predilige la bassa adulazione e chi va incontro all'errore. La franchezza ha una voce che le assomiglia, che l'annuncia e l'esprime.

A volte il suono della voce si imprime nel ricordo più profondamente dei tratti del volto. Persino a distanza di tempo può risvegliare di colpo le emozioni che erano state suscitate. Che mi sia permesso di evocare ora, e anche nel seguito di questo lavoro, alcuni aneddoti che via via riaffioreranno alla mia memoria: avranno almeno il merito di evitare la monotonia e di fornire forse qualche piacevole diversivo ai precetti da me proposti.

Circa quindici anni fa, un mese dopo aver recitato *Orosmane*,¹¹⁰ volli acquistare una catena d'acciaio. Era nel periodo delle visite rituali all'inizio di ogni anno e agghindato come si usava allora.¹¹¹ Mi fermai davanti a un negozio che mi sembrava ben fornito in quel genere. Entrando chiedo a una donna, che stava al banco, le catene d'orologio. La donna sembra sorpresa nell'ascoltarmi, mi guarda con aria stupita, resta immobile e mi scruta senza rispondermi; ripeto la domanda con tono più forte; nessuna risposta. Divenni impaziente e stavo per arrabbiarmi quando ruppe il silenzio dicendo: «Ah, mio Dio, come sono sorpresa! Cosa! signora, chiederle le catene che avete in vendita! Ah, signore! Scusatemi, ma avete una voce così straordinaria che non riesco a dominare l'emozione che mi provoca. In

¹¹⁰ Larive interpreta *Orosmane* nella tragedia di Voltaire, *Zaïre* (13 agosto 1732), in modo continuato dal 1775 al 1788.

¹¹¹ L'anno teatrale coincideva con la ripresa degli spettacoli il lunedì successivo alla Quasimodo (domenica in Albis) dopo il periodo di chiusura annuale di tre settimane durante la quaresima e le festività pasquali.

verità, signora, se uno di noi due ha diritto a essere stupito, sono certamente io, perché non vedo nulla di straordinario nella mia voce: siete la prima persona a farmi questo singolare complimento. Signore, in nome di Dio, ditemi chi siete e tutto ciò che ho è a vostra disposizione». Non volendo cedere a quella indiscreta curiosità stavo per andarmene, quando mi prese per il braccio, supplicandomi di nuovo, ma con tale insistenza che non potetti più resistere.

Mi chiamo Larive, le risposi, e sono un attore tragico. Non appena sentì il mio nome, improvvisamente mi prende la testa fra le mani esclamando: «Ah! disgraziato! siete voi ad aver assassinato Zaira». È impossibile descrivere la mia sorpresa, non sapevo se dovevo arrabbiarmi oppure ringraziarla. Nel dubbio fuggii e salii in vettura; la vidi ancora tendere le braccia e ripetere di continuo: Ah, mio Dio! mio Dio! chi l'avrebbe pensato? Esiste forse ancora nel dipartimento del Basso Reno una certa locanda dove scommetto ci si ricordi ancora della mia voce. Ritornavo da Strasburgo nei primi tempi della Rivoluzione. Dormii in un minuscolo paesello dove trovai solo quella locanda, una delle peggiori dove mai sia entrato. La camera da me occupata era al di sopra di uno stanzone, luogo di riunione dei famigli. Un istante dopo essermi coricato, entrò un cappuccino, fu ricevuto premurosamente, gli fu offerto da bere, cosa che non disdegnò di rifiutare. Sentivo ciò che diceva attraverso uno sconnesso impiantito dove una fessura lasciava penetrare la luce. Interrogavano il cappuccino su quanto stava accadendo; rispondeva con tale insensatezza che ne fui spazientito. Non riuscendo a dormire e estremamente infastidito dal suo chiacchiericcio su Dio e su San Francesco, mi alzai piano piano, mi misi sulla fessura dell'impiantito e declamai con tutta la mia possanza questi due versi di Maometto, parodiando il secondo:

Andate, vile idolatra, nato per esserlo sempre,
Indegno Cappuccino, cercatevi un altro padrone.¹¹²

Non appena ebbi finito tutti scomparvero con la rapidità di un lampo. L'indomani mattina la padrona di casa mi chiese se avessi sentito qualcosa; No, le risposi, ho dormito benissimo. Mi guardò sospirando. Avete un'aria triste, le dissi, è successo qualcosa di increscioso? Ah! signore, ieri sera il reverendo padre cappuccino, nostro vicino, è venuto a trovarci e mentre stava bevendo parlando con i nostri figli di religione abbiamo sentito una voce terribile che sembrava uscire dall'inferno e che ha apostrofato il reverendo padre in modo così spaventoso che è fuggito e non sappiamo cosa gli sia accaduto.

¹¹² Dal *Mahomet, ou le Fanatisme* di Voltaire: «Allez, vil idolâtre, et né pour toujours l'être, / Indigne Capucin [Musulman], cherchez un autre maître» (battuta di Maometto a Séïde, atto III, scena 6, vv. 879-880, dove la parola *Cappuccino* sostituisce la parola *Musulmano*).

Abbiamo appena visto quale potenza possa avere una voce maschia, reboante e sonora; ma se una voce così è adatta all'uomo che ha ricevuto dalla natura il dono della forza, altrettanto sarebbe poco adatta a una donna che deve piacere, soprattutto per la grazia e la dolcezza. In poche parole nulla è meno consono alle donne di una voce maschile. Quando sento a teatro un'attrice con questo difetto, mi ricordo sempre di quel cieco che chiedeva l'elemosina a una signora che dandogliela gli parlò con voce così aspra e forte che il cieco esclamò: Grazie, mio capitano.

CAPITOLO V

Della vista e dell'udito

L'occhio e l'orecchio sono le guide offerteci dalla natura; vigilano senza sosta per la nostra difesa e la nostra sicurezza. Quanto colpisce gli occhi, richiama l'orecchio, quanto colpisce l'orecchio richiama gli occhi. Sempre vigili e in accordo precedono, per così dire, ogni sensazione; la nostra sensibilità viene eccitata soprattutto grazie a loro. Quando sono uniti sull'oggetto che ci affascina, i nostri organi e ogni nostra facoltà morale si assommano e si concentrano e allora proviamo un godimento perfetto.

Gli occhi delegati per ricevere le impressioni, lo sono anche per trasmetterle ancora più velocemente della voce. Per questo sul palcoscenico, rappresentazione fedele della vita, devono essere sempre in gioco e niente è più inopportuno né più spiacevole di un attore distratto. Se gli attori sapessero il torto che fanno al loro talento con le loro continue distrazioni, non li si vedrebbero, come spesso succede, portare vagamente sul pubblico lo sguardo che mai dovrebbe superare il perimetro del palcoscenico. Gli occhi, una volta persi in un oggetto estraneo a quello in cui l'attore deve essere impegnato, attirano subito il suo pensiero, il talento lo segue e al posto di un personaggio sensibile e riflessivo, non si vede che una statua mobile, ma insignificante e inanimata.

Gli occhi, si dice solitamente, sono lo specchio dell'anima, cioè in altri termini che lo sono del sentimento e del pensiero.

L'occhio timido o pudico evita fin da subito l'oggetto che lo colpisce o che lo governa. Lo sguardo dell'uomo coraggioso e vero che si fissa su quello di un uomo falso o vigliacco è sicuro di farglielo abbassare. L'occhio osservatore pervade immediatamente ogni recesso del cuore: l'espressione dello sguardo ha sfumature simili a quelle del carattere. La natura ha fornito all'uomo questi due lumi non solo per guidare i suoi passi e penetrare fin nel profondo di coloro sui quali si fissa, ma anche per farsi leggere nei propri; dando allo sguardo dell'uomo un'espressione così rapida e vera, sembra aver voluto bandire dalla terra la doppiezza e il tradimento. Lo sguardo annuncia da subito il coraggio e la debolezza, la franchezza o la falsità, la bontà o la cattiveria, l'amore o l'odio.

Il potere dello sguardo, così necessario da riconoscere nella vita, è di una tale importanza a teatro che degli occhi brutti costituiscono uno dei difetti naturali più incompatibili con l'arte attoriale. La vista bassa è tanto più svantaggiata perché l'occhio non si fissa su niente e non ispira nulla. Mi ero servito a lungo e con non poco successo dei miei occhi senza aver mai considerato il potere di quest'organo: fu una scimmietta che avevo a indurmi a riflettere su questo argomento. Era, come lo sono tutte, cattiva o timida, aveva malmenato varie persone venute a trovarmi, tuttavia ero stato sempre risparmiato e in genere non mordeva chi non aveva l'aria di temerla; la sua prima mossa era di guardare intensamente tutti dritto negli

occhi. Tra i miei conoscenti c'era un incisore dallo sguardo freddo e ardito, il giorno in cui venne da me la scimmietta aveva morso una donna; ne ero rammaricato e ne parlai davanti a quell'artista che sembrò stupito dall'audacia di un animale così piccolo. Volle vederlo: non gli nascosi il mio timore che incorresse nella stessa sorte. Non ne tenne conto, affermando che la mia scimmia non gli avrebbe fatto paura e che non avrebbe osato morderlo. Volli esser presente all'incontro, la scimmia era nella sua gabbietta, l'aprii: nell'uscirne scorge l'incisore, lo guarda facendo una smorfia terribile. Anche lui, senza scomporsi la fissa con fermezza, la scimmia pronta a slanciarsi tenta di nuovo l'effetto del suo piglio, ma vedendo che lo sguardo dell'avversario non perde né forza né espressività, all'improvviso si ferma, sviando il suo; nello stesso momento riceve un calcio e rientra ingloriosamente nella sua gabbia, la presi dicendo al suo dominatore: la mia scimmia era un despota, l'avete appena resa schiava, ve la regalo.

Qualche tempo dopo passai da lui e fui non poco sorpreso nel trovare la scimmietta obbediente quanto era stata disobbediente con me. L'avete insomma ben malmenata, gli dissi. No, mi rispose, l'ho resa docile solo fissando i miei occhi nei suoi in modo minaccioso ogni qual volta voleva fare il suo comodo.

Tutto ciò mi fece riflettere a lungo: da allora fui portato quasi automaticamente a osservare gli occhi di chi frequentavo, studiandoli attentamente mi convinsi sempre di più del potere che lo sguardo ha sull'uomo; mi persuasi anche che gli occhi sono fra gli organi esterni quelli che meno possono dissimulare il nostro pensiero; anche la persona più sprovveduta se vuole fissarli nello sguardo di chi osserva sarà subito a conoscenza del sentimento che lo anima. Se l'amore non avesse una benda sugli occhi non ingannerebbe nessuno, sarebbe facile da prevedere, ma la natura ha voluto che gli occhi degli amanti fossero nascosti da una nuvola di cui la benda ne costituisce il simbolo. Le passioni sono cieche mentre sarebbe necessario saper ben vedere. Man mano che si affievoliscono, gli occhi si aprono, l'uomo riacquista l'equilibrio e la ragione lo riporta alla verità.

L'animale più feroce si scaglia sulla sua vittima solo dopo aver visto negli occhi il terrore che le incute; lo sguardo dell'uomo coraggioso ha un potere che solo la morte può domare; il suo corpo soccombe alla forza, steso nella polvere il suo occhio è ancora minaccioso e si spegne con lui. Ci sono mille aneddoti che provano l'effetto prodotto dallo sguardo sullo spirito e sull'anima. Eccone uno che, pur essendo estraneo al teatro, può tuttavia esser usato in ciò che concerne sensazioni e impressioni fuggevoli.

Durante la convalescenza del Delfino, padre di Luigi XVI, dopo una pericolosa malattia,¹¹³ le Dames de la Halle andarono come si usava allora a complimentarsi con lui.¹¹⁴ Luigi XV volle essere testimone della loro gioia e sentire quanto sarebbe stato detto di ameno. Si era sistemato in disparte nell'appartamento del figlio. Non appena quelle donne videro il Delfino, la rappresentante gli disse: «Ah! Monsignore, quanto siamo felici di rivedervi! Cosa ci sarebbe successo se foste morto! Tutto sarebbe andato perduto, Monsignore, tutto sarebbe andato perduto».

A quelle parole gli occhi di una di loro incontrarono per caso quelli del re, scorgendovi una sorta di turbamento. All'istante, senza perdere la concentrazione, interrompendo l'allocutrice, esclamò: «Hai ragione, comare, tutto sarebbe andato perduto perché il re suo padre, qui presente, ne sarebbe morto di dolore!». Questa frase che nel suo genere ha qualcosa di sublime, fu ispirata da un semplice sguardo.

Saper osservare gli sguardi e comprenderli è una parte essenziale dell'arte che la maggioranza degli attori trascura. Ascoltare ne è un'altra di cui parimenti si danno poco pensiero. Ignorano apparentemente che la fisionomia deve essere sempre subordinata alle impressioni dello sguardo e dell'udito. Anche il corpo deve assumere l'atteggiamento richiesto da quelle impressioni; la posizione dell'uomo che guarda non deve essere la stessa dell'uomo che ascolta: l'occhio e il corpo si fermano quando l'orecchio vuole ascoltare.

Il sordo crede di ascoltare con gli occhi, il cieco di vedere con l'udito.

Molti attori hanno poi il difetto di rispondere senza aver ascoltato. L'ultimo verso della loro battuta è il solo che li colpisca, si tratta allora di macchine che esercitano un mestiere e purtroppo ci sono molte di queste macchine che screditano questa bella arte.

¹¹³ Louis-Ferdinand de France, figlio di Luigi XV, chiamato il delfino Louis, (1729-1765); dal matrimonio con Marie-Josèphe de Saxe, era nato, nel 1754, il futuro Luigi XVI.

¹¹⁴ Il comitato delle Dames de la Halle riuniva un numero scelto di venditrici delle diverse corporazioni dei mercati generali di Parigi (pescivendole, erbivendole...) che godevano di particolari privilegi corporativi come il diritto di occupare il palco reale della Comédie-Française per gli spettacoli che venivano dati gratis.

TERZO INCONTRO

CAPITOLO VI

Della sensibilità in genere e dei ricordi

Ho sentito dire a proposito di tale o tal altro attore che non lasciava nulla a desiderare nei sentimenti eroici per quanto riguardava il coraggio e lo sviluppo del carattere cavalleresco, ma che non aveva sensibilità: non sono mai riuscito a capire un giudizio così assurdo. L'attore che esprime perfettamente questi slanci dell'anima, che sa interpretare l'uomo insigne, generoso e coraggioso, non può farlo senza avere una sensibilità raffinata. Ogni passione ha un genere di sensibilità che gli è propria. La collera, la paura, il furore e gli altri trasporti di questo tipo non possono essere ben interpretati da un uomo insensibile; hanno, come la compassione, la tenerezza e come anche l'amore, la loro sfumatura di sensibilità che varia secondo le parti, le situazioni e le diverse circostanze della rappresentazione teatrale. L'attore deve averle asservite tutte alla sua volontà e se ne esiste una di cui non possa compenetrarsi, esaminatelo attentamente quando dovrà esprimerne un'altra, malgrado le apparenze seducenti vedrete che manca di verità. La sensibilità che si manifesta con le lacrime è la più comune e l'ultimo degli uomini piange per una minima contrarietà; questa sensibilità dipende spesso da una debolezza di carattere e di costituzione fisica. La vera sensibilità, quella dell'anima, è rara quanto preziosa, per suo tramite l'attore rende con scioltezza e senza sforzo i sentimenti nobili, generosi e profondi, non appartiene mai a chi non ha la vera dignità dell'uomo. Le lacrime non sempre costituiscono la prova di una vera sensibilità. Cercherò di illuminare, su questo difficile punto, quelli che ne sono ingannati ogni giorno.

Sembra che tutto sia finito quando si dice: ho visto scorrere le sue lacrime. C'è nelle lacrime una differenza sensibile secondo la diversità delle cause che le fanno versare. Il riflesso che le provoca in un individuo è lo stesso che le trattiene in un altro; ce ne sono che scorrono, per così dire, solo sul cuore senza mai risalire fino agli occhi: sono quelle delle anime forti: negli uni le lacrime sono il primo effetto della sensibilità, negli altri ne sono l'ultimo.

Ho conosciuto donne appassionate all'eccesso che non avevano una sola sfumatura di sensibilità d'animo e che versavano un profluvio di lacrime non appena la loro passione veniva avversata. In genere questo tipo di donne piangono solo per se stesse e non hanno mai una lacrima per le disgrazie che non le riguardano. Ne ho conosciute che piangevano al minimo racconto toccante senza esser mai commosse e che passavano, da un momento all'altro, dalla tristezza alla gioia senza che restasse la minima traccia di tristezza nella gioia, né di gioia nella tristezza. Ne ho infine conosciute di estremamente sensibili che, con il loro modo commovente e

ingenuo di esprimere il dolore, provocavano il pianto in chi aveva come loro un'anima pura e sensibile: quei pianti scorrono senza fatica né convulsioni, esprimono il dolore, quello che definiamo *bel dolore*. Sembra allora che tutto pianga: i muscoli, i nervi, i tratti, la voce, eppure nulla è esagerato, nulla è grottesco, ogni cosa conserva la bellezza che gli è propria e gli occhi non essendo irritati da alcun movimento convulso, formano un insieme che caratterizza il vero e bel dolore, quello che gli antichi conoscevano così bene e da cui mai si dipartivano nelle produzioni delle arti. Non c'è dolore dell'anima paragonabile a quello di Niobe: lo si legge pienamente nei suoi tratti, senza che la bellezza ne venga alterata; la dismisura del dolore morale e di quello fisico è scolpita nel volto del Laocoonte, eppure nulla sfigura la sua imponente bellezza. Sono i due modelli più perfetti che l'attore possa prefiggersi quando vuole esprimere il dolore tragico e che sempre deve essere un dolore bello e nobile.

Il pianto non scorre mai con più dolcezza che a seguito di crisi violente: quando viene suscitato dal ricordo malinconico di una pena che l'anima ha a lungo sopportato, questo pianto procura un vero sollievo all'anima. L'indignazione ha le sue lacrime, ma queste, provocate da una contrazione dei nervi, sgorgano a intervalli. Anche la disperazione ha le sue che hanno un certo rapporto con quelle dell'indignazione, ma sono più rare, più amare, si fermano negli occhi o sulle gote. I moti della disperazione sono troppo violenti per permettere alle lacrime di sfogarsi; sono convulsi e provocano nel corpo una contrazione così forte che i muscoli e i nervi si agitano contemporaneamente in senso opposto al loro movimento naturale. Infine la gioia ha le sue lacrime che sono deliziose e luminose e scorrono senza sforzo, abbelliscono chi le sparge: queste lacrime sono sovraccariche di soavità, di letizia, di godimento e, simili a una dolce rugiada, sembrano ravvivare le guance su cui le si vedono scendere.

Il terrore non ne ha, richiama le lacrime e il sangue verso il cuore; quando il terrore è violento arresta le funzioni del cuore e dello spirito e coagula, per così dire, i fluidi nel corpo di chi ne è colpito. Per l'uomo coraggioso nulla è più difficile da esprimere del terrore, ma per quanto si sia impenetrabile, sempre si sono presentate nella vita circostanze in cui lo si è incontrato, ed è ricordando bene gli elementi che lo hanno caratterizzato che si può arrivare a rappresentarlo fedelmente in scena quand'anche sia diventato del tutto estraneo. Nella mia giovinezza (credo debba avvertirvi, Signori, prima di dar inizio alla lettura di quest'aneddoto che, costretto per essere veritiero a trarre gran parte degli esempi da me stesso, mi trovo nell'assoluta necessità di citarmi sovente; il motivo che mi guida mi darà forse diritto alla vostra indulgenza), nella mia giovinezza dunque tornavo da La Rochelle a Parigi in una di quelle vecchie carrozze che, procedendo faticosamente, facevano ogni giorno pochissima strada, stanco dei continui scossoni che si avvertivano in quella scomoda vettura, preferii andare a

piedi. Giunsi di notte nella foresta di Orléans, avendo lasciato la carrozza a una lega dietro di me: tutte le storie che mi erano state raccontate sui ladri di quella foresta mi tornarono allora alla memoria, in breve la mia mente si esaltò e temetti che accadesse una di quelle tristi avventure. Quel timore s'impadronì talmente della mia immaginazione che il mio sguardo inquieto vagava sulla strada lontano fin dove poteva in una notte rischiarata dai pallidi raggi di una luna coperta dalle nuvole. Improvvisamente credei di vedere sulla mia destra un uomo armato di fucile puntato contro di me, mi fermo, sguaino la spada e gli grido di lasciarmi libero il passo. Mi lancio verso di lui con la spada sguainata e mi precipito sul selciato che ci divideva. Cado e la mia spada si spezza, un sudore freddo mi copre il volto, non potei rialzarmi se non dopo aver ripreso conoscenza. Guardandomi intorno non vedo che un tronco d'albero spoglio cui non restava che un unico ramo che avevo scambiato per un fucile. Tale era il mio terrore che, dopo aver cercato il cappello che mi era caduto, provai un intenso dolore rimettendolo in testa, cosa che mi ha fatto scoprire che i capelli possono drizzarsi. Il mio fisico si era alterato in un istante al punto che avvertii a lungo dolore in tutto il corpo ed ebbi molta difficoltà a camminare. Questa lezione di terrore non è andata persa per me, e sovente l'ho riproposta in scena con successo. Dubito che senza questa vicenda mi sarebbe stato possibile esprimere con così tanta verità il terrore.

Non si può rendere esattamente una sensazione se non la si è provata di persona. L'attore che vuole ricordarsi le emozioni suscitate in lui da un movimento spontaneo dell'anima, può essere sicuro che sono ancora impresse nel suo essere e che occorre solo un ricordo per rimettere in moto i muscoli e le fibre che hanno tremato in tale o tal'altra circostanza. I ricordi di un amore felice dispongono all'amore dilatando l'anima, quelli di un dispiacere amoroso la stringono e l'attristano. La natura ci ha dato il ricordo per dilatare la nostra esistenza sul passato, come noi la prolunghiamo sull'avvenire con la speranza. Senza questi due benefici della natura la vita intera si consumerebbe in un giorno perché ieri è dimenticato e domani non è ancora nostro. Con i ricordi viviamo in un sol giorno un secolo. I ricordi costituiscono la risorsa inesauribile dell'attore, deve essere sempre con loro per disporne a piacimento quando vuole suscitare in se stesso le emozioni da rappresentare, ma ci vuole abbastanza tatto per attuarle al momento giusto e per non abusarne. Tutto in natura ha una misura, chi piangesse sempre non farebbe piangere nessuno e la più perfetta delle qualità drammatiche, se riproposta di continuo, apparirebbe un difetto; non essendoci in natura, una ripetizione troppo frequente allontanerebbe dalla verità.

È impossibile che la sensibilità di un individuo possa modellarsi su quella di un altro. Quindi è solo nella propria mente, nelle sensazioni personali e

nei propri ricordi che l'attore deve cercare le grandi emozioni necessarie alla tragedia. Bisogna guardare, ascoltare e osservare; il quadro fedele della natura si offre a tutti gli occhi e s'incontra dappertutto: il dolore nasce con noi, il ricordo del dolore è a un dipresso la sensazione di tutta la vita:

Il mortale più felice ha conosciuto la paura:
Ahimè! non c'è nessuno che non abbia pianto.¹¹⁵

L'uomo nasce col germe dell'immaginazione e delle passioni, ma come lui deboli nell'infanzia, si formano e si sviluppano con l'età, l'intelletto e la sensibilità. Se la passione e il talento nell'imitazione sono gli indizi più sicuri del gusto e delle predisposizioni per il teatro, nessuno fu chiamato in modo più perentorio di me. Durante l'infanzia le cerimonie religiose furono le prime a colpire i miei occhi e volli diventare uomo di chiesa. Tenere un turibolo mi sembrò qualcosa d'incantevole, non vedevo nulla di più desiderabile che esser vestito come un prete, cantare, predicare. La mia prima premura fu dunque di avere una cappella, di procurarmi i paramenti, il turibolo, di predicare e cantare. Volli anche confessare, ma non avendo potuto sentire quanto si diceva tra il penitente e il prete, andai un giorno a mettermi in un angolo del confessionale per imparare a confessare. Le mie idee sviluppandosi cambiarono genere; vidi delle maschere e volli essere mascherato, vidi danzare e volli danzare, vidi passare le truppe a suon di musica: tamburi e pifferi eccitarono in me una nuova emulazione, volevo avere un fucile, una sciabola, insomma farmi soldato.

La prima volta che assistetti a uno spettacolo provai un sussulto in tutto il corpo e un'emozione così viva che da allora nulla ha potuto estinguerla; i miei genitori se ne accorsero e non vollero lasciarmi andare a teatro, la mia immaginazione irrequieta e curiosa crebbe ancor più e si diresse a quanto mi circondava. Da quel momento la vita m'apparve come un segreto che mi si voleva nascondere e che volevo fortemente scoprire negli occhi del mondo. Giunto a Parigi con la mia famiglia, fui messo in collegio. Una graziosa sedicenne abitava nella stessa casa del mio precettore. Un giorno in cui lei scendeva le scale e io le salivo, un incidente la fece cadere: il grido che le sfuggì mi fece volare da lei. Il disordine delle sue vesti ne suscitò un altro in me. Il mio corpo fu scosso da un tremito generale: la tirai su e, volendo sorreggerla, la strinsi contro di me; il dolce calore del suo cuore mi pervase e m'infiammò così intensamente che mi sembrò uscire fuor di me per confondere il mio essere col suo. Da quel momento non vedevo, non

¹¹⁵ Claude Guimond de La Touche, *Iphigénie en Tauride*, (4 giugno 1757) «Le plus heureux mortel a connu les alarmes: / Hélas! il n'en est point qui n'ait versé des larmes», Pilade a Ifigenia, atto II, scena 4.

cercavo che lei, i miei progressi furono rapidi; pura e ingenua come me, fummo felici senza aver calcolato i mezzi per esserlo.

I genitori della fanciulla si accorsero presto che avevamo smesso di essere bambini, la mia giovane innamorata sparì all'improvviso e per cancellarla dal mio ricordo mi fu detto che era partita per la Normandia. Sapevo che la sua famiglia era originaria di Honfleur, pensai che l'avessero portata lì. Abbandono genitori e amici e mi avvio verso Honfleur. Arrivato in città, con nessun'altra fortuna se non i miei sedici anni, non avevo calcolato i mezzi per vivere che nella mia esaltazione. Non ero molto avanti negli studi, sapevo solo leggere e scrivere. Non esitai nella scelta da fare e seduta stante osai presentarmi come maestro di scuola. S'insinuò nel mio cuore, che palpitava di piacere e di gioia, la speranza di aver notizie e di diventare forse l'istitutore della mia giovane innamorata. Ma la mia speranza andò presto delusa, vane furono le ricerche: colei che aveva acceso i primi ardori dell'amore era sconosciuta a Honfleur e non vi era mai venuta.

Tuttavia eccomi maestro di scuola, la mia reputazione s'affermò rapidamente, i miei principi apparvero tanto più sicuri in quanto osavo ripetere con disinvoltura quanto mi aveva insegnato il mio maestro. Ripeteva spesso che la maggior parte delle malattie di petto nascono dagli sbagliati criteri dei maestri che trascurano di prevenire le giovanette del pericolo cui si espongono con una errata postura per scrivere. C'erano a Honfleur giovani e graziosi petti che si desiderava proteggere, li affidarono alla mia sorveglianza e divenni l'istitutore della bella gioventù. Ero divorato da un segreto languore, la vista di quelle graziose fanciulle che avevo di continuo sotto gli occhi duplicava le mie pene e il rimpianto di colei che avevo perduto. Obbligato a nascondere il mio segreto in fondo al cuore, volgevo lo sguardo su quanto potesse distrarmi.

L'unico spettacolo che veramente m'interessasse era quello del mare: riportava di continuo i vascelli dalle Indie, dall'America e da tutte le nostre isole. Mi si crederà forse ancora ben lungi dal mio argomento con i miei primi amori, la mia condizione di maestro di scuola e le mie fantasticherie sul porto di Honfleur, eppure è tra quelle fantasticherie e nell'osservazione dell'arrivo dei vascelli nel porto, che riflettei per la prima volta sulle più vive emozioni dell'anima e appresi a conoscere le varie espressioni della vera sensibilità. Mi sono addentrato nei minuziosi particolari che mi riguardano solo per arrivare alle immagini commoventi che si presentavano al mio sguardo. Là ho imparato che la madre che perde un figlio è in genere più sensibile a questa perdita di quanto non lo sia il figlio che perde la madre, che il dolore degli sposi che si amano teneramente è meno vivo quando si separano della gioia che provano nel ritrovarsi. Al momento della partenza dei vascelli la separazione strappava solo poche lacrime, erano seguiti con lo sguardo e il dolore diminuiva nel cuore così come l'immagine dei vascelli si perdeva all'orizzonte; ma al primo segnale

del loro rientro parenti e amici si recavano in massa in riva al mare per rivedersi e ritrovarsi.

Leggevo e studiavo sui loro volti l'affetto più o meno grande che li trascinava. L'emozione della madre si differenziava da quella della giovane sposa, la tenera ansia dell'innamorata si manifestava con l'incarnato del volto che si faceva più acceso all'avvicinarsi del vascello. Attracca, ognuno cerca preoccupato il proprio caro. I primi che si riconoscono prorompono in grida di gioia che si ripercuotono dal vascello al molo e dal molo al vascello; le grida si moltiplicano e aumentano man mano che ci si ritrova; le braccia si tendono le une verso le altre prima di potersi toccare, i piedi che non possono ancora attraversare lo spazio che divide il vascello dalla terra si muovono come per far scattare il corpo, il pallore dell'angoscia s'impadronisce di quelle il cui sguardo non riesce a scoprire chi cerca; rimangono immobili e come colpite da stupore. Infine ci si precipita all'abbordaggio, le braccia della madre si aprono al figlio che la stringe subito fra le sue: i loro baci sono accompagnati da lacrime di gioia. Il giovane sposo si strugge d'ardore e di desiderio non appena ha raggiunto la sposa, la strappa dal caos dello sbarco e con passo rapido e sicuro si avvia verso casa. La giovane e schiva innamorata dà timidamente la mano a chi cercava il suo cuore. Guarda, senza rendersene conto, con accresciuto interesse, il corpo irrobustito dal tempo e dalle fatiche del mare; lui, meno riservato, le dà senza esitare un bacio che accentua il colorito vivace e luminoso di colei che lo riceve.

A questa scena d'amore e di gioia segue una scena straziante. Improvvisamente risuonano grida di dolore, una donna che da tempo cercava invano il marito apprende che non c'è più. Il pallore le copre il volto, resta immobile, annientata, come colpita dal fulmine; mi avvicino, cerco di rianimarla, alza gli occhi su di me e li riabbassa dolorosamente su un bambinetto che non può ancora capire la perdita. Un momento dopo sento alle mie spalle bestemmiare con terribile intensità, mi giro e vedo un marinaio i cui occhi accesi sembrano minacciare cielo e terra: ha appena saputo che la moglie infedele è andata via col suo seduttore e che per lui è perduta per sempre. Pesta i piedi, incrocia le braccia e cammina borbottando: i sospiri gli si affollano nel petto simili a un tuono che brontoli gravemente in lontananza. Il volto è scuro e corrucciato, ogni sguardo è come un lampo minaccioso che annuncia una terribile esplosione. Non una lacrima gli scende dagli occhi, il primo effetto della collera, come del terrore, è di richiamare il sangue al cuore, anche il pallore è comune a entrambe le sensazioni: il terrore lo conserva, ma la collera, ritirando il sangue, poi all'improvviso l'infiama e lo fa salire alla testa con tanta violenza da turbare la ragione: chi ne è colpito non è più in grado di sapere ciò che dice né ciò che fa. La collera non ha lacrime, se ne avesse dovrebbero essere lacrime di sangue. Le passioni violente sono in genere

assai simili nelle loro espressioni e si riconoscono a dei segnali più evidenti di quelli che provengono da una sensibilità raffinata. Le prime parlano a tutti e, per così dire, ad alta voce; le altre penetrano quasi impercettibilmente e sono ben comprese solo da chi può provarle.

Ecco un racconto che lo dimostra. Quindici mesi dopo il mio arrivo a Honfleur, avendo mio padre scoperto il mio nascondiglio, mi fece imbarcare per Santo Domingo. Nel bastimento in cui ero partito c'era un giovane mozzo di sette anni. Due giorni dopo la partenza ero sul ponte e seppur circondato da alcuni marittimi non li sentivo né vedevo totalmente preso dalla contemplazione del vasto e imponente spettacolo di un mare immenso; il piccolo mozzo mi era accanto, gli sfuggì un sospiro, lo guardai e ne vidi il volto rigato di lacrime. Gli chiesi la ragione di quel pianto. Ah! signore, mi rispose, forse mai rivedrò la mia povera madre. Le lacrime sgorgarono dai miei occhi, ebbene, fui l'unico a esser commosso e quelli che ci attorniavano si misero a ridere. Per quanto allora oppresso dall'autorità paterna, il mio cuore solo batté all'unisono col cuore di quel bravo figlio e la mia sensibilità mi fece capire quanto doveva soffrire la sua.

Quel viaggio fu uno dei periodi della mia vita che mi ha fatto provare, in diversi modi, le più forti sensazioni. La maggior parte di quelle che ho portato sul palcoscenico sono dovute al ricordo di quanto ho sperimentato nel mondo e varie circostanze di quel viaggio hanno sempre avuto la priorità nei miei ricordi. Per esempio, l'attore che mai avesse conosciuto la collera, non potrebbe, malgrado la maniera stupenda in cui è descritta quella di Achille in *Iphigénie*, riuscire a esprimerla al meglio.¹¹⁶ Il ricordo di quella che provai durante il viaggio mi ha forse da sola fornito i grandi effetti che ho a volte creato in quella scena. Introduco ora quest'altro aneddoto, visto che sto parlando di me.

In quell'angusto vascello eravamo otto passeggeri: era stato approvvigionato per solo trenta giorni di traversata senza aver pensato ai venti contrari e alle tempeste. Ne affrontammo talmente tante da restare in mare per tre mesi: presto i viveri diminuirono al punto che fummo ridotti a otto onces di biscotti al giorno. I passeggeri, tutti di buon appetito come me, si lagnavano del capitano, l'accusavano di essersi messo d'accordo con l'armatore e di non aver preso che la metà dei viveri necessari alla nostra sussistenza. Credendo che ci fossero delle farine nel carico, concepirono il progetto di riunirsi per forzare il capitano a consegnarle. Fui messo a parte del segreto e fui persino delegato a parlare a nome di tutti, acconsentii. Dopo la consueta preghiera che riuniva l'equipaggio sul ponte, riferii al capitano, senza mezzi termini, quanto mi avevano incaricato di dirgli. Quell'uomo coraggioso e violento, indignato dai sospetti sollevati sulla sua

¹¹⁶ Racine, *Ifigenia*. La collera di Achille è descritta da Ulisse a Clitemnestra nella lunga tirata del quinto atto (scena 6, vv. 1731-1794).

probità, andò su tutte le furie e mi accusò di voler istigare alla rivolta sul suo vascello.

Interroga a turno i passeggeri per sapere chi sia d'accordo con me, in coro rispondono che non hanno detto niente e che non si sono mai lamentati, ogni volta che ognuno di loro aveva la bassezza di attribuire a me solo quanto mi era stato da loro suggerito, mi sentivo impallidire. L'indignazione che provavo si mutò in furore, un tremito generale s'impadronì del mio corpo. Ero in uno stato di crisi tanto più violenta in quanto mi era impossibile abbandonarmi alla vendetta (figlia prediletta della collera). Il capitano, una volta terminato l'interrogatorio, si volse verso di me dicendomi: Eccovi convinto, Signore, di essere l'unico autore di un complotto formato per istigare alla ribellione, la legge mi autorizza a farvi incatenare e a tenervi prigioniero fino al momento dell'arrivo, allora potrò consegnarvi nelle mani della giustizia.

Non potendo vendicarmi e non avendo nulla da opporre a un uomo sovrano a bordo, non risposi che dopo aver rivolto uno sguardo d'indignazione sui vigliacchi che mi avevano procurato quella disgrazia. Potete, Signore, dissi al capitano, fremendo di collera e alzando la voce via via che parlavo, potete esercitare su di me ogni possibile violenza, sono pronto a tendere le mani ai ferri di cui mi minacciate, ma un giorno avrò la terra sotto i piedi e potrò vendicarmi dei vili furfanti che soli mi hanno ispirato il discorso che vi oltraggia. Queste parole furono dette in modo così energico e terribile che nessuno rispose né osò sostenere il mio sguardo.

Il vero coraggio non perde mai i suoi diritti sulla gente ardimentosa. Il capitano che ne aveva sovente dato prova, s'interessò improvvisamente a me, mi fece scendere nel suo alloggio. Ignorandone lo scopo lo seguii senza dir nulla e senza nulla temere; entrando prese una bottiglia d'acquavite, ne riempì due bicchierini, me ne offrì uno e brindò con me senza complimenti, poi mi prese la mano e vedendo l'emozione che provavo mi strinse contro il suo petto abbracciandomi e mi disse: Siete mio amico e gli altri sono vili furfanti. A quelle parole mi fu impossibile trattenere le lacrime, proruppero tanto più abbondanti in quanto durante la crisi mi era stato impossibile versarne una sola: non potrei definire né descrivere il movimento violento che era affiorato in me per l'impossibilità di vendicarmi, ma ne ho conservato il ricordo così attuale che mi è servito più di una volta per riproporlo in scena, e quel ricordo mi è sempre stato utile per la collera di Achille.

Per mia esperienza, sono convinto che solo i ricordi possono procurare all'attore la mobilità con cui fare proprie, in modo intenso, le passioni che non gli appartengono e grazie a essi può riprodurre quando vuole i moti più terribili o quelli della più delicata sensibilità.

Che l'attore che vuole recitare una parte in cui domina questa sensibilità, richiami all'immaginazione quanto ha provato di più sensibile; che rievochi quelle impressioni malinconiche, quegli accessi di una tristezza non priva di dolcezza che spesso precede le grandi passioni e che a volte sopravvive loro. Che cerchi nei grandi tragediografi se non può trovarli in se stesso; il vero poeta crea un carattere secondo le inclinazioni dell'anima. Quando Voltaire ideò Tancredi, era ben lontano dalle sensazioni che gli avevano fatto concepire Maometto; in un certo senso era un altro uomo. Bisogna non aver amato che una sola volta per ben sentire e ben recitare Tancredi, è una delle parti che ha avuto maggior presa su di me. Le mie delicate emozioni mi hanno sempre ricordato Tancredi; Tancredi mi ha sempre ricordato le mie delicate emozioni. Com'ero felice quando recitavo questa parte così interessante! Uscita per intero dal cuore di Voltaire, riempiva il mio: i giorni in cui dovevo recitarla ero migliore, più amabile, più affettuoso; il mio domestico diventava Aldamon e quando non avevo una Aménaïde, la cercavo negli occhi di ogni donna.

Questa parte incantevole era quella che meglio mi si confaceva, mi ha convinto che l'arte dispiegata da un grande talento per portare in scena un carattere contrario al proprio, non può raggiungere la verità di un attore seppur mediocre quando la sua parte ha un rapporto diretto con il carattere che gli è stato elargito dalla natura.

QUARTO INCONTRO

CAPITOLO VII

Delle emozioni e delle sensazioni

Ho già detto il senso che do alla parola *sensazioni*.

Questo senso si allontana un po' dalla precisione filosofica: è meramente teatrale. Devo dire parimenti ciò che intendo con *emozioni*. Sono quei moti impreveduti che si impadroniscono all'improvviso dell'anima, la trasportano di colpo da una sensazione all'altra, precedono e annunciano l'effusione della sensibilità: le emozioni, oserei dire, stanno alla sensibilità come il brivido sta alla febbre. L'attore deve imparare a conoscerle bene e a ben distinguerle.

*Zaïre, voi piangete!*¹¹⁷ Battuta che non può essere declamata bene se non con una viva emozione. Orosmane folle d'amore e di gelosia è posseduto da entrambi i sentimenti, il suo amore in tutto quanto precede è come avvolto nella gelosia. *Zaïre, voi piangete!*

Mille cose estranee a questa espressione gli si affollano in mente. Volge lo sguardo su *Zaïre*, vede che si scioglie in lacrime, avverte improvvisamente un'emozione di amore intenerito, dimentica quanto ha detto e quanto stava per dire, si getta ai suoi piedi e *Zaïre, voi piangete!* gli scaturisce per intero dall'anima. L'amore riprende il suo potere, allontana dal cuore la gelosia e lo abbandona senza riserve alle dolci effusioni della più intensa tenerezza. L'emozione che trafigge il cuore di Orosmane deve cambiarlo all'improvviso. Raggiante d'amore, pervaso da un'intensa sensibilità, ai piedi di *Zaïre* dà libero sfogo all'eccesso del meraviglioso sentimento che gli soffoca il cuore. Ho visto attori, sostenitori di un falso sistema di naturalezza, che mai è esistito in natura, declamare *Zaïre, voi piangete!* come se avessero detto: Avete perso il guanto, altri gridare come se avessero detto: Mio Dio! state per cadere. *Zaïre, voi piangete!* in bocca a Orosmane che la credeva infedele, equivale a: *Zaïre, voi mi amate*. Il pianto di *Zaïre* è per lui ciò che una leggera rugiada è per la terra che cadendo lascia intravedere un cielo terso, illuminato improvvisamente dai raggi di un nitido sole. Il pianto di *Zaïre* deve dunque eccitare in Orosmane la deliziosa emozione di un amore felice e allontanare dal cuore gli ingiuriosi sospetti che aveva immaginato. È molto difficile passare repentinamente dai sospetti gelosi a una fiducia estrema, può essere solo l'effetto di una improvvisa emozione che s'impossessa di ogni nostra facoltà e sottomette i nostri sensi.

La battuta *Zaïre, voi piangete!* così sublime e così difficile da dire nel modo giusto, costituisce un grande inconveniente per l'attore; tutti la conoscono e l'aspettano; l'attore può allora avere l'emozione perfetta senza suscitarsela

¹¹⁷ «*Zaïre, vous pleurez!*». Il celebre emistichio di Orosmane (atto IV, scena 2, v. 1154), è seguito dopo la battuta di *Zaïre* dall'altrettanto celebre «*Zaïre, vous m'aimez*» (v. 1161).

nell'animo degli spettatori. Ma, mi si potrebbe obiettare, l'attore, così come gli spettatori, sa che dirà quelle parole; certamente. L'attore prima di entrare in scena sa già quanto deve dire, ma dal momento che entra nella parte non sa più a ogni istante ciò che sta avvenendo, oppure non sa farsi delle illusioni e quindi non può suscitarse. Se è compenetrato nella parte e degno di recitarla, sarebbe realmente trascinato dalla gelosia e deciso a lasciare Zaïre; quando improvvisamente ne scorge le lacrime, è veramente colto di sorpresa e dalle idee rassicuranti suscitate da quella vista; la sorpresa e l'afflusso di quelle idee devono inconsciamente suggerirgli il tono con cui pronunciare quelle tre parole così giustamente celebri.

Ci sarete, figlia mia,¹¹⁸ è ancora una battuta che può essere resa solo con profonda emozione, ma è più facile di: *Zaïre, voi piangete!* Questa proviene, per così dire, all'improvviso dagli occhi al cuore di Orosmane, l'altra giunge all'animo di Agamennone da un susseguirsi di domande che gli pone di seguito Ifigenia e infine da quest'ultima così innocente e commovente:

All'altare si vedrà la vostra felice famiglia?¹¹⁹

Questa domanda che ricorda ad Agamennone che la figlia deve esservi immolata, gli dà la dolorosa emozione con la quale deve rispondere: *Ci sarete, figlia mia*.

Per ben compenetrarsi in quell'emozione è necessario che l'attore sappia ascoltare, ma è quanto i più trascurano d'imparare: il difetto comune degli attori è di parlare senza ascoltare e di essere sensibili a ciò che dicono senza preoccuparsi di quanto dicono gli altri; non dovrebbero mai dimenticare che la parola, come ho già ripetuto, non è che l'eco del sentimento. Ora, in una scena dialogata il sentimento nasce quasi sempre in uno degli interlocutori, da quanto dice l'altro, altrimenti tutto appare freddo, arido e nulla commuove.

Quanto ho appena affermato diventerà più chiaro se vi aggiungo, come già mi è stato permesso di fare, un episodio della mia prima giovinezza che mi ha fatto sentire il potere assoluto delle emozioni improvvise.

La necessità di conoscere e di provare è il primo sentimento che riceviamo dalla natura. Nella felice età dell'innocenza, tutto interessa: gli occhi e l'anima sono totalmente presi senza costrizioni né calcolo da quanto ci emoziona: le paure e i piaceri sono tanto più intensi in quanto i sensi, innocenti come le idee, hanno tutta la loro sensibilità. Benché fossi molto giovane all'epoca di quella avventura a Honfleur che mi condusse in America, non fu la prima, eccone una di un altro genere.

¹¹⁸ Racine, *Iphigénie en Aulide*, «Vous y serez, ma fille», atto II, scena 2, v. 578.

¹¹⁹ Ivi: «Verra-t-on à l'autel votre heureuse famille?», v. 577.

All'età di nove anni essendo stato redarguito da mio padre, scappai di casa, da Decize dove vivevamo, per rifugiarmi dai religiosi di Sept-Fonds, nel Bourbonnais.¹²⁰ Era mia intenzione ritirarmi dal mondo e farmi monaco della Trappa non appena raggiunta l'età opportuna. Nulla mi sembrava più ragionevole di aspettarla in quella santa casa. Raccontai perciò una specie di romanzo a quei bravi religiosi che li interessò a tal punto da offrirmi asilo. Mi ricevettero con bontà e scrissero ai miei genitori che mi avevano accolto per salvarmi dai pericoli cui ero esposto per la mia giovane età. La sera, all'indomani del mio arrivo, fui condotto in chiesa per assistere a un *Salve*. Entrando in quel vasto ambiente, di cui alla fioca luce del tramonto non riuscivo a cogliere l'ampiezza, fui colto da un pio sentimento di cui non sapevo rendermi conto. Assorto in quel sentimento, immerso in un profondo silenzio fui commosso ancor più intensamente dal timbro di una voce che nell'intonare il *Salve* mi sembrò provenire dal sottosuolo, ma l'emozione si tramutò in terrore quando il mio udito fu colpito da numerose voci sepolcrali che si aggiunsero improvvisamente alla prima; tale fu il turbamento della mia candida immaginazione che credei di vedere Dio in persona scendere in terra per chiedermi conto delle mie azioni. Così forte fu la commozione provata che ancor oggi il ricordo è presente alla mente. Da allora ho cercato di ritrovare quella prima emozione di terrore religioso nelle parti di Amleto, di Ninias, di Edipo, ecc.¹²¹ Non mi ero ancora ripreso quando l'indomani fui condotto nel luogo in cui i religiosi si riuniscono per togliere, ciascuno dalla propria fossa, una palata di terra; li osservavo con santo rispetto quando all'improvviso il mio sguardo fu distolto dall'azione di un di loro che, nel camminare gli occhi bassi dietro a un altro, spinse avanti la propria pala in modo da urtargli il piede; il religioso colpito si girò senza dir nulla e guardò il vicino che vidi ridere di gusto, nascondendosi sotto il cappuccio.

Tale ultima sensazione fece svanire il mio rispetto incondizionato per i monaci.

All'età in cui il primo sviluppo comincia a eccitare in noi il fermento dei sensi, il caos delle idee ci sommerge in una sorta di vaga malinconia che è impossibile definire; a quell'età siamo capaci solo di sensazioni, si succedono rapidamente senza fissarsi né nel cuore né nella mente. Solo quando si è formato il sentimento, le nostre emozioni si prolungano, si fanno più profonde e ci portano alla passione. Ma come definire perché tale oggetto ci commuove, ci avvince e ci conquista più di un altro che pur lo

¹²⁰ Antica provincia nel centro della Francia, sulla parte settentrionale del Massiccio Centrale.

¹²¹ Larive aveva recitato nella parte di Amleto, per la prima volta nel 1787. Il testo di Shakespeare era conosciuto nell'adattamento in versi di Jean-François Ducis (30 settembre 1769). Interpreta la parte di Ninias nella tragedia *Sémiramis* di Voltaire sporadicamente dal 1776 al 1792. Infine nell'*Edipe* di Voltaire (18 novembre 1718) recita nel ruolo del titolo per la prima volta nel 1775, riprendendolo anche successivamente.

supera in grazia e in bellezza? Credo che il motore sconosciuto che ci domina e trascina scaturisca dai rapporti di maggiore o minore calore nel sangue, di vivacità nello spirito e di delicatezza nella sensibilità. Le nostre sensazioni e le nostre emozioni hanno ancora un rapporto diretto con la temperatura dei luoghi dove viviamo. Il sangue e la bile vi sono assoggettati come il mercurio nel barometro, a causa della loro azione interna che sentiamo con maggior o minor vivacità, calore e sensibilità. Se il tempo è opprimente e asfissiante, lo diventiamo anche noi e tutto in noi ne soffre; se il tempo è sereno e trasparente le nostre sensazioni sono più vivaci, più gioiose e l'immaginazione più dinamica.

I Provenzali sono in genere vivaci e collerici, gli Americani delle nostre isole flemmatici e pigri, gli Olandesi ricevono quasi la stessa influenza dell'umidità del clima, tranne che l'Olandese, più interessato dell'Americano è più laborioso e più taciturno. Persino in Francia ogni città ha un suo proprio carattere; ne distinguevo le sfumature recitando la tragedia e sono rimasto convinto che in tutte le città principali ci sia una differenza più o meno forte tra le emozioni e la sensibilità delle diverse categorie del pubblico. Ho sempre creduto che tale differenza dipendesse in parte dalla temperatura, dall'educazione, dai liquori, dagli alimenti e dai climi. I venti vi contribuiscono in modo notevolissimo, alcuni assorbono le forze al punto che non si riesce ad agire. Quello che i Tolosani chiamano *altano* o *marino*,¹²² ha tale influenza sul corpo e sulla mente che quando soffia è impossibile pensare e agire. L'ho provato nel recitare la tragedia in modo tanto intenso che ero costretto, prima di entrare in scena, a battermi i fianchi così come ci si percuote per riscaldarsi dal freddo; ero obbligato a sforzare la voce e l'azione, altrimenti il pubblico e io saremmo rimasti quasi in letargo.

Come un Provenzale non può avere le sensazioni di un Olandese, né l'Americano quelle di un Parigino, così gli Ateniesi, i Romani, i Parti e gli Egizi provavano emozioni differenti analoghe al clima, ai loro usi e costumi.

L'attore deve compenetrarsi profondamente di ogni sfumatura inerente ai diversi caratteri da impersonare: deve, innanzi tutto, imparare a conoscerli bene. Anche gli individui che compongono il pubblico hanno ognuno un proprio carattere e una propria sensibilità; questi piange quando un altro prova una sorta di trasalimento, uno grida di piacere quando il vicino sbigottito non può né parlare né agire. Solo il vero talento ha il privilegio di ricondurre le diverse sensazioni a un centro comune; tale è la magia dell'arte che è tenuta, tramite la verità, a riunire le sfumature in una sola: allora il vero talento gode del suo trionfo.

L'attore non deve mai dimenticare che si fa interprete dei sentimenti espressi dall'autore, deve sottostarvi arricchendoli con la propria arte: lo

¹²² È quello che gli Italiani chiamano *scirocco*; proviene dalle coste dell'Africa.

spirito e l'intuizione dell'autore devono essere la sua unica bussola, non deve mai allontanarsene, perché nel momento in cui l'attore, non potendo sollevarsi all'altezza del personaggio rappresentato, lo sminuisce o lo modifica, viene rotta la catena che legava l'insieme dell'opera, non restano più che arti disgiunte che da sublimi che erano in quell'insieme, appaiono solo fredde e sconclusionate.

Se Orosmane non ha in grandiosità quanto è necessario per ispirare il rispetto dovuto alla sua persona e alla sua dignità, se non ha una sensibilità nobile e vera per entrare nel cuore degli spettatori, emozionarlo, trascinarlo, sedurlo straziandolo, la costruzione eretta dall'autore crolla: solo le parti deboli colpiscono gli occhi del pubblico e la tragedia, che al suo apparire ha sollevato così tanta ammirazione e fatto scorrere tante lacrime, ispira solo sensazioni evanescenti e diventa preda della critica.

Dopo M^{lle} Clairon, così sublime nella parte di Viriate, *Sertorius* è scomparso dalle scene.¹²³ Il pubblico giudica le opere secondo le sensazioni suscitate dall'attore e se accade che quest'ultimo a forza d'intrighi usurpi una reputazione immeritata, se osa interpretare i ruoli a modo suo, i giovani spettatori non avendo più per giudicare i talenti che copie inconsistenti di quelli dei quali si è rotto lo stampo, non potendo provare che sensazioni fuggevoli, se la prendono più con le opere che con l'attore. Invece delle emozioni struggenti che dovrebbero elettrizzarli, ridotti a controllare il loro piacere, sono per sempre privati di quel santo entusiasmo che anima le opere, rende immortali gli autori e offre agli attori, che ne sono stati i degni interpreti, un posto accanto a loro.

Potrei citare molte tragedie mediocri il cui successo è stato dovuto al talento degli attori che le avevano recitate e che poi sono state un fiasco per l'inettitudine di chi ha tentato di riproporle. Le prime sensazioni suscitate nel pubblico dal vero talento restano come una tradizione, ma spesso questa si perde se i nuovi talenti non la sostengono, a volte può persino costituirsi a loro svantaggio. Il pubblico rende l'attore responsabile delle sensazioni che aveva provato; torna a teatro con quel ricordo, se non le ritrova se ne allontana o manifesta il suo scontento con segnali ancor meno equivoci.

Se i giovani che si indirizzano verso il teatro fossero profondamente consapevoli della imprescindibile necessità di mantenere tutta la freschezza delle loro sensazioni e quel sentimento raffinato e prezioso che solo permette di provare emozioni profonde e di trasmetterle allo spettatore, godrebbero di un successo solido e duraturo fondato su progressi sensibili

¹²³ *Sertorius*, tragedia di Pierre Corneille (25 febbraio 1662, Théâtre du Marais). Nel ruolo di Viriate, regina di Lusitania, il talento dell'interprete era tale che avrebbe stupito lo stesso tragediografo; scrive il «Mercure de France»: «M^{lle} Clairon è sorprendente, e il genio di Corneille è certamente analogo al carattere del suo animo. Allora si dimentica che è un'attrice e si vede soltanto il personaggio eroico quale il grande Corneille doveva rallegrarsi di aver concepito», settembre 1758, pp. 191-192.

e veri talenti; ma trascinati nel vortice di un mondo corrotto perdono presto con la stanchezza le qualità primarie fornite dalla natura, la sensibilità, la verità: senza di esse non c'è vero talento teatrale. Che non mi si parli di sacrifici, di dolorose privazioni. Per diventare un grande attore si deve essere ispirati da una passione travolgente per questa bella arte; bisogna che ogni sensazione vi sia collegata, che nulla al mondo possa alterare o distrarre il sentimento al quale l'attore consacra tutto se stesso; privazioni e sacrifici non gli costano o piuttosto diventano per lui godimento, non cerca altro riconoscimento della gloria.

Il mondo intero è il libro da cui l'attore deve attingere le proprie sensazioni, nulla deve essergli indifferente, prima o poi potrà richiamare sulla scena i dolori e i piaceri che ha provato. Ho avuto un qualche successo nelle parti di Warwick e del conte di Essex;¹²⁴ ma ho capito, dopo undici mesi di prigionia, che ero lontano dalle sensazioni profondamente dolorose che dovevo dare a Warwick e al conte di Essex, quando sono nei ferri.¹²⁵ Quelle parti sempre presenti nella mia memoria durante la detenzione avevano assunto un carattere malinconico che non avevo quando le recitavo e mi rincresce di non aver potuto, dopo la liberazione, portare sul palcoscenico quella sublime malinconia. Ogni età ha il proprio grado di intensità nelle sensazioni come nello spirito e nel giudizio: sono più vivide in gioventù, ma diventano poi più profonde grazie a una più ampia esperienza. L'attore giovane può trovare in se stesso le emozioni di uno della sua età, ma può

¹²⁴ In entrambe le tragedie: *Le Comte de Warwick* di Jean-François de La Harpe (7 novembre 1763) e *Le Comte d'Essex* di Thomas Corneille (gennaio 1678, Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne), Larive ha recitato nella parte del titolo per circa una decina di volte.

¹²⁵ A seguito dello spettacolo *Paméla ou la Vertu récompensée* [*Pamela o la Virtù ricompensata*] (1° agosto 1793) di François de Neufchâteau (aspramente criticato dai Giacobini perché vi leggevano non tanto il successo della virtù quanto quello della nascita dato che il padre di Pamela è un nobile) e delle intemperanze e dei tafferugli che ne seguirono, la Convenzione ordinò la chiusura del teatro e l'arresto immediato dell'autore e degli attori. Larive, che al momento dei fatti si trovava a Bordeaux per una serie di rappresentazioni, venne fermato il 13 settembre al suo rientro a Parigi e incarcerato. Liberato due giorni dopo in quanto gli fu riconosciuto lo status particolare di libero attore, venne di nuovo arrestato su istanza dei sanculotti e rinchiuso l'11 novembre prima a Sainte-Pélagie e poi trasferito a Port-Libre (3 gennaio 1794), prigionia più vivibile rispetto alla precedente e dove ritrovò i suoi compagni. I capi d'accusa formulati contro di lui erano passibili della pena di morte. Implacabile accusatore nel processo istituito contro gli attori si era rivelato Collot d'Herbois che, prima di diventare l'influente uomo politico della Rivoluzione, aveva tentato la strada del palcoscenico. Il giudizio era stato fissato al 1° luglio 1794 e il destino dei prigionieri sembrava ormai segnato. Il processo era stato però rinviato in quanto non si trovavano più le prove a carico che sole avrebbero potuto consentire al pubblico accusatore, Fouquier-Tinville, di pronunciare la condanna. L'intelligente astuzia di un ex-attore, Charles-Hippolyte Labussière, impiegato presso la segreteria dell'accusatore, aveva permesso la distruzione dei documenti. Nell'attesa di ricostruire i dossier, la macchina processuale contro gli attori si era inceppata. Con l'arresto e l'esecuzione capitale di Robespierre il 9 termidoro (27 luglio 1794) cadde il regime del Terrore e finalmente le porte della prigionia si aprirono anche per gli attori.

immaginare quelle dell'uomo adulto solo studiandole negli altri. L'attore più maturo ha maggior vero talento perché ha sperimentato personalmente le diverse gradualità delle sensazioni, e se il fisico non perdesse in proporzione ciò che guadagna la mente, diventerebbe perfetto alla fine della carriera.

Fra le cause che influiscono sui vari gradi di forza delle emozioni e della sensibilità, ho messo in conto gli alimenti e i liquori. A seguito di questa osservazione gli attori devono sempre far attenzione alla salute, imporsi un regime tale che possano disporre liberamente di loro stessi. Il mezzo più sicuro è la sobrietà. Dovrebbero vagliare con attenzione la scelta degli alimenti, questi formano le qualità della bile e senza la bile non esiste passione.

Una singolare esperienza mi ha fatto capire fin dove può arrivare l'influenza della sobrietà sulle sensazioni: forse le più forti che abbia provato nella mia vita apparvero in un momento in cui mi nutrivò appena per non morire; è all'epoca del mio viaggio a Santo Domingo quando avevamo una razione giornaliera di solo otto onces di biscotti. Mai ho avuto l'immaginazione più vivida e attiva che in quella situazione, soprattutto nei miei sogni: vi si svolgevano quasi sempre dei festini, le pietanze mi sembravano così deliziose che non ho mai trovato nella realtà sapori tanto squisiti.

Quando i sogni, cambiando natura, m'ispiravano un sentimento d'amore, gli oggetti che veneravo erano di una bellezza sovranaturale e i miei piaceri così inebrianti che il risveglio mi gettava in una tristezza profonda. Non poteva certo confortarmi ciò che avevo di continuo sotto gli occhi: lo spettacolo di un mare sempre infuriato che sembrava a ogni istante volerci inghiottire. Un giorno in cui mi trovavo in questo stato d'animo un marinaio gridò all'improvviso: Terra! Come descrivere ciò che provai a quella sola parola? La penna mi cade di mano per il delizioso ricordo che riaffiora nel raccontarlo. Tale fu lo sconvolgimento del sangue che un brivido di piacere mi attraversò il corpo, la mia voce non riusciva ad articolare suono alcuno, mi spuntarono i lucciconi e l'intero equipaggio provò la stessa emozione. All'istante mi gettai fra le braccia di coloro che mi stavano attorno: amici, nemici tutti furono stretti sul mio cuore con puro piacere, senza riuscire a capire, senza poter ancora definire la sorta di sentimento che mi sommergeva; nell'entusiasmo strinsi persino l'albero del vascello cui restai incollato per più di un minuto.

Da allora ho sempre pensato e ho sovente provato che la dieta, senza esser spinta fino a tal punto, apporta all'anima e allo spirito una squisita sensibilità che l'abuso di cibo distrugge. La natura, generosa e benefica, sembra averci regalato il sonno per compensare le pene che proviamo da svegli. Ne ho soprattutto riconosciuto il piacere nei momenti in cui, come tanti altri, in prigionia, aspettavo la fine dei miei giorni. Avevamo allora

scarsissimo cibo e di pessima qualità tanto da non essere invogliati a sovraccaricare lo stomaco. Solo il sonno mi risarciva durante la notte delle angosce diurne e tutti i miei compagni di disgrazia trovavano come me nel sonno un sollievo ai loro mali. Da dove poteva scaturire questa calma in una posizione così terribile? dalla sobrietà forzata in cui vivevamo che influisce non solo sul sonno; la chiarezza di pensiero, la vivacità delle sensazioni, un'espressione pura e facile, ne sono le logiche conseguenze. Il fisico avendo un rapporto diretto col morale, è quasi impossibile disporre facilmente di quest'ultimo quando il primo è assorbito dalla quantità degli alimenti e dalle loro qualità irritanti.

Ci sono cose che impressionano così fortemente da non poter più perderne il ricordo. Recitando Montaigne in *Roméo et Juliette* mi ero fatto un'idea terribile delle montagne degli Appennini, dove il personaggio era restato nascosto per venti anni: tale era la mia espressione nel descriverle che esse apparivano orribili sia al pubblico che a me.¹²⁶ Avendo recitato la parte a Marsiglia, un negoziante della città pensò d'inviarmi l'indomani sei bottiglie di vino degli Appennini per riconciliarmi con quei luoghi che descrivevo in modo così orribile. Confesso di non aver mai bevuto in vita mia vino migliore e sono costretto a riconoscere, con vergogna, che da allora non ho mai potuto più recitare la parte di Montaigne senza che il ricordo di quel vino non si riaffacciasse nel momento in cui evocavo gli Appennini e per quanto mi sforzassi non sono mai più riuscito a ritrovare la mia prima espressione.

Se in gioventù non avessi provato quelle fortissime sensazioni nell'ammirare la Venere che si trovava nel parco di Versailles¹²⁷, non avrei mai potuto concepire, come poi ho fatto, la parte di Pigmalione;¹²⁸ ma

¹²⁶ Jean-François Ducis aveva riscritto il testo shakespeariano: Romeo Montaigne, sotto falso nome viene allevato come suo figlio da Capulet, mentre Montaigne padre allontanatosi da Verona con gli altri quattro figli per sfuggire alla vendetta di Capulet, viene per suo ordine fatto prigioniero e rinchiuso in una torre dove assiste impotente alla morte dei figli. Una volta liberato si rifugia in un lungo esilio volontario tra i monti dell'Appennino. La tragedia *Romeo e Giulietta* era andata in scena il 27 luglio 1772.

¹²⁷ Le statue di Venere nel parco di Versailles sono almeno tre, si può pensare però che Larive abbia in mente la *Vénus Callypige* di Jean-Jacques Clérion (1686), in quanto sembra colta nell'atto di liberarsi dai veli.

¹²⁸ La parte nella novità è quella di Pigmalione nella *scène lyrique* omonima di Jean-Jacques Rousseau. Larive l'aveva già sostenuta a Lione riportando consensi unanimi; a Parigi va in scena per la prima volta al Théâtre-Français il 30 ottobre 1775 con grande successo (12 repliche), il monologo costituirà uno dei suoi cavalli di battaglia e verrà riproposto fino al 1792 con notevole continuità. L'interpretazione di Larive costituisce una delle sue più brillanti affermazioni, segnando una svolta decisiva nel suo ruolo in quanto gli autori cominciano a guardare a lui come l'artista cui affidare le loro nuove creazioni. Il *Pygmalion, scène lyrique*, in prosa, di Rousseau era stato pubblicato sul «Mercure de France» nel gennaio 1771 e rappresentato a marzo all'Opéra di Parigi insieme al *Devin du village*, con il cantante Le Gros e M^{lle} d'Ervioux, cantante e ballerina. La pièce offre uno dei primi esempi di melodramma in cui la musica introduce e annuncia la parola, ma la commistione di musica

quella statua, per quanto fredda per natura, aveva infiammato la mia immaginazione giovanile per la bellezza delle forme e quella prima follia dei sensi di un ragazzo, per me non è andata perduta poiché ho avuto l'occasione di rievocarla in un'opera partorita dal delirio dei sensi: bisogna averne la febbre per farla riuscire. Non sarebbe mai accettabile, malgrado il calore della composizione, o piuttosto proprio a causa di quel calore, se l'attore non avesse l'arte d'infiammare il pubblico prima d'intravedere Galatea; il successo dipende, in gran parte, dal velo che copre la statua durante la prima parte del melodramma. Se all'alzarsi del sipario Galatea fosse visibile, mai Pigmalione avrebbe potuto farsi ascoltare, tanto l'arte della parte dipende dal calore elettrico che l'attore fa passare nell'anima dello spettatore prima di mostrargli Galatea! È necessario infine che la magia dell'arte faccia di tutti gli spettatori dei Pigmalione, affinché Pigmalione arrivi, senza che si ribellino, ad animare la statua e a diventarne il felice amante. Ho sentito talmente il bisogno di essere fortemente emozionato nell'iniziare la parte che non ho mai voluto recitarla, per quanto faticoso fosse, che dopo una parte tragica.¹²⁹

(l'ouverture era stata composta dallo stesso Rousseau, il resto delle sinfonie da Horace Coignet) e di recitazione non fu da tutti apprezzata; nell'interpretazione di Larive le parole non venivano cantate e la musica serviva a riempire gli intervalli tra le parti recitate. Tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio (X, vv. 243-297) Rousseau apporta alcune varianti al testo latino: tra le differenze più rilevanti, ricordiamo i cambiamenti di luogo: la scena si svolge a Tiro e non a Cipro, la supplica agli dei si svolge nell'atelier di Pigmalione e non davanti agli altari di Venere, la statua è scolpita nell'avorio e il nome di Galatea non compare in Ovidio. Sulla riscrittura russoviana del mito, Cfr.: Anne Geisler-Szmulewicz, *Le Mythe de Pygmalion au XIX^e siècle. Pour une approche de la coalescence des mythes*, Paris, Champion, 1999, in particolare il secondo capitolo: «Naissance du mythe de l'artiste. Le *Pygmalion* de Jean-Jacques Rousseau», pp. 39-56.

¹²⁹ La parte aveva suscitato la viva partecipazione di Larive per il crescendo di sentimenti e passioni discordanti che attanagliano lo scultore, da un inizio di abbattimento e di scoraggiamento al sentirsi poi pervaso da uno strano ardore. L'artista intuisce che l'unica consolazione gli viene dalla statua di Galatea, il suo capolavoro, ai piedi della quale, dopo aver sollevato il velo che la nascondeva, si prosterna. La perfezione raggiunta nell'opera d'arte lo spinge, in una sorta di follia, ad andare oltre la materia e chiede alla statua un'anima. Dal delirio della visione della statua che comincia ad animarsi, al dono di se stesso a Galatea, ormai palpitante di vita, Larive sperimenta la metamorfosi della totale dedizione dell'artista all'arte, in assoluta empatia con Rousseau.

QUINTO INCONTRO

CAPITOLO VIII

Sull'espressione visibile

Con espressione visibile intendo quella di cui gli occhi, i muscoli e i gesti costituiscono le componenti. Tale espressione è lo specchio dell'anima: per suo tramite si riconoscono i moti interiori di chi si osserva; senza il soccorso della parola fa capire ciò che si prova. A volte le parole esprimono solo per metà il pensiero: l'espressione visibile lo dilata all'infinito; senza di essa le parole non sono che suoni, con lei una parola, che è solo parola, si fa cosa. L'espressione visibile è così forte che può distruggere persino gli effetti della parola e cambiare il sì in no e il no in sì. Esercita la sua forza soprattutto in amore, è sempre lei a essere incaricata della prima dichiarazione e solo allora l'amore si fa effettivamente eloquente.

Per quanto i gesti siano uno degli organi o degli agenti di questa espressione, l'attore la perde se eccede nella molteplicità dei gesti: l'espressione si riduce allora nell'impiego delle braccia, nella postura mobile e sempre mutevole del corpo; mentre l'espressione dell'anima risiede principalmente negli occhi e nei tratti del volto che restituiscono inequivocabilmente e senza affettazione il pensiero e i sentimenti.

L'espressione dipinge ogni passione in quanto solo le passioni hanno diritto a dirigere l'espressione visibile, a costringere l'anima a manifestarsi, a propagarsi all'esterno. Che gli attori non si occupino dei gesti, della posa, che non pensino a dare tale o tal'altra fisionomia particolare al loro volto: la mente preoccupata di dirigere l'espressione visibile, indebolisce necessariamente il sentimento che solo deve guidarla. L'espressione visibile è quindi l'interprete di tutte le passioni interiori e quando smette di essere in accordo con quanto si vuole esprimere, in chi parla e agisce non c'è più verità, anima o sentimento, è solo una fredda copia di ciò che ha visto o sentito. Ma sarebbe fatica inutile insegnare a un attore il partito che può trarre dall'espressione visibile; se la studiasse solo sul volto di chi vorrebbe imitare, tale imitazione si ridurrebbe a fare delle smorfie ridicole; lo ripeto, è solo nel sentimento che si trova il segreto della vera espressione. Ogni passione fa muovere in noi questo o quel muscolo, lo tende con più o meno forza in ragione di una maggiore o minore sensibilità.

L'espressione visibile assume diverse sfumature secondo lo stato, l'educazione e le abitudini. L'espressione del popolo si manifesta mettendo in tensione tutti i tratti del volto, alzando le spalle, mostrando i pugni, gesticolando in modo volgare ed esagerato; quella dell'uomo dabbene, che possiede un'anima elevata è nobile e disinvolta; esprime senza sforzo ciò che prova. Il vero modo per adeguarsi all'espressione del volto è di provare la parte senza fare alcun gesto, allora l'espressione si manifesta involontariamente con la forza del sentimento che determina il movimento

dei muscoli, degli occhi, dei tratti. Un giorno volli raccontare a una cena importante la storia di un gobbo. Tra i commensali ce n'era uno che non avevo visto. L'espressione di coloro che mi ascoltavano bastò a impormi il silenzio, arrossii fin nel bianco degli occhi e tale fu il mio imbarazzo che mi fu impossibile articolare una sola parola. Poiché quell'aneddoto che volevo allora raccontare mi torna in mente, l'introdurrò qui avendo un rapporto con l'espressione visibile.

Armand, comico eccellente, era spesso criticato per la sua espressione da un gobbetto, fratello di quel Procope che gestiva di fronte alla Comédie-Française un caffè allora celebre.¹³⁰ Il Procope gobbo trovava l'espressione di Armand troppo forzata, non so perché aveva entrata libera agli spettacoli e abitualmente si metteva sulle panche che un tempo occupavano i lati a destra e a sinistra della scena.¹³¹ Si trovava sempre lì, allo stesso posto; era sempre lì, sotto gli occhi di Armand e spesso alzava le spalle quando non era soddisfatto dalla sua espressione. Armand ne era talmente spazientito che non era più padrone dell'espressione del volto quando lo sguardo incrociava quello del gobbo e il suo gesto. Ecco ciò che ideò per sbarazzarsene: attese la prima rappresentazione di una nuova pièce nella quale doveva recitare, acquistò i trenta biglietti dei posti del palcoscenico e andò ad appostarsi sul Pont-Neuf il giorno precedente la rappresentazione e là fece la posta a tutti i gobbi che passavano. A ognuno offriva un biglietto gratuito con la preghiera di contribuire al successo della pièce. Dopo aver distribuito così i biglietti ebbe cura di trovarsi di buon'ora a teatro e di piazzare, prima che si facesse luce, quindici gobbi sulle panche di destra e altrettanti su quelle di sinistra. Il gobbo Procope era arrivato fra i primi, Armand, senza esser riconosciuto, lo piazzò come gli altri e diede ordine di non far vedere la ribalta se non al momento di alzare il sipario. Il pubblico sorpreso nello scorgere tanti gobbi riuniti, esclamò quasi in coro: Ah! quanti gobbi! quanti gobbi! I gobbi sorpresi nel sentirsi apostrofare si girarono e mettendo tutte le loro gobbe in evidenza sembrarono ancor più ridicoli, allora gli scrosci di risa partirono da ogni dove e le grida raddoppiate di abbasso i gobbi!, li obbligarono a uscire tutti gli uni dopo gli altri. Con questa burla Armand si sbarazzò per sempre delle critiche del gobbo Procope che da allora non osò più presentarsi sul palco. Armand non dovette più temere l'espressione delle sue spalle e poté forzare a piacimento quella della recitazione.

¹³⁰ François Armand Huguét, detto Armand (1699-1765), debuttò al Théâtre-Français nel 1723 e per circa quarant'anni reciterà nelle commedie con naturalezza e brio soprattutto le parti di Scapino e Crispino. Il Caffè Procope, già in voga alla fine del Seicento, era uno dei più frequentati da artisti, letterati e scrittori.

¹³¹ Le panche dei privilegiati che ingombravano i due lati del palcoscenico, poco funzionali per la recitazione e limitative della gestualità degli attori, erano state abolite nel 1759 grazie agli sforzi congiunti di attori e di autori, in primis Voltaire, e al sostegno economico del conte di Lauraguais.

Una giovane dama, parlando in società, volle dire che nel regno dei ciechi quelli che hanno un sol occhio sono dei re. L'espressione di coloro che l'ascoltavano le fece capire che era presente un uomo con un sol occhio. Subito dopo aver proferito *nel regno dei ciechi*, si fermò e arrossì. Il cieco di un occhio, galante quanto affabile, la cavò d'impaccio dicendole: Ebbene, signora, perché fermarvi? Stavate per farmi re!

Alcune imperfezioni degli organi comportano, in qualche modo, un'espressione che è loro peculiare. L'espressione dei balbuzienti è una smorfia, gli sforzi che fanno per articolare decompongono i loro tratti. Ci sono in certe commedie scene di balbuzienti che suscitano sempre il riso; a volte accade che anche in società appaiano comici. Quando ero a Bruxelles, un balbuziente volle comprare un calesse, il sellaio da cui si recò era balbuziente come lui: lo straniero gli chiese a quanto gli avrebbe venduto il ca-calesse. Il sellaio pensò di essere preso in giro: la sua espressione fu di grande stizza e rispose balbettando ancora di più: vi venderò il mio ca-calesse, tren-trenta lu-luigi. L'acquirente a sua volta credé che volesse ridicolizzarlo, si mise in una collera terribile. Dal canto suo il sellaio s'infuriò. I reciproci balbettii, le smorfie dei due interlocutori erano molto risibili, ma la cosa sfiorò la tragedia se non fossero intervenute delle persone che affermarono che entrambi avevano la stessa infermità; due uomini dabbene si sarebbero forse sgozzati per la sola ragione che, senza conoscersi, avevano entrambi lo stesso difetto.

Le persone che s'incontrano per la prima volta osservano subito e reciprocamente i loro tratti e la loro espressione. Quella della cortesia affettuosa ispira interesse e predispose all'affetto; l'espressione della voce e il suo accento confermano o distruggono questa prima impressione. L'attenzione di due persone che si parlano per la prima volta senza conoscersi è tanto più coinvolgente che ci si ascolta tanto quanto si ascolta il proprio interlocutore, ci si giudica contemporaneamente l'un l'altro e nel lasciarsi ognuno resta con l'opinione che si è concepita dell'altro: la sincerità attira la sincerità, il riserbo è sovente reciproco e in questo caso ci si lega raramente.

Un giorno fui invitato a cena da una signora di grande nomea per il suo spirito. Mi accorsi che voleva giudicarmi e sapere se fossi degno di intrattenerla piacevolmente; all'inizio mi sentii a disagio, poi sorrisi a una domanda che mi pose; me ne chiese il motivo, le risposi con naturalezza che sorridevo per l'impegno da lei profuso per capire se fossi o no una persona di spirito. La mia naturalezza la fece scoppiare a ridere, da quel momento divenne affabile e sincera, la sua arguzia stimolò la mia come succede con le persone timide il cui estro dipende sempre un po' da quello degli altri.

Il piacere della conversazione deriva molto spesso dall'espressione dell'interlocutore: se l'espressione è indulgente abbiamo più sicurezza,

slancio e naturalezza; se è brusca e rigida involontariamente diventiamo tristi e seri. Le donne oneste sono più indulgenti sulle battute un po' piccanti di quelle che non lo sono. Quest'ultime hanno paura di essere scoperte, la loro espressione è ben più severa e sovente assumono un contegno serio per una cosa che fa ridere di cuore la donna che non ha nulla da rimproverarsi. La maggior parte di queste osservazioni non possono servire per la tragedia, ma possono essere spesso messe in pratica nella commedia e persino nell'alto comico.

CAPITOLO IX

Dell'immaginazione

L'immaginazione, unita al giudizio e allo spirito giusto, è il più bel regalo della natura e offre all'uomo quei mezzi sublimi che lo innalzano al disopra dei suoi simili; ma l'immaginazione se diretta unicamente dalla foga del sangue è più pericolosa che utile; gli errori portano l'uomo alla rovina, può solo servire a distruggere chi non ha le qualità necessarie per governarla. Lo fa divagare di progetto in progetto, senza direzione né programma né ordine e presto o tardi lo trascina in un precipizio.

Ho sentito dire, nel parlare di alcune persone, che avevano immaginazione o spirito, senza nessun'altra distinzione. Penso che questo modo di esprimersi non spieghi nulla perché non discrimina lo spirito giusto da quello falso, lo spirito brillante dal concreto, lo spirito forte dal debole e lo spirito buono dal cattivo. Lo stesso vale per l'immaginazione che forse ha più sfumature dello spirito. Tutte le passioni nascono nel cuore, ma solo l'immaginazione accende i loro desideri e i loro progetti, da lei attingono il loro linguaggio. Ci sono dunque, per così dire tante immaginazioni quante umane passioni. Il cuore sente, lo spirito concepisce, l'immaginazione dà vita. Senza immaginazione si vegeta, si è ridotti al solo istinto; l'immaginazione eleva l'uomo unicamente quando è pura, vivace e saggia, se è soltanto esaltata lo mette fuori strada e troppo spesso accanto al sublime c'è la stravaganza. Gli attori necessitano di un'immaginazione forte e mutevole, per suo tramite viaggiano nel tempo e in luoghi lontanissimi; assumono tutti i caratteri, s'impregnano di tutte le sensazioni di cui è suscettibile il cuore umano, provano ogni passione e s'innalzano fino alle virtù sublimi che caratterizzano i grandi uomini.

Ognuno giudica col proprio spirito, con le proprie sensazioni e la propria immaginazione; in genere ogni individuo crede che lo spirito, il giudizio e l'immaginazione siano la regola e la guida di ciascuno di noi.

Sovente, dopo i primi incontri cui ho in precedenza accennato, allorché ognuno si è sforzato di offrire l'opinione di sé più favorevole, ed entrambe le parti hanno esaurito ogni risorsa dello spirito e della cortesia, ci si separa con la promessa di rivedersi presto e ci si congratula reciprocamente della fortuna di essersi conosciuti. Una volta separati, l'immaginazione riprende i suoi diritti, si era entusiasmata favorevolmente, ma ora agisce in senso contrario: ingrandisce e moltiplica i difetti che lo spirito aveva appena intuitsi e due individui che erano per così dire entusiasti l'uno dell'altro, si raffreddano e si rivedono con eguale indifferenza. Il primo sentimento dell'amore produce identico effetto fra i sessi sia al fisico che al morale. L'immaginazione eccitata abbellisce dapprima gli oggetti: tutto incanta, tutto inebria, ma ben presto attenuata lascia vedere le cose come sono realmente. Il primo ardore del sentimento svanisce e subentra la tiepidezza.

Potrei paragonare a queste frequenti vicissitudini ciò che accade all'accoglimento delle opere presentate agli attori. La prima produzione di un giovane autore è letta in presenza della compagnia, presto si sentono nei corridoi elogi lusinghieri dell'opera e dell'autore. È un'opera sublime, si esclama, nuova, straordinaria, ricca delle più grandi bellezze. Arriva il giorno in cui si deve ascoltare e giudicare la nuova produzione: ci si riunisce con la speranza di arricchirsi di un bel testo, di disporre di belle parti. L'autore si presenta con aria affabile, sorride ai giudici, lo si scruta col desiderio di trovare sulla sua fisionomia il presagio della bellezza della pièce; se è favorito dalla natura, ci si predispone in suo favore; se ha l'aria imponente, non si hanno dubbi sulla sua energia; se è magro e delicato si è sicuri in anticipo che la pièce sarà ricca di spirito e di sensibilità. Se l'autore è commosso nell'iniziare la lettura, l'interesse raddoppia, tutto quanto si ascolta si abbellisce con l'immaginazione, alcune voci esclamano: quest'opera è piena d'animo e di profonda sensibilità. L'immaginazione di chi non è ispirato dal testo si entusiasma per l'emozione provata dagli astanti, pensando di essere mal disposto, accentua l'attenzione e spesso, commosso più da una lacrima che sfugge da un bell'occhio che da quanto ascolta, finisce col credere l'opera eccellente. La pièce viene accettata all'unanimità, si assegnano le parti e presto si sente dire dagli attori che devono recitarvi che esse sono pessime e che non è quello il testo che hanno ascoltato; è senza dubbio lo stesso testo ma il loro spirito meno esaltato distrugge il prestigio delle bellezze chimeriche partorite solo dall'immaginazione.

Ho visto sovente l'immaginazione del pubblico entusiasinarsi per un'opera mediocre, l'ho visto applaudire con trasporto ciò che avrebbe fischiato a oltranza in una pièce annunciata meno favorevolmente: le identiche cose che assicuravano il successo di una pièce avrebbero deciso del fiasco di un'altra. Alla prima rappresentazione del *Misanthrope*, il pubblico predisposto in favore di Molière, applaudì con trasporto il famoso sonetto.¹³² Ma in quella scena l'autore prova che il sonetto è pessimo. Il pubblico indignato nel veder criticato il suo giudizio e vergognandosi della giustezza della critica, cambiò atteggiamento e la sua immaginazione diventata fredda gli fece ascoltare con indifferenza tutte le bellezze di quella meravigliosa commedia. In genere è l'immaginazione a dettare le decisioni esagerate e i giudizi d'entusiasmo.

Si mette in movimento solo per abbellire o imbruttire al massimo gli oggetti da cui è colpita. Di un giovane attore o di una giovane attrice si sente dire che sono perfetti od orribili, spesso non sono né l'una né l'altra cosa. Il

¹³² Il *Misanthrope* di Molière andato in scena al Théâtre du Palais-Royal il 4 giugno 1666. Il sonetto cui fa riferimento Larive è quello letto da Oronte (atto I, scena 2, vv. 315-332) che Philinte loda sperticatamente e che invece Alceste giudica pessimo e demolisce frase dopo frase.

tempo, lo spirito e il buon senso riportano tutto in equilibrio e ogni cosa, tornata al suo valore, resta ciò che deve essere.

La prima volta che la mia immaginazione m'ispirò il desiderio di recitare la tragedia, concepì nientedimeno la speranza di esser messo nel rango dei primi attori, la mia audacia si spinse fino a persuadermi che solo i miei difetti fisici avrebbero potuto fermare o limitare il mio percorso. Per non aver dubbi al riguardo osai, al ritorno da Santo Domingo, andare a trovare il celebre Lekain. Permeato da quanto mi aveva ispirato il suo talento, gli dissi che ero Americano (non volendo essere riconosciuto nel caso in cui non avesse giudicato in modo favorevole la mia vocazione); osai aggiungere che ero trascinato da una nobile emulazione, che avevo concepito il progetto di essere il suo sostituto alla Comédie-Française, che mi aspettavo da lui un giudizio sincero sulle mie capacità fisiche e morali; credevo di potergli affermare che se non avesse trovato in me nessun difetto considerevole sarei pervenuto a essere il suo sostituto o che sarei morto nello sforzo. Lekain sorrise malignamente e l'intenzione del sorriso mi si stampò nella memoria e forse quel ricordo ha viepiù rafforzato la mia emulazione. Mi disse che, occupato al momento, non poteva ascoltarmi e m'indicò il giorno in cui avrebbe potuto giudicarmi. In quell'attesa non dormii, fui preso solo dalla parte che volevo provare e che avrebbe deciso del mio futuro. Ero determinato a far ricorso al suo giudizio, intuendo già che accanto alla gloria che deriva dall'occupare il primo rango in questa carriera, non si riscuote che vergogna e disprezzo nell'ultimo.

Arrivai da Lekain ben deciso a mettere in evidenza le mie capacità naturali con tutte le fioriture di cui ero capace. Fui ricevuto con cortesia e non volendo perdere il tempo che doveva dedicare all'audizione, mi chiese il permesso di farsi pettinare durante l'ascolto. La proposta non mi piacque molto, all'inizio mi bloccò, ma la mia immaginazione, infiammata dal giudizio che avrebbe pronunciato su di me, prese il sopravvento e mi abbandonai del tutto al mio calore naturale. Lekain senza interrompermi, mi ascoltò dandomi le battute con garbo. Quando arrivai alla fine della parte (era quella di Zamore)¹³³ aspettai con un certo timore il giudizio che avrebbe pronunciato. Mi disse: Signore, non vedo nulla che vi impedisca di dedicarvi alla vostra nobile emulazione; è possibile che con l'amore che avete per questa bella arte possiate essere un giorno il mio sostituto alla Comédie-Française.

A quelle parole una gioia immensa s'impadronì di me, gli saltai al collo, lo strinsi fra le braccia, affermando che sarei stato il suo sostituto o che sarai morto per gli sforzi che avrei fatto per rendermene degno. Sorrise della mia

¹³³ Personaggio di *Alzire ou les Américains* di Voltaire (27 gennaio 1736) [*Alzire o gli Americani*], che Larive interpreterà con una certa continuità dal 1775 al 1786 e che fa parte del suo repertorio fin dal primo debutto alla Comédie-Française.

irruenza, ma con un'espressione diversa dalla prima volta, mi augurò buona fortuna e lo lasciai ebbro di piacere e di speranza.

Uscendo da lì andai a farmi scritturare da M^{lle} Montansier che, dopo avermi fatto un'audizione, mi giudicò degno di guadagnare seicento libbre l'anno.¹³⁴ Non chiedevo di più e partii subito a piedi per unirmi alla sua compagnia che era a Tours. Durante il percorso non feci che recitare versi di tragedie, l'immaginazione mi trascinava già sulla scena francese, credevo di sentire alla fine di ogni strofe che ripetevo ad alta voce gli applausi del pubblico e l'approvazione degli intenditori. I miei compagni mi accolsero molto bene e, non dubitando di nulla, chiesi di pronunciare, per mettermi alla prova, il discorsetto d'apertura. Non riuscivo a immaginare la viva emozione che avrei provato nell'apparire per la prima volta in pubblico, entrai a passettini ravvicinati e trovai il percorso dalle quinte alla ribalta lungo quanto quello da Parigi a Tours, alla fine arrivai, proferii alla meno peggio il discorsetto che mi era stato affidato e mi allontanai di corsa al suono di qualche applauso che mi inebriò di gioia. Una volta lanciato in varie interpretazioni, la mia emulazione reduplicò, mi credei pronto, dopo due anni d'esperienza, di presentarmi a Parigi. M^{lle} Clairon accettò di dirigere i miei studi e mi fece debuttare con Zamore nel 1770.

Lekain era allora in viaggio. In capo a qualche mese, scelsi di tornare in provincia per impegnarmi in nuovi studi. Quattro anni dopo fui richiamato a Parigi dallo stesso Lekain che non sospettava che fossi l'Americano che aveva accettato di ascoltare. Fui accolto dal pubblico con indulgenza e entrai infine alla Comédie-Française, come sostituto di Lekain.

Felice per la mia buona stella, lo invitai una volta a cena; feci cadere, alla fine del desinare, la conversazione sulla temerarietà dei debuttanti e sulla loro sicurezza: gli chiesi se si ricordasse di un giovane Americano che era andato a interpellarlo e che gli aveva confessato la pretesa di esserne il sostituto. Dopo aver riflettuto un momento, Lekain mi disse: Ah! mi ricordo, non ho visto nessuno di più folle di quel giovane: aveva veramente in testa tutto l'entusiasmo della sua terra, doveva, diceva, o morire o essere il mio sostituto, e poiché non lo è, non ho dubbi che sia morto.

Perdonatemi, gli risposi brindando con lui, ho tenuto parola, perché sono io quell'Americano folle. Difficile esprimere la sua sorpresa, poco ci mancò che il bicchiere gli cadesse di mano. Ci volle del tempo per riprendersi dalla sorpresa e in seguito mi ha detto, più di una volta, che nulla l'aveva più colpito.

¹³⁴ Marguerite Brunot, detta M^{lle} Montansier (1730-1820), lascerà presto i suoi ruoli di servetta per dedicarsi alla direzione di troupes teatrali sia in provincia che a Versailles (Théâtre des Réservoirs, 1777) e a Parigi, prima al Théâtre de Beaujolais e poi in varie altre sale in un'attività frenetica, resa possibile soprattutto dopo la proclamazione della libertà dei teatri nel 1791. Infaticabile nella sua capacità organizzativa, seppe anche animare un salotto aperto a scrittori, attori e personalità politiche.

Ecco a cosa possono portare, nella carriera delle arti, un'immaginazione fervida, una volontà costante e uno studio ostinato.

SESTO INCONTRO

CAPITOLO X

Dell'ispirazione

L'ispirazione è necessaria agli attori quanto ai poeti. Da lei provengono quei movimenti spontanei dell'anima che suscitano l'ammirazione e seducono totalmente gli spettatori. La più perfetta delle opere drammatiche, *Atalia*, perderebbe parte delle sue bellezze se Joad non fosse ispirato nel dire:

Cieli, ascoltate la mia voce; terra, porgi orecchio;
Non dir più, oh Giacobbe, che il tuo Signore sonnecchia;
Sparite, peccatori, il Signore si sveglia.
Come in vil piombo è cambiato l'oro puro?¹³⁵

L'ispirazione di Joad divinizza questa magnifica scena o almeno le serba il carattere divino impressovi da Racine. Se viene recitata senza ispirazione non è più che una declamazione senza calore né vita. L'ispirazione deve sempre animare il linguaggio degli innamorati; l'amore appassionato, il vero amore comunica sempre in modo intenso. Il suo procedere è di fuoco: ha un solo scopo; vi si precipita con la rapidità del lampo: brillante attributo della gioventù, ne ha la vivacità, il fulgore e la fiamma. È il fuoco sacro di cui bisogna, lo ripeto, preservare gelosamente la scaturigine, bisogna alimentarlo con un sentimento squisito che permetta di apprezzare i favori più delicati, che dia al minimo dolore un'espressione vera e profonda e che tenga l'animo sempre aperto all'emozione e alla tenerezza. Ciò che a teatro rende difficile la giusta estrinsecazione dell'amore è che deve esser sempre accompagnato da grazia, da nobiltà, da un'espressione nel contempo delicata e forte che giustifichi l'ardimento delle declamazioni, l'audacia delle azioni, gli scarti e l'impeto di una passione ardente e dispotica.

Ammetterò tuttavia che se l'amore ha un solo scopo, vi giunge per strade diverse. Quella dei giovani innamorati alle prese con un primo amore è gradevole e facile; quella delle passioni violente, che scoppiano solitamente in età più adulta, è irta di spine, circondata da precipizi e quasi sempre disorienta chi la sceglie: troppo spesso è accompagnato da forza e da

¹³⁵ *Athalie*, l'ultima tragedia di Racine, scritta per le Demoiselles di Saint-Cyr e da loro recitata il 5 gennaio 1691, sarà rappresentata alla Comédie-Française solo il 3 marzo 1716. Particolarmente apprezzata da Larive tanto da iniziare il suo corso all'Athénée dall'analisi di *Athalie*, vi reciterà nella parte di Abner. «Cieux, écoutez ma voix; Terre, prête l'oreille; / Ne dis plus, ô Jacob, que ton Seigneur sommeille; / Pécheurs, disparaissez, le Seigneur se réveille. / Comment en un plomb vil l'or pur s'est-il changé?» (atto III, scena 7, vv. 1139-1142).

violenza, non sa che tormentare e tormentarsi; è l'amore tiranno, un mostro generato dal desiderio dei sensi che trascina con sé solo dolori e crimini.

L'attore che rappresenta queste terribili passioni, se vuole essere ispirato nel modo giusto, deve far proprie tutte le circostanze marginali dell'azione principale, quanto l'azione stessa. Chi impersona Vendôme nell'*Adélaïde du Guesclin*, deve ricordarsi, prima di iniziare a recitare, la tenerezza che ha provato nell'infanzia nei confronti di Nemours.¹³⁶ Pervaso da questi cari ricordi, gli sarà facile essere ispirato dagli stessi sentimenti nel momento in cui riconosce il fratello e lo vede ferito. Se Vendôme pensa a Nemours, a quel fratello che ha tanto amato, solo nel momento in cui lo vede, non avrà la giusta ispirazione per dirgli:

Non sei più che mio fratello. Ah! momento pieno d'incanto
Ah! lasciami lavare il tuo sangue con le mie lacrime.¹³⁷

Se coglie in modo giusto, in ogni sfumatura, il sentimento e la situazione del personaggio che interpreta, di quelli che lo circondano e i diversi gradi d'affetto e di odio che prova in particolare per ognuno, farà arrivare la sua immaginazione al punto richiesto, sarà del tutto in armonia con se stesso, e quando Nemours gli dirà, nel terzo atto:

Perché osate accusarlo di una scelta indegna?¹³⁸

Vendôme sarà colpito come da un fulmine nello scoprire il rivale, e la sua ispirazione sarà perfetta nel dire:

E perché, voi, mio fratello, osate scusarlo?¹³⁹

È ancora necessario che, attraverso l'impeto d'ira e la sua estrema violenza, ispiri un interessamento che lo faccia compiangere, che impedisca di odiarlo e che il pubblico serbi la speranza di vederlo tornare in sé, altrimenti viene meno ogni coinvolgimento nei suoi confronti, e in lui non si ravvisa che un tiranno. Ladislav nel *Venceslas* di Rotrou, ha un carattere pressoché simile: è fremente, furibondo, oserei persino pensare che Vendôme sia nato da un ricordo di Ladislav: due versi della parte devono bastare a far sentire all'attore tutto ciò che gli si chiede:

Morivo, ardevo, l'adoravo nell'anima;

¹³⁶ Tragedia di Voltaire (18 gennaio 1734), Larive sarà Vendôme fin dagli inizi della sua carriera teatrale.

¹³⁷ «Tu n'es plus que mon frère. Ah! moment plein de charmes! / Ah! laisse-moi laver ton sang avec mes larmes», atto II, scena 2, vv. 403-404.

¹³⁸ «Pourquoi d'un choix indigne osez-vous l'accuser?», atto III, scena 3, v. 967.

¹³⁹ Alla domanda di Nemours Vendôme risponde con un'altra domanda: «Et pourquoi, vous, mon frère, osez-vous l'excuser?», Ivi, v. 968.

E il cielo ha fatto di me un essere di fuoco.¹⁴⁰

Questa parte va annoverata fra quelle che possono servire da pietra di paragone del talento di un attore; chi ha l'ispirazione giusta per provarne ed esprimerne ogni bellezza, può recitare tutto con successo.¹⁴¹ Zamore, parte difficilissima deve essere ispirata dal principio alla fine, ma il tono dell'ispirazione deve variare con le motivazioni. Zamore è esaltato dalla disperazione quando, schiavo e disarmato, invoca la vendetta contro Gusman, questa «triste divinità dei mortali offesi»;¹⁴² lo è da un coraggio feroce e incrollabile quando lascia Alzire per andare ad assassinare Gusman; lo è dall'ammirazione di una virtù superiore quando dice:

Ah! la legge che ti obbliga a questo supremo sforzo,
Comincio a crederlo, è proprio la legge di un Dio.¹⁴³

L'ispirazione appare nel sospendere all'improvviso il sentimento da cui si era presi per abbandonarsi del tutto alla nuova idea che colpisce repentinamente, come un lampo, l'immaginazione; allora i tratti del volto, la postura del corpo, tutto assume una nuova direzione; l'essere nella sua totalità si agita per sottostare al nuovo sentimento che lo anima e questa agitazione è più o meno intensa secondo la natura e il grado d'ispirazione da cui è suscitata. Alla ripresa della *Veuve du Malabar*, provavo per la prima volta la parte del Generale francese:¹⁴⁴ poco soddisfatto dal colpo di scena finale che obbligava la Vedova a precipitarsi in una fossa in fiamme dalla quale era tirata fuori dal Generale, senza provocare alcun effetto, mi sentii

¹⁴⁰ Jean de Rotrou, *Venceslas*, (26 settembre 1680): «Je mourais, je brûlais, je l'adorais dans l'âme; / Et le ciel a de moi fait un être de flamme» (atto II, scena 3, vv. 626-627, nella versione originale al posto di 'un être' si legge 'un sort tout'). La parte del principe Ladislas, figlio di Venceslas re di Polonia, faceva parte del repertorio di Larive.

¹⁴¹ Larive esaminerà nel dettaglio e in progressione l'espressione dei diversi sentimenti che agitano Ladislas: gelosia, amore, cieco impeto della passione e prostrazione finale, Cfr.: *Cours*, 1810, I, pp. 138-183.

¹⁴² Nella già citata tragedia di Voltaire: *Alzire ou les Américains*: «triste divinité des mortels offensés», atto II, scena 6.

¹⁴³ Ivi: «Ah! la loi qui l'oblige à cet effort suprême, / Je commence à le croire, est la loi d'un Dieu même», atto V, scena 7.

¹⁴⁴ Antoine-Marin Lemierre: *La Veuve du Malabar ou l'Empire des coutumes* (30 luglio 1770) [*La Vedova del Malabar o l'impero dei costumi*]. Fu un indiscutibile successo per Larive nella parte di Montalban, il Generale francese: la pièce che al suo apparire aveva costituito un vero tonfo, ora in parte rimaneggiata e con una realizzazione scenografica innovativa ottiene un ottimo esito suggellato da trentadue repliche dalla prima del 29 aprile 1780 fino al 17 dicembre. Annota Grimm nella «Correspondance littéraire»: «Non c'è forse una parte in cui Larive non abbia sviluppato una carattere più nobile e più impetuoso di quello del Generale francese; ha colto perfettamente tutto ciò che lo caratterizza; gli ha dato la nobiltà e l'entusiasmo cavalleresco che gli appartiene e il modo in cui ha reso l'ultimo colpo di scena, che certamente non è di facile esecuzione, costituisce una ennesima prova dei progressi che compie ogni giorno nella pratica scenica» (vol. XII, maggio 1780, pp. 395-396).

improvvisamente ispirato e dissi all'autore: Signore, voglio un rogo alto cinque piedi, nel momento in cui sarà acceso da ogni lato e che la Vedova vi salga, voglio lanciarmi tra le fiamme con in una mano la spada sguainata e con l'altra trascinar via la Vedova. L'idea fece ridere gli astanti, non me ne inquietai. Chiesi a M^{lle} Saint-Val, che recitava la parte della Vedova, se avesse abbastanza fiducia in me per affidarsi interamente alla mia forza e al mio coraggio, mi rispose cortesemente che acconsentiva. Feci costruire il rogo e il colpo di scena produsse una sensazione così forte che recitammo la pièce trenta volte di seguito con un'affluenza straordinaria.¹⁴⁵

Ebbi di nuovo una sorta d'ispirazione nel mettere in atto la scena della mela nel *Guillaume Tell*.¹⁴⁶ L'autore mi disse che Lekain ne aveva trovato l'esecuzione impossibile. Io la trovai semplicissima e immaginai che nascondendo la freccia nel momento di tenderla, facendola sparire dietro di me nelle quinte, proprio nell'istante in cui la mela attaccata a un filo doveva cadere, l'azione avrebbe prodotto un effetto tanto più naturale che il pubblico avrebbe fissato lo sguardo piuttosto sul bambino e sulla mela. La cosa riuscì così perfettamente che varie persone mi chiesero come facessi per colpire con così tanta abilità la mela. A Lione questo colpo di scena era fatto con un fil di ferro teso da un lato all'altro del palcoscenico, la freccia lo percorreva fino alla mela. Lo soppressi e feci a modo mio; provocò tanto più effetto in quanto il pubblico aveva indovinato l'altro mezzo per la lentezza con cui la freccia colpiva il bersaglio. Un giorno, sempre a Lione, volendo eseguire il colpo di scena di Lyncée, nell'*Hypermnestre*¹⁴⁷ (perché sembra che queste peculiarità dovessero sempre prodursi con le pièces di Lemierre), il mio piede s'impigliò nel mantello d'*Hypermnestre*, ella cadde; nel tentativo di rialzarla scivolai e caddi su di lei: non era affatto tragico, ma improvvisamente ebbi l'ispirazione di trar vantaggio da quella situazione; coprii con un braccio il corpo d'*Hypermnestre*, con l'altro armato di spada minacciai il tiranno; la postura del mio corpo fu così maestosa che il pubblico pensò che l'avessi fatto appositamente e applaudì con entusiasmo.

¹⁴⁵ La stampa è unanime nel lodare la recitazione di Larive e forse è proprio la sua presenza e la messa in scena à *grand spectacle* a decretare la fortuna della tragedia: «Sta di fatto che vi si delineò straordinariamente, e il modo in cui strappò la vittima dal rogo gli valse un'approvazione generale. Era ammirevole nell'urlare: Lanassa fra le fiamme!!... Era bello d'amore e d'eroismo quando afferrava la vedova con l'aria di un'aquila che rapisce una colomba», (*Mémoires de Fleury...*, cit., vol. I, p. 236).

¹⁴⁶ Lemierre, *Guglielmo Tell* (17 dicembre 1766). La tragedia fischiata alla prima del 1766 e ripresa due anni dopo senza successo, viene riproposta il 21 giugno 1786 con la speranza che Larive le dia nuovo lustro, ma l'opera non avrà che cinque repliche, perché come affermano i «*Mémoires secrets*» l'autore privilegia l'effetto scenico senza troppo curarsi dello stile (vol. XXXII, 29 giugno 1786, p. 156). È solo la scena della mela che soddisfa l'esigenza del pubblico avido della spettacolarità visiva del racconto, e che Larive ha ben colto.

¹⁴⁷ Altra tragedia di Lemierre (31 agosto 1758). Fa parte del repertorio di Larive fin dal 1775, ne porta in scena il personaggio con continuità fino al 1786.

Racconto quanto mi è successo non tanto per vantarmi delle mie ispirazioni quanto per provare ai giovani attori che devono essere totalmente compenetrati nell'azione: l'attenzione sostenuta procura l'ispirazione e l'ispirazione non può mancare di essere felice quando i pensieri dell'attore sono fortemente fissati sull'oggetto che l'ha suscitata. Potrei citare storie in cui l'ispirazione deriva da sfumature più delicate e procedere ad analisi più profonde, ma i giovani attori non mi ascolterebbero con attenzione; ciò che maggiormente desidero è persuaderli che quest'arte, se vogliono aver successo, richiede che vi ci si dedichi con tutto se stessi. Una volta lanciati sulla strada della verità, la loro sensibilità, la loro immaginazione e uno studio assiduo fanno il resto. L'ispirazione può anche verificarsi nelle scene di vita ordinaria, che possono essere più o meno felici. Ne ebbi una in prigione che avrebbe potuto costarmi la testa se alcuni amici non mi avessero impedito di seguirla. Era il giorno della *festa dell'Eterno*: credemmo doverla celebrare in prigione, nei giorni di festa mi si facevano recitare dei versi. Nell'istante in cui venivo vivamente sollecitato, sentimmo sparare il cannone. Mi trovavo di umore malinconico come tanti altri, aspettavo ogni giorno la fine della mia triste esistenza, ebbi l'idea di provocarla in modo clamoroso. Mi slanciai per dire questi versi di Zamore:

Sento tuonare il bronzo di questo barbaro popolo:
Quale festa o quale crimine sta ora preparando?
Vediamo se almeno possiamo lasciare questi luoghi,
Se posso salvarvi o se dobbiamo perire.¹⁴⁸

Nel momento in cui pronunciavo *Sento tuonare il bronzo...*, i miei sfortunati amici, scorgendo in tutto il mio essere un movimento convulso, intuirono i versi che avrei declamato, mi fermarono e *m'imposero silenzio*, affermando che non solo sarei morto, ma che avrebbero sacrificato con me tutti quelli che mi avessero ascoltato e che ne sarei stato la causa. Opponendosi alla mia ispirazione, convengo che mi fecero un gran favore.

Eccone un'altra che potei realizzare e che ebbe esiti favorevoli.

Circa quattro anni fa mi trovavo ad Angers in occasione della celebrazione di una pompa funebre per i ministri francesi assassinati a Rastatt.¹⁴⁹ Invitato alla cerimonia dalla municipalità mi recai sul luogo indicato per il raduno. Il corteo era composto da tutte le autorità costituite e da un gran numero di cittadini. Ci recammo in pompa magna al Temple Décadaire;¹⁵⁰

¹⁴⁸ *Alzire ou les Américains*, atto II, scena 6: «J'entends l'airain tonner de ce peuple barbare: / Quelle fête, ou quel crime est-ce donc qu'il prépare? / Voyons si de ces lieux on peut au moins sortir; / Si je puis vous sauver, ou s'il nous faut périr», così termina il secondo atto.

¹⁴⁹ Il 28 aprile 1799 i delegati francesi, che stavano lasciando la città dopo un Congresso durato due anni senza approdare a un risultato, furono attaccati e uccisi da un contingente di ussari austriaci.

¹⁵⁰ Il calendario rivoluzionario adottato dalla Convention il 5 ottobre 1793 (resterà in vigore fino al 1° gennaio 1806) imponeva una nuova denominazione dei mesi dovuta a Fabre

una folla immensa vi era concentrata. Il tempio era addobbato con cura, accanto al cenotafio circondato da cipressi era stata predisposta una musica lugubre e grandiosa.

Dopo che i militari, i giudici e le autorità ebbero preso posto, un cittadino salì alla tribuna per pronunciare un discorso in correlazione con la circostanza. La sua voce flebile non gli consentiva di essere udito da tutti e, anch'io non potendolo sentire distintamente, provai una certa impazienza che mi spinse a dire all'improvviso ai miei vicini: «Se fossi al suo posto mi farei sentire meglio di lui». Ero emozionato e provai una specie di sussulto e una involontaria agitazione.

Quando l'oratore ebbe finito, vidi il presidente della municipalità, seguito da due guardie, venirmi incontro e dirmi: «Cittadino Larive, mi è stato appena comunicato che avevate un discorso da pronunciare, sarete accompagnato alla tribuna». Immaginate come mi sentii a quelle parole vedendo gli sguardi volgersi verso di me e ripetere in un certo qual modo l'invito appena formulato! Sorpreso dalla proposta e dal movimento provocato nell'assemblea, non potei che salutare e seguire senza far parola le guardie che mi accompagnavano. Mossi verso la tribuna senza sapere ciò che avrei detto. Fu nel momento di salirmi che si presentò al mio ricordo l'imprecazione di Edipo. Il rullo dei tamburi, gli occhi di quattromila spettatori fissi su di me, la vista di quell'immensa cerchia, quell'insieme turbò la mia anima. Stavo per cominciare quando mi accorsi che il primo verso della tirata si rivolgeva agli *Dei dei Tebani*. Fui assai fortunato nel riuscire a cambiare il verso prontamente; chiamai a raccolta tutte le mie forze e pronunciai con voce veramente ispirata:

Dei dei repubblicani, Dei che ci esaudite,
Punite l'assassino, voi che lo conoscete:
Sole, nascondi ai suoi occhi il giorno che c'illumina;
Che odiato dai figli, esecrato dalla madre,
Errante, abbandonato, proscritto nell'universo,
Accenti su di lui tutti i mali degli Inferi;
E che il suo corpo insanguinato, privo di sepoltura,
Diventi la pastura dei voraci avvoltoi.¹⁵¹

d'Églantine e divideva il mese in tre decadi (mois décadaire); il decimo giorno (décadi) veniva considerato festivo e una liturgia laica sostituiva quella religiosa che si svolgeva nel Temple Décadaire, spesso una chiesa sconsecrata. Offriva occasione di commemorazioni e celebrazioni patriottiche inneggianti ai valori repubblicani, alla nuova morale sociale, all'Essere Supremo, alla Natura...

¹⁵¹ Voltaire, *Edipe* (atto I, scena 3, vv. 257-264): «Dieux des Républicains [Et vous, dieux des Thébains], dieux qui nous exaucez, / Punissez l'assassin, vous qui le connaissez. / Soleil, cache à ses yeux le jour qui nous éclaire. / Qu'en horreur à ses fils, exécration à sa mère, / Errant, abandonné, proscrit dans l'univers, / Il rassemble sur lui tous les maux des Enfers, / Et que son corps sanglant, privé de sépulture, / Des vautours dévorants devienne la pâture».

A quest'ultimo verso il tempio echeggiò di applausi. Mi persi tra la folla, le ginocchia tremanti non mi permisero di restare in piedi. Un'emozione così violenta si era impossessata di me che io stesso stentavo a credere che da semplice spettatore fossi diventato, in un istante, uno dei principali attori di quell'augusta cerimonia.

CAPITOLO XI

Della seduzione

Molti giovani confondono a teatro l'amore vero con l'amore seduttore: è importante distinguerli. Il primo trova fondamento nell'anima, il suo andamento è tanto più puro che non utilizza né affettazione né preziosismo. Sua unica eloquenza è la sensibilità: il vero amante gode del pensiero e dello sguardo. Anima e sensi, fisico e morale, tutto si mescola e si fonde in un unico sentimento. Il suo godimento è tanto più vivido che solo le affettuosità dell'animo dirigono quelle dei sensi. Quando un momento felice riunisce due innamorati infiammati da quel fuoco sacro ignorato dall'amore seduttore, nulla eguaglia la loro ebbrezza. Colmi della loro felicità, non possono immaginare né desiderare nulla di più grande; si guardano, si ascoltano, quella felicità basta loro; sono circondati da un santo rispetto, mai un favore è chiesto o rifiutato; tutto in loro si confonde, il desiderio come l'abbandono. Anche nel godimento il pudore viene a coprirli con le stesse ali di cui si serve per fuggire davanti ai sentimenti impuri. A teatro l'amore dovrebbe essere espresso solo come un sentimento eletto dell'anima che mai deve far sospettare i risvolti fisici. Ho detto in precedenza: l'innocenza ha una propria voce che da lei scaturisce; aggiungo che ha anche un contegno e uno sguardo sempre accompagnati dal pudore, sempre da lui guidati e che non si trova più se scompare. Quanto dico ora può aprire gli occhi di quelle attrici che credono di aver raggiunto la perfezione ostentando ed elargendo le loro grazie infantili. A cosa può servire per l'evoluzione dei costumi e per l'arte questo misero genere corruttore in cui si esercitano quotidianamente delle giovanette che assumono il ruolo delle *innocenti* quando hanno smesso di esserlo e che sono condannate, per la maggior parte, a non concepire l'amore onesto perché hanno conosciuto solo l'amore seduttore? Se le madri si sentissero in dovere d'istruire le loro figliole fin dall'infanzia su quanto devono temere dalla seduzione, ci sarebbero molto meno sedotte. Non sarebbe più sicuro far conoscere i rischi quando si è ancora lontani dal precipizio piuttosto che attendere l'istante in cui cuore e sensi sono già risvegliati dal desiderio? «Non si può desiderare ciò che non si conosce», dice Zaïre;¹⁵² lo credo, ma la giovanetta, il cui cuore comincia a palpitare, sospetta già delle differenze e conosce presto un'attrattiva di cui approfitta l'abile seduttore. Gli omaggi che le vengono presentati, il modo interessante con cui viene guardata, la curiosità naturale al gentil sesso, tutto contribuisce a turbarla, niente l'istruisce, niente può farle credere che la tenerezza che le manifestano abbia come intento il disonore. Senza nulla sospettare lascia trapelare le sue emozioni che il seduttore non è degno né di apprezzare né di sentire, occupato unicamente a cogliere il frutto degli intrighi, il vuoto del suo

¹⁵² «On ne peut désirer ce qu'on ne connaît pas», atto I, scena 1, v. 19.

cuore è interessato solo ad assumere una sensibilità artificiosa di cui dispone a volontà; sempre padrone di sé, delle sensazioni e dei sentimenti, assume ogni forma per sorprendere la fiducia dell'oggetto perseguito; dal momento che la possiede, osserva con freddezza la forza e la debolezza della mente, del cuore e del carattere della sua vittima; va incontro a tutto ciò che può piacerle, piange con lei se è triste, si rallegra della sua gaiezza, il suo godimento consiste solo nel trionfo e nel lustro che ne scaturisce.

Si è vittime della seduzione solo se si è deboli di cuore e di carattere o se si desidera essere adulate. Spesso le giovani lo sono per ignoranza, l'intero edificio costruito per formare una donna onesta e sensibile crolla all'istante perché non vi si sono fatte entrare le conoscenze che possono difendere dalla seduzione; il male una volta compiuto non si riaggiusta più.

Una caduta comporta sempre un'altra caduta.¹⁵³

Ben presto non restano più che piaceri fittizi che, di breve durata, necessitano continuamente, per essere rinnovati, del cambiamento d'oggetto e delle raffinatezze del vizio. Come, in mezzo a tale disordine, riuscire a esprimere gli slanci ingenui e i sentimenti delicati di un amore onesto? Sono le giovani attrici a doverlo rappresentare sul palcoscenico con ogni fascino possibile; il segreto risiede nella loro condotta e nell'impegno di non separarlo mai dalla delicata voluttà. Ma affinché tale riforma sia completa bisogna che vi collaborino anche i giovani attori, bisogna che smettano di confondere il carattere del seduttore con quello del vero innamorato, di scambiare l'espressione dei desideri con quella delle passioni e di sostituire il delirio della mente o l'eccitazione dei sensi ai delicati sentimenti del cuore. Il segreto per loro è identico, non cambia in rapporto al sesso; consiste nella delicatezza naturale dei sentimenti e nella regolarità dei costumi.

Che mi sia concesso di raccontare qui la breve avventura che ha determinato la purezza dei miei e senza la quale, forse, avrei lasciato la mia giovinezza in balia di quei falsi piaceri che lasciano il cuore freddo e vuoto e appagano solo la puerile e colpevole vanità. Questa avventura non è affatto lusinghiera per me, ma può illuminare i giovani che hanno quasi sempre l'ambizione di fare nuove conquiste, quali che siano, e credono doverle tutte ai privilegi accordati dalla natura.

Fiero dei miei successi dopo il debutto alla Comédie-Française, assai vanitoso del mio aspetto giovanile, mi faceva piacere essere guardato e fatto segno all'attenzione delle donne; dal momento che si degnavano di

¹⁵³ «Dans le crime une fois il suffit qu'on débute / Une chute toujours entraîne une autre chute», detto riportato da Marmontel, Cfr.: *Œuvres posthumes de Marmontel, historiographe de France, secrétaire perpétuel de l'Académie Française, imprimées sur le manuscrit autographe de l'Auteur*, Paris, chez Xhrouet, 1805, vol. VII («Logique», p. 168).

dirmi qualcosa di lusinghiero sul mio talento, avevo una piccola vanità di credere di essere amato. Un mattino ricevetti un biglietto da parte di una vera signora che m'invitava a recarmi il giorno stesso nel suo palazzo tra le undici e mezzogiorno, ora alla quale non *avrebbe ricevuto nessuno tranne me*; la vanità mi portò a credere di averle fatto girare la testa. L'immaginazione me la rappresentava giovane, bella e soprattutto molto invaghita di me. Ardevo dal desiderio di vedermi ai suoi piedi e di giurarle amore eterno. Una dama di corte dal nome famoso, illeggiadrita dalle grazie che le attribuivo, mi sembrava al di sopra di tutte le bellezze per le quali avevo fino ad allora sospirato.

Mi abbigliai in modo assai ricercato e mi recai al palazzo indicatomi. Il guardaportone, non appena pronunciato il mio nome, fece venire una giovane cameriera che mi esaminò con un sorriso maligno e si offrì di accompagnarmi dalla Signora. Attraversammo un appartamento grande e magnifico. Il mio cuore palpitava di contentezza e di piacere. Arriviamo nella stanzetta dove la Signora era intenta alla toilette; la cameriera vi entra da sola per annunciarci. «Fate passare nel mio salottino, rispose la Signora, e dite al guardaportone che non ci sono per nessuno». Eccomi introdotto nel delizioso boudoir. Languidamente seduto su un'ottomana, mi perdo nelle più piacevoli riflessioni: essere l'amante prediletto di una vera Signora, imparare da lei come si fa l'amore a corte: tutto ciò m'inebriava e mi faceva desiderare con impazienza il momento di trovarmi fra le sue braccia. Non l'avevo ancora vista, ma la voce mi era sembrata nobile e seducente, questa donna, dicevo tra me, ha l'accento della voluttà. Ah! sento che solo lei potrà insegnarmi a conoscere il nobile piacere, il solo degno di me, il solo che ormai vorrò assaporare. Ma bisogna essere prudenti e non dire nulla prima che abbia confessato il sentimento che prova per me.

Sento un leggero trapestio, il mio cuore palpita, si apre una porta, mi alzo e vedo entrare la mia vera Signora. Immaginatevi la mia sorpresa quando invece della Venere o dell'Ebe che mi aspettavo, non trovo che una donna di una quarantina d'anni, assai brutta, avendo di gradevole solo le braccia, le mani e gli occhi. Il mio cuore si agghiaccia e non riesco ad articolare che qualche parola dignitosa sull'invito che mi valeva l'onore di vederla. «Sedetevi, Signore, mi disse in modo serio, devo farvi una confidenza di cui, spero capirete il valore. Sono informata dei vostri costumi e della vostra onestà: visto tutto il bene che mi è stato detto su di voi non ho dubbi sulla vostra discrezione». Mentre mi parlava teneva la mano davanti alla bocca lasciandomi o piuttosto facendomi vedere il profilo del braccio che era veramente bello. La rassicuro, un po' rattristato, della mia discrezione e l'ascolto: «Signore, mi dice con tono molto grave, ho la disgrazia di avere da tempo una cattiva salute, il mio medico ha esaurito senza successo ogni ausilio della sua arte, è filosofo e uomo di mondo, non ha esitato a

confessarmi che la mia salute si era deteriorata all'epoca in cui mio marito aveva cominciato a trascurarmi. Non è necessario che vi dica il consiglio che ha accompagnato tale affermazione; ho provato, come ve ne rendete conto, tutta la ripugnanza che una donna come me deve avere in simile circostanza; ma insomma bisogna star bene: è una triste sorte dover soffrire sempre. La voglia di distrarmi mi portò l'altro giorno alla Comédie-Française. La vostra bella voce, la vostra nobile figura, la vostra salute smagliante, tutto in voi m'ispirò un reale interesse: siete giovane, è compito di una donna sensibile e onesta sottrarvi ai pericoli che incombono sulla vostra inesperienza; credo di avere quanto è necessario per istruirvi. Il mio medico, che era con me, mi parlò molto bene di voi e ha finito per farmi decidere in vostro favore».

Non è facile dire come mi sentii dopo un simile discorso. L'indignazione s'impossessò di me e mi sentii molto umiliato di essere venuto da questa donna solo come un rimedio ai suoi mali; ci misi del tempo a rimettermi dalla sorpresa: il suo silenzio mi avvertiva che dovevo rispondere. Le dissi: «Sono estremamente colpito, Signora, dalla preferenza che avete voluto accordarmi per il recupero della vostra salute; ho solo un vivissimo rimpianto, quello di non poter soddisfare le vostre aspettative; Melpomene, Talia e una donna che amo impegnano ogni mia possibilità. Quel poco che resta sarebbe un rimedio troppo blando per osare offrirvelo. Ma avete, Signora, un modo ben più sicuro e più semplice. Un gran numero di questi giovani montanari che la miseria e la speranza di guadagnarsi da vivere attirano ogni anno a Parigi, attorniano il vostro palazzo; il loro vestiario è poco costoso e si offrono a buon mercato». A queste parole la mia vera Signora indignata si alza e mi dice rossa, più di collera che di pudore, che non si sarebbe mai aspettata da parte mia una tale impertinenza, né io, Signora, le risposi, l'indecenza della vostra proposta. Subito raggiunsi le scale e scomparvi.

Restai così addolorato da questa triste avventura che non osai vantarmene con nessuno e da allora ho sempre diffidato di quelle donne alle quali non costa nulla né il primo passo né il primo approccio e che le si trova del tutto disposte a risparmiarvi l'imbarazzo di una dichiarazione. Ogni volta che ne ho vista una pronta a darsi da fare con me, mi è tornata in mente la prescrizione del medico; mi sembrava che pensassero a me solo perché dovevano ristabilire la loro salute.

I giovani attori hanno un'enorme necessità di conservare i loro mezzi fisici, da loro dipende quel vigore elettrico che si comunica e convince. L'attore accorto e che dispone dei propri mezzi, è forte senza essere forzato, esprime senza fatica ciò che vuole. Chi gode oltre le proprie possibilità ha un bel fare, il suo animo è usato come i suoi sensi, non desta negli spettatori che un sentimento artificioso, quello da lui percepito; per dirla in breve

nelle sue proprie impressioni come in quelle che suscita resta sempre al di qua dell'obiettivo da raggiungere.

Ritorniamo al seduttore, non si può recitare bene questo ruolo se non dopo aver fatto proprie tutte le sfumature che ne compongono il vero carattere, contrario, in ogni punto, alla sincerità e alla buona fede.

L'attore non deve dimenticare che se nel corso di una parte di questo tipo ci sono momenti lusinghieri per l'amor proprio, non è così alla fine. Il seduttore non appena è scoperto raccoglie solo l'odio delle vittime e il disprezzo degli spettatori: se non raggiunge questo intento, non è un vero seduttore.

L'attrice che rappresenta l'oggetto della seduzione deve ricordarsi anche che può essere vulnerabile solo per un sentimento irresistibile nei confronti di chi vuole avere la meglio su di lei o per una sensibilità ingenua che suscita interesse in suo favore nel momento stesso in cui soccombe.

SETTIMO INCONTRO

CAPITOLO XII

Della nobiltà e della dignità

Queste due qualità, o piuttosto queste due sfumature che concorrono a formarne una, sono di assoluta necessità nella tragedia. Senza di esse è impossibile impressionare il pubblico e convincerlo che sono Agamennone, Mitridate, Fedra o Semiramide che gli si fanno vedere e ascoltare.¹⁵⁴ Non dipendono esclusivamente dalla bellezza dei tratti o dalle perfezioni delle forme; ho visto uomini molto belli non avere né nobiltà né dignità; ho visto donne prestanti e ben fatte avere un'aria dozzinale; ho visto uomini bassi e brutti apparire ciononostante nobili e solenni; donne altrettanto svantaggiate dalla natura risultare eleganti e maestose.¹⁵⁵ La nobiltà e la dignità dipendono piuttosto dall'elevatezza dell'anima e da una certa stima di se stessi che dalla regolarità dei tratti e della corporatura. Chi ha dignità nell'animo ha certamente una dignità fisica purché, almeno, non abbia alcuna deformità. L'anima comanda a tutto l'insieme e gli dà il tono, quando s'innalza al di sopra dei meschini interessi e delle limitate passioni, si manifesta nel fisico intero: gli occhi, i gesti, gli atteggiamenti essendo interpreti dell'anima, danno al corpo, se animata da grandi sentimenti, un aspetto imponente che ispira rispetto, avvince lo spettatore e fa scomparire l'attore nel personaggio rappresentato.

Vorrei esortare gli attori a forgiare in tempo il loro spirito con lo studio e la contemplazione dei grand'uomini che lo sono diventati con l'amore per la gloria e si sono elevati al di sopra degli altri a opera di queste virtù fondamentali che comportano ammirazione e rispetto. Vorrei che non recitassero mai una parte eroica senza aver cercato nella storia tutto ciò che può informarli sul carattere, le virtù e le azioni dell'eroe. Anche in società coglieranno facilmente i frutti che derivano dalla stima di sé, diventeranno compiti affinché gli altri lo siano con loro, eviteranno di essere confidenziali perché sapranno, secondo l'antico proverbio, che confidenza fa perder riverenza;¹⁵⁶ saranno rispettosi con le donne perché capiranno che il rispetto che si porta al sesso attira benevolenza e stima. La modestia interessa, la vanità indispetta; l'una richiama l'umanità, l'altra provoca l'odio. L'uomo modesto corre un solo pericolo, quello di passare per timido; il presuntuoso sarà fortunato se sarà giudicato soltanto ridicolo.

¹⁵⁴ Accenno ai due personaggi maschili di Racine, il primo dell'*Iphigénie*, il secondo della tragedia eponima *Mithridate* (Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, gennaio 1673).

¹⁵⁵ Topos ricorrente negli scritti del tempo di attori sgraziati, come Lekain, e di attrici fisicamente poco avvincenti che erano del tutto trasformati nel loro incedere sul palcoscenico.

¹⁵⁶ «Familiarité engendre mépris».

L'amor proprio ferito non perdona mai. Non dimentichiamo questo detto che appartiene a tutti, che è fra le verità assodate e che lo spirito dovrebbe sempre tener presente. L'uomo più fatuo può incontrare un uomo fatuo quanto lui e quindi cosa diventerà? Gli attori, soprattutto, devono tener presente che quanto più sono in prima linea per la fama dei successi che vengono loro riconosciuti, tanto più devono evitare di abbandonarsi a un sentimento d'orgoglio che può fuorviarli perché è facile che ne siano inebriati.

Ancor giovane e avendo fatto qualche economia, mi recai da un notaio ricco e pieno di sé, mi presentai da lui con l'educazione e il riserbo che mi erano abituali. Quest'uomo m'invitò a sedere in modo scioccante: Sedete, mio caro Larive, mi disse con disinvoltura. Gli espressi l'intenzione che avevo d'investire del denaro in un vitalizio. Fate bene, caro amico, mi rispose, per fortuna non avete figli. Dite per disgrazia, Signore, replicai. In fede mia, riprese con tono ancor più disinvolto, trovo che è una fortuna per voi di non averne, perché nella vostra posizione che ne avreste fatto? Indignato da quelle parole, lo guardai fisso e gli risposi: Signore, ne avrei fatto dei notai. Quell'uomo fino a quel momento così a suo agio con me, si trovò talmente stupido che non seppe cosa rispondere e da quel momento fu tanto educato quanto poco lo era stato in precedenza.

In un periodo in cui si era immaginato di trasportare le immondizie di Parigi nell'Île des Cygnes, ne fui informato fra i primi e temetti di essere disturbato al Gros-Caillou dove all'epoca abitavo.¹⁵⁷ Mi decisi a presentarmi dal principe di Condé che poteva esserne disturbato quanto me. Il principe era a Chantilly, mi rivolsi a un segretario che conoscevo che si offrì di accompagnarmi da M. Michel, l'amministratore del principe: lo seguii. Dopo aver attraversato un grande e vasto appartamento, arrivammo in una stanza dove si trovava M. Michel: lo saluto, il segretario mi presenta e annuncia il motivo della mia visita; quell'ometto in piedi davanti al camino mi guarda senza rispondere al mio saluto e mi dice: Ebbene, Signore, ripetetemi tutto, di che si tratta? Mi girai verso il segretario e gli dissi in modo solenne: ho forse l'onore di parlare con sua signoria? No, rispose sorpreso, sono M. Michel. M. Michel, ripetei, scriverete al vostro padrone che si vuole impiantare all'Île des Cygnes, una cosa molto incomoda per lui e che mi sono presentato per avere l'onore di avvertirlo. Quell'ometto del tutto sconcertato non seppe cosa rispondermi, volle balbettare qualche parola che non persi tempo ad ascoltare e trovai divertente farmi riaccompagnare da lui fino all'ultima anticamera.

¹⁵⁷ Il quartiere del Gros-Caillou sulla riva sinistra della Senna e dove Larive abitava dal 1781, rue Saint-Dominique, era prospiciente all'Île des Cygnes, così denominata perché Luigi XIV vi aveva fatto installare una colonia di cigni provenienti dalla Danimarca e dalla Svezia. L'isola che si estendeva tra gli attuali ponti degli Invalidi e di Iena, oggi non esiste più in quanto fu ricollegata nel 1820 alla terra ferma.

Nei primi tempi quando mi recavo a recitare a corte,¹⁵⁸ credei di trovare nei grandi del regno i modelli per antonomasia di nobiltà e di dignità; li seguivo con lo sguardo, li ascoltavo con la più scrupolosa attenzione; supponevo che un personaggio di spicco non dovesse turbarsi se non per cause gravissime. In questa disposizione di spirito vidi un giorno entrare nel grande teatro di Versailles il maresciallo di D...; sembrava molto turbato e esclamava, camminando a grandi passi: Ma come fare? che accadrà? è un'insolenza veramente criminale; ci vendicheremo in modo clamoroso. Io che arrivavo a corte per la terza volta e che non ero al corrente di nulla, eccomi molto spaventato; penso che sia accaduta una grande disgrazia, che i ministri, che la stessa maestà regale sia stata insultata: tutto tremebondo mi avvicino al maresciallo e gli chiedo di che cosa si tratti. Allora non siete informato, risponde, cosa accade? non sappiamo come finiremo. Il mio spavento raddoppia e lo supplico di farmi conoscere quell'evento increscioso. Audinot, mi dice, con le imprecazioni che gli erano abituali, non vuole prestarci il suo tamburo per simulare il tuono. Questa sera abbiamo bisogno di *un tuono* e non l'abbiamo! Mi ci volle tutto il rispetto dovuto al rango di un maresciallo di Francia per non scoppiare a ridere; ma non potei fare a meno di pensare che non era in quel contesto che avrei trovato i modelli giusti per rappresentare gli eroi.

Volendo nondimeno scegliere i miei in natura, non perdevo occasione per studiare il gran mondo e fui sempre attento a restare al mio posto per non essere mai obbligato a indietreggiare d'un passo. Da questo studio trassi utili risultati, non solo per la mia arte ma per la mia esperienza nel modo di vivere. Appresi che c'è tutto da guadagnare per chi sa osservare le conversazioni e che in genere è proprio di una mente vivace far valere lo spirito di quelli che non ne hanno. Appresi che nelle posizioni più brillanti, l'uomo davvero filosofo è al disopra di quanto riguarda vanità e fortuna; cerca solo in se stesso la propria considerazione, disdegna elogi e adulazione, non è sensibile ad alcuna piaggeria e, simile all'oro puro che si libera nel crogiolo dagli altri metalli eterogenei, allontana da sé ciò che gli è estraneo. Appresi che l'uomo che eccelle in un genere non può essere negli altri che un uomo ordinario; che uno sciocco crede sempre che ciò che ascolta valga meno di quanto pensi; che una mente ottusa non riconosce mai un torto ed è impossibile convincerla di aver pensato male o agito

¹⁵⁸ La compagnia del Théâtre-Français era tenuta a recitare a corte (i così detti *voyages à la cour*) nei teatri delle regge di Fontainebleau, di Versailles o di Choisy secondo gli spostamenti del re, in genere da novembre ad aprile secondo scadenze ben precise e con un repertorio richiesto che non sempre corrispondeva a quello presente nello stesso momento sul palcoscenico parigino. In linea di principio il martedì era consacrato alla tragedia, il mercoledì all'opera, il giovedì alla commedia, il venerdì all'opéra-comique. Il numero complessivo annuo dei *voyages* era superiore alla quarantina e variava a seconda delle stagioni teatrali, comportava un dispendio notevole di energie e un costo di gestione particolarmente oneroso.

male. Appresi che coloro che hanno la capacità di ammassare una grande fortuna raramente ne fanno un uso nobile e generoso e che infine non sempre basta esser investiti di dignità per avere dignità né di essere nobile per agire e pensare con nobiltà.

L'attore tragico deve sforzarsi di acquisire nobiltà e dignità personali, anzi di svilupparle, perché forse sono le cose più difficili da fingere e non c'è altro modo di migliorare il proprio tono e le proprie maniere se non nobilitando i propri sentimenti. Che mi sia concesso di citare qui una lettera di M^{lle} Clairon: la celebre attrice acconsentì a formare la mia educazione teatrale e mostrò nei miei confronti il più vivo interesse dirigendo il mio talento e le mie sensazioni. Un giorno renderò pubblica questa corrispondenza. M^{lle} Clairon col suo talento ispirava a teatro la più viva ammirazione e imponeva rispetto a chi la circondava. Pensando di non saper parlare quanto lei di nobiltà e dignità non posso far altro che lasciarla parlare personalmente. Ecco la lettera che mi scrisse a questo proposito a Bruxelles, dove recitavo nel 1771.¹⁵⁹

«Sono molto lieta che sua signoria, il duca di Arenberg, vi permetta di fargli la corte, quando arrivava a Parigi e io recitavo veniva a trovarmi nel mio camerino e mi trattava con grande generosità. Dicono che sia altero, ma l'ho sempre trovato solenne ed è una grande differenza; imparatela, è utile per il vostro mestiere; la fierezza nasce sempre da un vizio del cuore e della mente; la dignità dalla nobiltà d'animo. La prima attira quasi sempre l'odio, la seconda impone rispetto; l'una porta al disprezzo dei nostri simili, l'altra riconduce all'umanità; all'uomo altero accordiamo solo quanto non possiamo rifiutare al suo rango, l'entità dei nostri riguardi è commisurata solo al suo potere. La natura ha fatto tutti gli uomini uguali, il caso li ha resi nobili o plebei; avvalersi del caso è tirannia o grettezza, lo si giustifica solo forzando gli uomini ad ammettere che si è veramente degni mediante le virtù... Ma basta su quest'argomento, sforzatevi nella parte del Glorioso di far valere questa mia breve descrizione; siccome il personaggio è giovane e che alla fine si pente, bisogna far sentire le due sfumature di cui vi ho appena parlato; è altero con Pasquin, Lisette, La Fleur e Lisimon in tutto il resto deve essere solenne.¹⁶⁰ Mi chiederete forse come far sentire questa differenza, con un nonnulla, o quasi nulla: finché sarete glorioso non

¹⁵⁹ Il progetto di Larive di editare la corrispondenza di M^{lle} Clairon non ebbe seguito. Sarà invece pubblicata su «Le Coureur des spectacles» dal 6 luglio 1846; la corrispondenza che faceva parte della collezione di autografi di Dubrunfaut, apparve per la prima volta *in extenso* a cura di Charles Maurice, direttore del quotidiano, nella rubrica «Récoltes» (qui, martedì 7 luglio 1846).

¹⁶⁰ Nella commedia di Philippe Nericault Destouches, *Le Glorieux* (18 gennaio 1732), Larive reciterà nella parte del conte di Tufière, il Glorioso del titolo, anche all'inizio della sua carriera teatrale alla Comédie-Française tra il 1775 e il 1778. I personaggi citati sono rispettivamente il cameriere del conte, la cameriera d'Isabelle, il lacchè del conte e il ricco borghese nobilitato, padre d'Isabelle e di cui è innamorato.

dovete aver niente di condiscendente, di affabile nel volto, nell'atteggiamento e nella voce, valutate il vostro entourage come fango, parlate con tono breve, brusco con gravità e misura; che la vostra risata sia amara e sprezzante e quando avrete bisogno di essere solenne, mantenendo l'aria il più possibile nobile, ingentilite il vostro atteggiamento, il vostro viso e il vostro tono; il vostro entourage, per quanto a voi inferiore, è formato da uomini, conquistateli quanto può permetterlo il vostro carattere; come ci è dato, dobbiamo fatalmente seguirlo».

La decenza e il pudore sono sodali della dignità e del vero amore. Un amante virtuoso, quando osa infine dichiararsi, cerca con il più gran riserbo la propria sorte negli occhi dell'innamorata; tanto la sua dichiarazione desta interesse quando si rivolge a un oggetto degno e casto, tanto è ridicola se l'oggetto amato è sembrato persuaso fin dalla prima parola.

Una vecchia attrice, nel dare lezione a una giovanetta, volendo suscitare in lei moti di dignità, di tenerezza e di disperazione, le chiese cosa avrebbe fatto se fosse stata abbandonata dall'innamorato più caro. La giovane allieva rispose che ne avrebbe preso un altro; andatevene, le disse, non siete degna né di intendere né di recitare la tragedia.¹⁶¹

Sventurate quelle che si lasciano andare a una vita depravata, smorzando le incantevoli sensazioni che danno fascino agli animi nobili e sensibili!

Ridatemi i miei desideri, diceva M^{me} Deshoulières, vi ridarò i vostri piaceri.¹⁶² Sì, la dignità e la virtù sono tanto più necessarie per gli attori che è impossibile raffigurarle se non le si prova. Per esprimere adeguatamente tutte le passioni è necessaria una squisita sensibilità che la natura è ben lungi dall'elargire a tutti; neanche si può essere buon giudice di una passione che non si avverte. Bisogna essere sensibili per conoscere bene ogni sfumatura della sensibilità; grave, coraggioso, nobile, generoso e riguardoso per apprezzare e rappresentare nel modo giusto queste rare qualità. È molto facile per un uomo virtuoso imitare i vizi di quanto non sia a un essere depravato rappresentare bene le pure virtù che richiedono in un certo senso un'anima nuova e un carattere vergine.

¹⁶¹ L'aneddoto figurava già in Rémond de Sainte-Albine, *Le Comédien*, A Paris, chez Vincent, M.DCC.XLIX; Cfr.: la traduzione a cura di Edoardo Giovanni Carlotti, *L'Attore*, pubblicata in AAR, anno II, n° 4, novembre 2012, cap. IV, p. 304.

¹⁶² M^{me} Deshoulières (Antoinette du Ligier de la Garde), 1637-1694, legata ai circoli letterari e all'alta società parigina, fu autrice di raccolte poetiche (idilli, egloghe, elegie, canzoni) all'epoca molto apprezzate.

CAPITOLO XIII

Del coraggio

Il coraggio dipende da una qualità del sangue che si rafforza, che si può anche ottenere con l'educazione o con essa deteriorarsi; chi si diverte a spaventare i bambini è tanto più colpevole in quanto può soffocare in loro questa preziosa qualità. Il sangue, raffreddato dalla paura, ostruito nella circolazione, comprime i moti del cuore e ne rallenta lo slancio. Chi è nato coraggioso può esserlo per tutta la vita con diverse sfumature perché si ritrova in ogni qualità e anche in ogni passione dell'anima. Il vero coraggio ha sempre per compagne la generosità, la grandezza d'animo, l'umanità: l'uomo può essere coraggioso solo per onore, basta il rispetto che ha di se stesso per fargli respingere, col coraggio, ciò che potrebbe umiliarlo. Un altro è coraggioso fino alla temerarietà, fino a quel punto di esagerazione che si chiama spavalderia, perché ha di suo un sangue selvaggio e bollente che circola con così tanta violenza che la minima contrarietà lo mette fuori di sé: questo tipo di coraggio, quasi sempre accompagnato dalla brutalità, è tanto più pericoloso per la società in quanto può esporre le persone più tranquille a scene spiacevoli quando meno se lo aspettano. Ci sono, al contrario, persone che hanno appena il coraggio bastevole per salvarle dal disonore; questa tipologia di coraggiosi è un po' come quei devoti che amano Dio solo perché hanno paura del diavolo. Il vero coraggioso può infondere coraggio anche a chi non ne ha: ciò dipende dal sapere eccitare l'immaginazione, esaltare la mente, riscaldare il sangue che finisce per infiammarsi. Questi uomini diventano all'improvviso capaci di tutte le azioni eroiche, ma passato quel momento, una volta calmati, sono proprio loro a esserne sorpresi e cercano la forza irresistibile che ha potuto trascinarli così lontano dalle loro abitudini naturali. L'attore deve studiare, in ogni personaggio, tutte le sfumature che ne compongono il carattere primitivo; a queste sfumature deve subordinare non solo la dizione, ma la forza più o meno grande e la fermezza nei gesti, nello sguardo e nel contegno: l'audace non ha lo sguardo di un uomo timoroso e timido, non ne ha i gesti né il tono né l'espressione; è altrettanto deciso nell'incedere che nei movimenti del capo, tutto il suo insieme sprigiona un'energia austera; parla e agisce con sicurezza senza ostentazione né cedimenti: il pubblico deve intuire, prima che parli, ciò che è capace di fare e l'interesse che può ispirare il personaggio rappresentato dipende molto da quanto suscita nell'entrare in scena.

L'uomo coraggioso, persino nelle sue debolezze, ha sempre la dignità che si confà al vero coraggio e mai si permette quelle insulsaggini femminili che sviscerano il nostro sesso e lo privano di dignità. Bisogna che l'uomo parli e agisca da uomo, alle donne che sono degne di riguardo per le loro qualità stimabili piacciono in genere le persone coraggiose e scelgono come amici quelli che uniscono a una modestia cortese un vero coraggio.

Molti attori credono che tenendosi impettiti, alzando il capo con insolenza e mostrando i pugni, di esprimere il coraggio: si sbagliano di grosso. La sede del vero coraggio, come della nobiltà, è nell'animo, non richiede gesto alcuno. Ho visto persone dall'aria intrepida pronte a sfidare tutto e tutti fino al momento in cui arrivavano sul terreno del duello e che al momento decisivo diventavano vigliacchi tanto quanto prima si erano mostrati insolenti. Ho trovato uomini esili che pur privi di spirito e di bella presenza erano di un coraggio a tutta prova. Questa dote dipende dal sangue, dai principi di onore, dalle abitudini della gioventù, è di ogni età; la forza d'animo e di giudizio, il rispetto di se stessi appartengono ai veri coraggiosi.

La foga della gioventù non sempre permette di distinguere il genere di offesa che esige una vendetta sanguinosa. Molti giovani si confondono su questo punto: in età più matura si sbaglia meno, soprattutto quando si è data buona prova di sé.

Alla Comédie-Française, un uomo sulla cinquantina era sistemato in platea sul primo banco del parterre. La sua enorme parrucca ostacolava la vista di un giovane sventato che si trovava dietro di lui; dopo aver fatto molte battute che trovarono l'approvazione del parterre, il giovane si azzardò a tirare un ricciolo della parrucca. L'uomo anziano la rimise tranquillamente a posto senza voltare la testa e senza dir nulla: l'insolenza di quel tipo spiritoso, incoraggiata dal silenzio, reduplicò al punto che l'uomo rispettabile che ne era vittima, prese la parrucca e se la mise in tasca. A quel gesto le risa aumentarono, allora si girò freddamente e disse al giovane: Signore, sono restato dieci anni alla Bastiglia per aver ucciso un cicisbeo come voi e non valete la pena che rischi di tornarvi. A quelle parole pronunciate signorilmente e a sangue freddo, il giovane restò confuso e sconcertato e non osò rispondere: coloro che avevano riso finirono per ammirare e rispettare il brav'uomo che avevano offeso. In generale i giovani non hanno un'idea giusta del vero coraggio, la minima cosa che urta la loro vanità appare come una grave offesa che va lavata col sangue. Ho avuto la disgrazia, in gioventù, di macchiarmi di quel torto con un uomo che godeva della stima generale. Mi permetto di raccontare quella avventura solo perché fu di dominio pubblico e soprattutto perché l'epilogo onora un insigne letterato.

Nel 1771, al mio primo ingresso al Théâtre-Français, de Belloy aveva dato lettura presso M^{lle} Clairon della sua tragedia *Pierre le Cruel*:¹⁶³ mi aveva pregato di parteciparvi per farmi conoscere la tragedia e la parte che mi avrebbe assegnato. Ma quando fu il momento di iniziare le prove e di

¹⁶³ Pierre Laurent Buirette detto Dormont de Belloy (1727-1775), per l'esito favorevole della sua tragedia patriottica *Le Siège de Calais* [L'Assedio di Calais] fu eletto nel 1770 all'Académie française. *Pietro il crudele* sarà allestito alla Comédie-Française il 20 maggio 1772; Larive sosterrà poi con successo la parte di Édouard ventidue volte tra il 1780 e il 1791.

distribuire le parti, non ebbi quella che mi aveva promesso, seppi che era stata affidata a un mio *cadetto*.¹⁶⁴ Divenni furioso e mi sentii disonorato, volli provare all'autore di *Gaston et Bayard* che avevo nell'animo il coraggio dei suoi eroi;¹⁶⁵ ero persuaso che l'uomo che descriveva così bene i coraggiosi doveva esserlo per antonomasia e mi ripromettevo uno scandalo clamoroso. Sollecito un passaporto per l'estero, vendo una parte del mobilio per raccogliere i cinquanta luigi di cui avevo bisogno. Attuate queste disposizioni vado a cercare de Belloy a teatro, lo prendo in disparte e gli propongo di sfidarci a duello come se gli proponessi una passeggiata. Aggiungo che ho badato a tutto, che ho un passaporto e cinquanta luigi che conto mettere da parte per servire a chi sopravvivrà di noi due. Non dubitavo che la mia proposta sarebbe stata accettata, immaginando che colui che aveva mostrato in scena uomini così sensibili alle questioni d'onore avrebbe dovuto essere onoratissimo di battersi con me. In tutto ciò non avevo considerato né la differenza d'età né la stima dovuta a un letterato che aveva nei miei confronti l'unico torto di essersi lasciato sedurre affidando a un altro la parte che mi aveva promesso.

De Belloy, che non si aspettava una simile proposta, apparve estremamente sorpreso e restò per un po' senza rispondere, dopo essersi ripreso mi disse che aveva una madre e che non avendo potuto, come me, sistemare le sue faccende desiderava averne il tempo, mi sembrò ovvio e gli accordai generosamente due giorni. De Belloy avvertì il ridicolo di un duello con uno sventato della mia età, approfittò di questo tempo e il giorno in cui contavo sull'onore di battermi con lui, ricevetti l'ordine di lasciare immediatamente la Francia e fui obbligato a recarmi a Bruxelles dove fui esiliato per quattro mesi; infine M^{lle} Clairon ottenne che fossi richiamato. Al ritorno fui convocato dal luogotenente di polizia che esigette la mia parola d'onore di non parlare a de Belloy e di evitare persino d'incontrarlo.

¹⁶⁴ Sono così denominati in termine teatrale, relativamente a ogni attore, quelli che sono entrati dopo di lui nella professione; quelli che l'hanno preceduto sono i suoi «*aînés*» [maggiori].

¹⁶⁵ Larive aveva partecipato alla prima rappresentazione della tragedia di Dormont de Belloy, *Gaston et Bayard* (24 aprile 1771) nel ruolo di Rovere, duca d'Urbino, accanto a Lekain che sosteneva la parte del chevalier Bayard, parte che sarà poi nel repertorio del Nostro a partire dal 1777. L'opera fu accolta con interesse dal pubblico ed ebbe dodici repliche, essa ha il merito, secondo Charles Collé, presente alla prima, di portare in scena un evento riguardante la storia nazionale sulla scia dell'*Adélaïde du Guesclin* di Voltaire e di rappresentarlo con naturalezza e con la necessaria verità dei fatti narrati, *Journal et Mémoires de Charles Collé sur les hommes de lettres, les ouvrages dramatiques et les événements les plus mémorables du règne de Louis XV (1748-1772)*, Paris, Didot, 1868, 3 voll. (vol. III, p. 315). Il pubblico accoglierà con favore anche altre tragedie di de Belloy che figureranno successivamente nel repertorio di Larive, quali *Gabrielle de Vergy*, *Le Siège de Calais* e *Pierre le Cruel*, rappresentate con continuità fino al 1791.

De Belloy essendo poi venuto a conoscenza del mio successo a Lione, dove mi ero recato da Parigi dopo il mio ritorno da Bruxelles,¹⁶⁶ ebbe qualche rimpianto di esser stato in gran parte causa del mio primo ritiro dal Théâtre-Français, me lo trasmise con la lettera che qui trascrivo:

Parigi, 11 settembre 1774

Si è temuto, Signore, che mi sarei servito del credito che posso avere presso il duca di Duras per impedire il vostro ritorno in città. Secondo ciò che mi ha detto qualche giorno fa sull'argomento M. d'Hannetaire,¹⁶⁷ ho pensato che il mezzo migliore per allontanare ogni sospetto era di sollecitare personalmente al Duca l'ordine di debutto che desiderate; l'ho richiesto ieri e l'ho ottenuto;¹⁶⁸ guardatevi dall'essermene grato, siamo entrambi in un rapporto tale che fra noi non ci può essere né favore né riconoscenza. Vigilerò affinché l'ordine sia spedito il più presto possibile, il viaggio vi sarà pagato, secondo il vostro desiderio; il duca di Duras me l'ha promesso.

De Belloy

Quando ricevetti questa lettera avevo avuto il tempo di avvertire la ridicolaggine della mia condotta, serbai il rimpianto di aver offeso un uomo a cui dovevo ammirazione, avevo piacere di ritornare per rimediare ai miei torti, ma la morte strappò alla Francia quest'autore stimabile prima del mio ritorno a Parigi.¹⁶⁹

¹⁶⁶ Nel 1773 Larive lascia il Théâtre de la Monnaie di Bruxelles e viene ingaggiato a Lione; con lui parte anche Eugénie d'Hannetaire che finirà per sposare (il permesso del padre viene accordato il 30 gennaio 1775).

¹⁶⁷ Larive aveva lavorato per due anni a Bruxelles nel teatro diretto fin dal 1755 da Jean-Nicolas Servandoni d'Hannetaire (1719-1780). Prima attore alla Comédie-Française poi a Bruxelles come direttore del teatro della città dove era stato invitato dal maresciallo di Saxe ad assumerne l'incarico, d'Hannetaire era l'autore di un trattato all'epoca assai celebrato: *Observations sur l'art du Comédien, Et sur d'autres objets concernant cette profession en général. Avec quelques Extraits de différens Auteurs & des Remarques analogues au même sujet: ouvrage destiné à des jeunes acteurs et actrices. Par le Sieur D***, Ancien Comédien, Paris, Société Typographique, 1774*². È interessante notare che la troupe, nella stagione teatrale 1772-1773, conta fra i primi attori molti futuri *sociétaires* della Comédie-Française; oltre a Larive, infatti, figurano a vari intervalli Grandmesnil, Dazincourt e Florence.

¹⁶⁸ L'ordine di ripresentarsi a teatro reca la data del 15 gennaio 1775. Il secondo debutto di Larive avviene il 29 aprile successivo nella parte di Oreste nell'*Iphigénie en Tauride* di Guimond de La Touche.

¹⁶⁹ De Belloy era morto il 5 marzo 1775.

OTTAVO INCONTRO

CAPITOLO XIV

Della verità

La verità ha un impero che non le può in alcun modo essere sottratto; è fonte o compagna di ogni virtù; offre a chi procede con lei sui tortuosi sentieri della vita un vantaggio inapprezzabile: si rappresenta in ogni tratto, l'annuncia il suo occhio sincero, i muscoli del viso mai contratti dalla menzogna offrono alla fisionomia la pura calma della rettitudine che fa amare e credere a quanto dice. La sua mente è sempre in accordo col cuore, persuade facilmente: tutto è semplice nell'espressione, nei gesti e nello sguardo. L'attore la cui arte è in certo qual modo una continua menzogna deve amare e cercare sempre la verità, è lei che il pubblico, almeno quello formato dalle persone colte, sembra soprattutto prediligere. Meno la si incontra in società più sembriamo cercarla avidamente nelle rappresentazioni teatrali. La verità parla al cuore e all'anima; la menzogna seduce la mente, ma non convince. L'arte imita i fiori, la vista può ingannarsi per un istante, ma il tatto e l'odorato vengono in suo aiuto e l'illusione una volta dileguata non torna più. La menzogna impiega ogni risorsa dell'arte per imitare la verità, ma non può sostenere lo sguardo osservatore che la persegue e la scopre. I colori che l'arte presta al viso non avranno mai il puro fulgore della semplice natura.

Tutti gli sforzi impiegati per rimediare all'irreparabile oltraggio degli anni sono senza successo; s'inganna solo per un momento un difetto nella corporatura, nascosto dall'arte; disturba l'insieme della persona e si fa sentire, per così dire, nei gesti e nel modo di essere. Ciò che comprime il corpo ostacola la voce e la snatura; e l'attore così oppresso non può permettersi quell'abbandono talmente necessario per esprimere le passioni, facendo intuire, proprio con i suoi sforzi, i difetti che vuole nascondere.

Divina verità, il tuo impero dovrebbe estendersi all'intero globo! Tu sola dovresti governare l'universo! La tua forza, la tua energia, la tua persuasione, che fanno impallidire la menzogna, dovrebbero bandirla per sempre. Ti si ama e ti si teme. Vorremmo trovarti negli uomini, ma sembra che siano ridotti a nasconderti, a rinchiuderti in loro. Eviti le città, il sereno soggiorno della campagna ti possiede ancora in tutta la sua purezza. Io, tuo fedele amante, stanco di cercarti invano tra gli uomini, vivo con te nei boschi dove il cuore e gli occhi godono liberamente delle tue bellezze, perché la natura è sincera. Che l'interroghi, l'esamini nella sua produzione, la foglia di un albero mi dice il suo nome e le sue qualità; il sapore di un frutto avverte il mio palato e lo informa senza ingannarlo; e per conoscere un fiore senza nominarlo, mi basta respirarne il profumo e ammirarne lo splendore. Con la natura il mio spirito non è mai preoccupato di scoprire la verità: si offre spontaneamente ai miei occhi e al mio cuore. Felice e sereno

assaporo l'incanto di una vita pura mai turbata dal rimorso: il canto degli uccelli che mi circondano è sempre sincero, l'udito m'insegna a riconoscerli senza difficoltà. Distinguo, al primo gorgheggio l'usignolo dalla capinera, il ciuffolotto dal fanello e il lieve tordo dal pesante corvo: non rischio mai di confondere l'uccello da preda con l'innocente tortora.

La verità mi circonda, mi segue, m'incanta continuamente nel mio delizioso rifugio;¹⁷⁰ solo con me stesso senza calcolo né costrizioni godo di una felicità che mai menzogna o adulazione avranno il diritto di turbare; i miei passi non si perdono sulle tracce dei malvagi; la natura provvidenziale mi riempie di favori: gli alberi che ho piantato mi crescono sotto gli occhi e si premurano di testimoniare la loro riconoscenza offrendomi i loro frutti... Ma dove mi fanno smarrire queste seducenti fantasticherie? Quale il rapporto tra il mio rifugio campestre e la tragedia di cui devo parlare? Il mio proposito è di contribuire a creare attori e non agricoltori o pastori. La verità dei campi non ha nessun rapporto con quella delle passioni. Lasciamo il mio giardino dove non avrei dovuto addentrarmi e torniamo al teatro e in società che ne è la vera scuola.

Il pubblico, sempre esigente e che ha diritto di esserlo, vuole sempre la verità. Se l'impressione prodotta dall'arte è troppo forte, essa urta, scoraggia e l'effetto viene meno; lo scopo della tragedia è di commuovere e di suscitare nell'animo emozioni vere. Lo scopo è raggiunto quando lo spettatore è talmente commosso che dimentica se stesso, preso interamente dall'azione rappresentata e si crede trasportato ad Atene o a Roma con la magia del talento e la verità della recitazione. Senza verità nulla commuove, nulla interessa, nulla può fare illusione. Il mezzo più sicuro per raggiungere la verità a teatro è ancora nella vita privata dell'attore, se vuole bandire la menzogna, essere sempre vero in società, lo sarà senza sforzo in scena. Ma per essere accettata in società, la verità ha bisogno di alcune precauzioni che solo possono essere apprese dall'uso; dovrebbe risplendere in ugual maniera per tutti gli uomini: se ciascuno la volesse per sé avremmo orrore della menzogna, l'adulazione sarebbe bandita dalla terra e gli uomini non sarebbero mai ingannati. Ho dovuto il mio scarso talento solo alle verità che mi sono state dette, ne ho talmente avvertito il vantaggio che la sollecitavo continuamente, se a volte è dura, è sempre utile. Simile al sole, illumina e purifica le nebbie in cui la vanità ci avvolge.

¹⁷⁰ Nel 1792 Larive aveva acquistato nel luogo detto «Les Brosses» un bosco ceduo, bene nazionale appartenuto ai Mathurins di Montmorency, aumentando così la superficie dei terreni da lui posseduti nella circoscrizione di Pontoise dall'inizio del 1791 e già proprietà dei canonici della Sainte-Chapelle di Vincennes. Montlignon, situato ai bordi della foresta di Montmorency, nella vallata di Eaubonne, costituirà il *Buen Retiro* di Larive probabilmente già a partire dal 1794. Circondata da un grande parco, la costruzione, posta in una situazione elevata, ricalca l'aspetto delle dimore signorili di fine Settecento; era stata successivamente abbellita da un laghetto artificiale con ponticelli e cascatelle (Cfr.: M^{me} Jean Delbée, *Histoire de Montlignon*, Paris, Société Française d'Impression, 1914).

Fin dall'infanzia l'ho scelta per guida nei miei studi e in ogni azione della mia vita. Non nascondo il numero di nemici che mi ha procurato né rimpiango nessuno di quelli che ho allontanato da me, non erano fatti per essere miei amici. La vera amicizia è come la probità, trae origine dalla verità; entrambe sono sorelle.

L'uomo vero ha, nello sguardo e nella parola, un abbandono senza reticenze che l'uomo falso non può imitare; il primo parla e ascolta solo col cuore, il secondo solo con la mente: le risposte della mente sono lente e spesso oscure, quelle del cuore chiare quanto rapide. La verità non piace soprattutto perché è rara, se diventasse più comune quelli che meno l'amano sarebbero obbligati a perdonarla.

La vostra pièce non è bella, dicevo un giorno a un autore che mi chiedeva la verità, cadrà platealmente, si trascinerà per cinque o sei rappresentazioni. Se ne fossi convinto, mi rispose stizzito, darei subito alle fiamme il mio manoscritto. La pièce ebbe il destino che avevo annunciato, da allora l'autore non mi ha più parlato, è anzi diventato un nemico. Ho conosciuto autori così persuasi della bontà delle loro opere che preferivano credere che il pubblico fosse privo di gusto e di buon senso piuttosto che i loro testi senza merito. Questo mi ricorda ciò che successe con l'autore di *Les Arsacides*, tragedia in sei atti, che fu recitata nel 1775.¹⁷¹ La pièce era scadente. Avevo una parte lunga e molto ingrata, era la prima che mi era affidata in un'opera inedita. I miei compagni non avevano sul testo un'opinione migliore della mia e si permettevano, alle prove, di ridere alle spalle della pièce e dell'autore: questi m'intrigò per il suo aspetto onesto, l'età avanzata e la cieca fiducia nel suo lavoro. Non ebbi timore di parlargli apertamente e gli dissi ingenuamente:

«Signore avete un'aria rispettabile e vedo con apprensione che la vostra pièce vi procurerà un gran dolore. I miei compagni non osano dirvelo, ma io che sono più sincero vi prevengo che è impossibile che possa avere successo e oso pregarvi, in nome della vostra età e della mia giovinezza, di ritirarla prima di un tonfo: non può che fare gran torto a entrambi, a voi come autore e a me come attore: è la vostra prima pièce ad andare in scena ed è la prima parte che creo; la nostra gloria come la nostra vergogna sono comuni e cadremo entrambi in modo umiliante». A questo discorso, privo d'artificio, l'autore si tolse gli occhiali e mi disse freddamente: «Signore, siete giovane e non ancora in grado di apprezzare tutte le bellezze della mia tragedia: non eravate ancora nato che la mia fama già correva tra i veri intenditori e gli uomini di gusto. Sappiate che non mi si può fare un'osservazione alla quale non possa rispondere, prendo un tiretto dove ci sono tutte; la vostra parte vi coprirà di gloria e dovete esser felice della

¹⁷¹ Nella tragedia *Gli Arsacidi* di Peyraud de Beaussol (26 luglio 1775) Larive recita nella sua prima creazione originale nella parte di Tigrane, principe dei re d'Armenia; dopo la replica del 29 viene ritirata dalle scene.

fiducia che vi ho testimoniato nell'affidarvela». Si rimise gli occhiali e la prova continuò. La pièce fu recitata al suono dei fischi tranne una sola scena che ricevè molti applausi; per farla breve, continuò tra burrasche e frastuono e arrivò alla fine solo grazie a un gran sipario che doveva aprirsi alla fine del sesto atto e che stuzzicò la curiosità del pubblico.

L'autore era così persuaso del merito della sua pièce che ci costrinse a recitarla una seconda volta dicendo che un'opera di tale importanza non poteva essere veramente recepita che alla ventesima rappresentazione. Spaventati da questa minaccia decidemmo di ritirarla, dandogli cinquanta luigi.

Erano trascorsi fra i dodici e i quattordici anni senza che sentissi parlare di lui e della sua pièce, quando un mattino vidi arrivare a casa mia un uomo alto e vecchissimo che non riconobbi. Mi annunciò che doveva parlarmi di un affare molto importante. Gli offrii da sedere e accettò. Ne ho bisogno, disse, vengo a piedi dalla rue des Postes dove vivo ritirato dal mondo. Ho saputo per caso che il Théâtre-Français è in cattive acque in mancanza di novità degne di attirare il pubblico. Ho trovato il mezzo di farvi guadagnare cinquantamila scudi in poco tempo. Signore, gli dissi, ci fareste onore e piacere. Lo credo bene, mi rispose, prestatemi attenzione e sarete convinto della verità che vi dico. Ascolto. Signore, sono Peyraud de Beaussol, autore della tragedia degli Arsacidi, in cui avevate recitato una parte che ha fatto la vostra reputazione. La mia pièce non è restata nel repertorio per mancanza di sviluppo, ho scritto un settimo atto che era necessario alla sua perfezione. Portate questa notizia ai vostri colleghi, saranno, credo, incantati quanto sorpresi del felice soccorso che ho il piacere di procurar loro. Lo ringraziai molto e lo riaccompagnai, assicurandolo della mia riconoscenza e di quella dei miei compagni, non osando né potendo dire di più a un vecchio al quale restava ancora una chimera da accarezzare. Quegli anni in più mi avevano insegnato che se non si deve mai alterare la verità, non è sempre opportuno proclamarla.

CAPITOLO XV

Del cuore buono e del cuore malvagio e delle sfumature di entrambi

Il cuore è la sorgente di tutte le affezioni morali. Da lui provengono le grandi virtù e i grandi vizi. Gli attori devono essenzialmente sforzarsi di conoscere, di penetrarne i segreti, di distinguere le sfumature che diversificano tra loro i cuori quanto le fisionomie.

Il migliore fra tutti è colui che è sempre sensibile agli altri e che trova solo nel bene un incentivo alla sua attività. La sua felicità consiste in quella che procura: felice con chi è felice, con gli sventurati lo diventa per la compassione affettuosa. Per quanti siano i privilegi che un uomo dotato di buon cuore abbia dalla fortuna non può goderne se non condividendoli; il piacere che irradia attorno a sé lo rende più ricco per ciò che dona piuttosto che per ciò che gli rimane.

Ben diverso è il cuore dell'egoista. Sì, l'egoista si rallegra delle disgrazie che non gli capitano; s'intristisce per una felicità che non gli appartiene, riferisce tutto a se stesso. Se compie una buona azione calcola solo l'onore che deve procurargli, se regala qualche cosa è perché è convinto che questa cosa è per lui inutile e che non può trarne vantaggio se non regalandola.

L'individuo suscettibile ha un cuore inquieto: continuamente attento a quanto si dice, crede sempre che si parli di lui, diventa ridicolo proprio per paura di esserlo. Le cose più semplici, sviscerate dalla sua immaginazione, gli appaiono gravi e serie: dappertutto vede cattive intenzioni, non riconosce le persone ottuse e pensa che esistano solo spiriti furbi.

Il cuore più pericoloso è quello incapace di un affetto profondo: sempre passivo, è tanto più da temere che cede in egual misura a qualsiasi impressione e non si fissa su nessuna. Amico di tutti senza esserlo di nessuno sembra credere a quanto si dice, ma di fatto non presta né attenzione né fiducia a nulla. Fa tanto più male perché pensa che le sue azioni non siano più sensibili agli altri di quanto non lo sono a se stesso.

L'attore deve sforzarsi di conoscere tutte queste sfumature e di approfondirle, non solo nelle parti che gli sono affidate, ma anche in quelle presenti nella pièce in cui recita. Solo questo studio può dare intensità al suo talento: deve essere quello di tutta la vita: da esso dipende la verità senza la quale, lo ripeto, non esiste talento drammatico.

L'attore, perennemente osservatore, deve cogliere i caratteri dappertutto e trarli dalla natura stessa.

A volte basta una sola parola per scoprirli malgrado il triplice involucro di cui si ammantano. Nei primi anni della mia presenza alla Comédie-Française, fui invitato a cena da un gran signore che mi trattò con bontà. Tutto da lui mi sembrò effondere lusso e abbondanza. Alla fine della cena scomparve e tornò poco dopo con in mano un pacchettino. Tenete, mio caro Larive, disse offrendomelo, ne trarrete vantaggio. Gettai lo sguardo sul pacchetto e mi accorsi che si trattava di spezzoni di ricamo. Non osando

rifiutare li accettai per pura educazione. Ritornando a casa, esaminai il ricamo e lo trovai in così cattivo stato che non avrei esitato a gettarlo nel fuoco se non avessi temuto di apparire poco riconoscente per il regalo e di far dispiacere all'autore. Presi una decisione migliore, incaricai il mio ricamatore di servirsene su un abito e di fare ciò che era necessario per renderlo elegante e piacente: spendendo parecchi soldi, la cosa riuscì a meraviglia. Quando un giorno quel signore mi fece l'onore di venire da me, pensai doverlo a mia volta ossequiare per il suo ricamo. Senza parlarne gli presentai l'abito e lo pregai di dirmi cosa ne pensasse. Gli sembrò incantevole, elegantissimo e del gusto più squisito. Siccome non cessava nei complimenti, come, gli dissi, Signore, non riconoscete il ricamo che mi avete regalato! Sorpreso da quanto sente, riporta lo sguardo sull'abito esclamando: «Eh! mi avevano detto che non se ne poteva far niente!». Feci un gesto che non gli sfuggì. Riprese immediatamente un sorriso affabile e mi disse che era felice che ne avessi tratto un così buon partito, ma credei più alla prima reazione che alle sue ultime parole e al suo sorriso.

Se avessi dovuto recitare il *Faux Généreux* dopo questa scena, gli avrei dato, ne sono sicuro, un grado di verità che non avrei potuto raggiungere in precedenza.¹⁷²

Gli attori devono insomma osservare di continuo e cercare di cogliere tutti i caratteri, tutte le sfumature che distinguono il vero e il falso, i cuori buoni e i cattivi; una parola, uno sguardo, il movimento dei muscoli, tutto è interessante: bisogna studiare e conoscere ogni cosa. Questo studio è necessario a tutti gli uomini, ma ancora più essenziale a coloro i quali per condizione sono deputati a presentare l'uomo all'uomo. Lo spirito buono nasce da un cuore buono, da uno cattivo provengono i difetti e i vizi. Cuore e spirito hanno, come il corpo, la loro infanzia; l'educazione dell'uno si compie con quella dell'altro, il corpo e lo spirito invecchiano, solo il cuore no.

¹⁷² *Il Falso generoso*, commedia in versi di Antoine Bret (18 gennaio 1758).

NONO INCONTRO

CAPITOLO XVI

Della gelosia

La gelosia è una febbre ardente che divora il cuore, sconvolge mente e corpo, è la malattia in assoluto più funesta, trascina a ogni eccesso e disturba talmente l'organizzazione fisica e morale che ogni cosa appare nell'immaginazione di chi ne è colpito in modo opposto alla verità. L'occhio vede fantasmi senza realtà, l'udito sente cose che non vengono dette; il geloso non riposa mai, il sonno lo fugge, è avvolto in una tetra malinconia: insopportabile a quanto lo circonda, lo diventa a se stesso; tutte le virtù lo abbandonano, solo le furie lo ispirano, finisce per detestare la persona che adorava, e la società e la solitudine e la vita.

L'attore che non ha mai provato la gelosia potrà difficilmente esprimerla in modo veritiero, deve allora studiarla attentamente negli altri. I sintomi non sono ambigui: si rivela nella voce, nello sguardo, nei muscoli, nello sconvolgimento delle idee; nasce con noi, cresce, si sviluppa con i nostri gusti, si combina con le altre passioni e per una particolare fatalità non può essere corretta con l'educazione. Né la mente né il buon senso fanno presa su di lei; assorbe tutte le sensazioni e tutte le facoltà dell'uomo. Anche gli animali vi si abbandonano con tanta violenza che sono portati ad autodistruggersi ed è quasi la sola passione che li renda crudeli quanto noi verso la propria specie.

C'è una gelosia gentile che non presenta nessuno di questi orribili caratteri, non tormenta l'oggetto amato, ma si limita a vigilare perennemente su di lui con amabilità e delicatezza; essa deriva dalla mancanza di fiducia in se stessi, rende più affettuosi e a volte più premurosi. La fiducia e la stima bastano per guarire quanto ci potrebbe essere di sgradevole nella gelosia di questa natura.

Non è soltanto in amore che la gelosia esercita il suo impero; tutti gli uomini che hanno l'animo nobile e che la natura ha creato perché abbiano successo in qualsiasi professione, portano innata nel cuore una gelosia nobile che si chiama allora emulazione. C'è invece una gelosia bassa e degradante che appartiene ai malnati e male educati e che fa loro vedere con dolore negli altri tutto ciò che non hanno: questa bassa gelosia, che viene chiamata più comunemente invidia, è inutile da conoscere per l'attore tragico.

In genere la gelosia assume il carattere dell'individuo che ne è colpito: chi è nato crudele avrà una gelosia atroce e suscettibile dei più grandi timori; Atreo ne è la prova.¹⁷³

¹⁷³ Nella tragedia di Crébillon, *Atrée et Thyeste* (14 marzo 1707), Atreo, per vendicarsi del fratello Tieste, gli uccide il figlio e gli porge da bere una coppa col suo sangue.

Se Tito è geloso, Tito è innamorato.¹⁷⁴

Questo verso prova che non c'è amore senza gelosia. Orosmane è geloso al punto d'immolare Zaïre. Solo un eccesso d'amore può scusare lo smarrimento che lo porta a commettere quel crimine. Ci si ricorda che è stato oggetto di una pubblica controversia;¹⁷⁵ alcuni lettori hanno accusato Orosmane, ma alcune lettrici lo hanno difeso. Il delirio di un'immaginazione sconvolta dall'amore geloso può infatti scusare un crimine a teatro.

Fayel in *Gabrielle de Vergy* osa presentare alla sua vittima il cuore di Coucy, appena immolato alla sua gelosia.¹⁷⁶ Quando me ne fu affidata la parte, mi fece orrore e non vidi dapprima che la catastrofe e considerai Fayel come un tiranno abominevole che il pubblico mai avrebbe potuto accettare, ma studiando i dettagli della parte capii con quale arte era stata indotta e motivata la sua orribile vendetta. Fayel ama la moglie fino all'idolatria: come sposo ha il diritto di non accettare presso di lei nessuno dei rivali e quindi quello di essere indignato nel trovare in casa propria l'innamorato amato dalla moglie. Cerchiamo di essere, dissi fra me, il marito più innamorato e più amorevole, cerchiamo di esprimere quest'amore con ogni attrattiva, facciamo in modo che il pubblico possa compatirmi e interessarsi alla mia situazione; allora vedrà Coucy come un giovane imprudente che viene a turbare la felicità di uno sposo sensibile, di uno sposo unicamente assorbito nel fare quanto suggerito dalla tenerezza per piacere all'oggetto della sua passione. Questo mezzo mi è riuscito, solo lui ha potuto far sopportare l'orribile scioglimento. La disperazione di Fayel alla fine della pièce, la verità dei rimorsi l'hanno fatto compatire in ragione della forza del sentimento sviluppato nel corso della pièce; e quello che più mi persuade sull'esattezza delle mie osservazioni su questa parte, è che la tragedia ebbe allora un gran successo e un lungo periodo di rappresentazioni¹⁷⁷ e che essendo in seguito riproposta a teatro, è stata vista con orrore, forse per colpa degli attori che hanno recitato Fayel come un tiranno feroce e che si sono preoccupati più di mostrare un marito duro e despota che si vendica,

¹⁷⁴ «Si Titus est jaloux, Titus est amoureux», ultimo verso della tirata di Berenice che chiude il secondo atto (scena 5, v. 666) dalla tragedia di *Bérénice* [*Berenice*] di Racine, Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, 21 novembre 1670.

¹⁷⁵ Nel «*Journal de Paris*», circa quindici anni fa.

¹⁷⁶ Tragedia di Dormont de Belloy (12 luglio 1777), la scena del quinto atto aveva provocato una sensazione orribile, Gabrielle quando prende in mano la coppa fatale in cui crede di trovare il veleno vi scorge invece il cuore insanguinato dell'amante.

¹⁷⁷ Le dodici repliche del 1777 erano state seguite da una grande affluenza di pubblico attratto dalla terribilità dello scioglimento che costituiva nel suo orrore una sorta di richiamo; la stampa dell'epoca se ne fece l'eco; piaceva anche la suggestione del «*dénouement en action*», tanto più incisivo rispetto agli immancabili *récits*.

piuttosto che un marito affettuoso, innamorato, profondamente sensibile, trascinato dalla disperazione nel furore di un amore offeso.

La cosa più preziosa da osservare a teatro è la verità dei caratteri; è la verità a inquadrare, in un certo senso, le opere, che ne trasmette e distribuisce l'interesse nelle giuste proporzioni, che valorizza ogni parte in se stessa o in opposizione con le altre. Non appena gli attori se ne allontanano, il pubblico tradito da loro si smarrisce con loro e, invece di vedere una bella rappresentazione nel suo insieme, non vede che un solo aspetto dell'intera pièce. Oserei sostenere che l'arte si è persa da quando sono state dimenticate le passate tradizioni. L'antica Comédie-Française era così severa su questo punto importante che la compagnia nel suo insieme redarguiva severamente chi si allontanava dalla strada tracciata dagli autori. Si potrebbe aggiungere, è vero, che le opere che non appartengono ai nostri grandi maestri sono ben lontane da quell'intensità di concezione che scandagliava ogni carattere e dava a tutti una coloritura così marcata che mai si sarebbe potuto confondere un personaggio con un altro. Per limitarmi alla passione che costituisce l'argomento di questo capitolo, la gelosia di Tancredi e quella di Orosmane sono ben differenti benché siano entrambi gelosi. Quella di Tancredi è velata da una sensibilità malinconica che gli attira tutti i cuori e lo fa compatire tanto quanto è amato; quella di Orosmane conserva le tracce del carattere di un despota che non è abituato alla sventura, che si sovviene a ogni istante della sua possanza pur rinunciandoci per piacere e ha avuto il merito di innalzare fino a lui una schiava. Colto d'indignazione quando si crede ingannato, la sua gelosia è costituita da sensibilità, orgoglio e furore; può abbandonarsi a scoppi che sarebbero deprecabili in Tancredi. Ecco quanto gli attori dovrebbero osservare piuttosto che abbandonarsi in tutte le parti di geloso alla stessa gelosia e allo stesso furore.

CAPITOLO XVII

Dell'imitazione servile, dell'affettazione e della maniera

Il gusto dell'imitazione è innato nell'uomo, costituisce la prima inclinazione che appare in lui fin dalla più tenera infanzia. Prima di articolare le parole, il bambino imita le grida degli animali che conosce, via via che avanza in età copia quanto lo circonda, camminando, salutando, nel modo di porsi e di parlare, il giovane imita l'uomo fatto. Non c'è nessuno che non voglia imitare il talento che più predilige, fare ciò che si è visto fare è la prima scuola in tutte le arti, tutto s'impara all'inizio con l'imitazione, soltanto i grandi talenti sanno liberarsene, ma è permesso unicamente a quelli che hanno il genio della loro arte di arrivarci con successo e siccome questo genio è rarissimo ci sono pochissimi artisti che si lanciano in modo felice fuori dalla strada comune.

La cosa più spiacevole per i talenti è che ognuno si crede in diritto di giudicarli e siccome pochissimi fra questi pretesi giudici sanno distinguere il vero bello, l'artista più perfetto viene a lungo criticato prima di godere della gloria: lo è, e dagli ignoranti e dagli intenditori, perché la critica nasce proprio con il progredire del talento. Si desidera in ragione della sensazione che si prova. E perché una cosa è bella la si vuole perfetta, la minima mancanza colpisce tanto più l'osservatore se è circondata da bellezze. L'artista che ogni giorno fa un passo verso la perfezione, non ci può arrivare se non con molto impegno, riflessione e tempo. Ma il pubblico frettoloso vuol godere in quel momento: decide, condanna e l'artista, che si era lusingato di soddisfarlo, è a volte scoraggiato dalla critica. Se lo sconforto s'impadronisce di lui, tutto è perso, il talento svanisce.

Gli artisti devono imparare a difendersi da queste amarezze e custodire in loro quella nobile emulazione permessa a chi sente ciò che vale. Tanto è dannoso lo stupido orgoglio, quanto è necessaria l'autostima, e quando si ha la fortuna di sentirsi ben ispirato, bisogna calpestare le vecchie pratiche e le usanze abituali che sono destinate a quelli che la natura condanna a una mediocrità insanabile.

L'imitazione servile è più comune a teatro che in qualsiasi altra arte. Si è impressionati dagli effetti di un grande talento: è stato applaudito in questo e quel punto, lo si vuole essere parimenti; ci si sforza di cogliere le sue intonazioni e ci si crede eredi del suo talento nel prenderne le inflessioni e i gesti. Quest'errore costituisce la perdita di molti giovani destinati a riuscire per se stessi se non si fossero imposti questa imitazione servile. Si vede che tutto il loro lavoro consiste nell'ascoltarsi e che sono soddisfatti quando la loro memoria fedele rende alle loro orecchie i suoni che hanno registrato.

Una cosa assai divertente mi nauseò dell'imitazione quando cominciai a recitare. A Tours, l'attore che interpretava le prime parti aveva un bel fisico e un volto seducente, si muoveva sul palcoscenico con estrema disinvoltura, si concedeva familiarità che con altri non avrebbero avuto

successo, per esempio lanciava il cappello dalla mano destra sotto il braccio sinistro con tanta abilità che il cappello si trovava sotto il suo braccio come se fosse sparito. Mi sembrò una cosa suggestiva, anch'io volli lanciare il mio cappello sotto il braccio, trascorsi un giorno intero a questo bel esercizio. Quando credei di essere sicuro del fatto mio, volli cogliere il frutto del mio studio. Lui recitava l'Uomo del giorno e io il Marchese.¹⁷⁸ In una scena in cui eravamo insieme lanciò il cappello sotto il braccio, pronunciando il secondo di questi due versi:

Da nessuna impressione il suo animo è emozionato,
E presto sposerò una bella statua.¹⁷⁹

Mi sembrò il momento favorevole per lanciare anche il mio, rispondendogli:

Il tempo e le vostre lezioni le insegneranno a pensare.¹⁸⁰

Ma lo feci con tale veemenza che il cappello, passandomi sotto il braccio andò a cadere dietro le quinte. Il pubblico scoppiò a ridere e il mio modello e io restammo molto imbarazzati, io per aver mancato il colpo, lui per l'idea che lo avessi preso in giro. Si sbagliava, ma il pubblico, che fino ad allora aveva applaudito la sparizione del cappello, non poté più vederla senza ridere e l'autore di quel gioco di destrezza fu costretto a sopprimerlo. Da quel momento non mi azzardai più a copiare nessuno e riconobbi che se una cosa va bene per uno non è detto che vada bene per un altro. La natura vuole che ciascuno si serva dei mezzi che gli sono stati dati. L'imitazione dell'accento, della dizione, del gesto, dell'atteggiamento corporeo distrugge il vero talento. Esorto tutti i giovani attori a guardarsene e ad avversare quella facilità naturale all'imitazione, caratteristica della loro età.

Talora i grandi attori imitano in un certo senso se stessi. Nel vederli solo una volta in una parte si riconoscono ovunque le stesse intonazioni, la stessa azione muta, gli stessi gesti. Hanno preso loro stessi per modello, hanno per così dire fissato l'ispirazione a forza d'arte. Tutti sono d'accordo nel dire che M^{le} Dangeville era la servetta più perfetta e più vivace mai vista, ebbene, ciò che faceva una volta in una parte, lo faceva ogni volta alla stessa maniera, al medesimo momento ed era sempre perfettamente piacevole, la grazia, la naturalezza e la finezza della sua recitazione

¹⁷⁸ *Les Dehors trompeurs ou l'Homme du jour*, commedia in cinque atti, in versi, di Louis de Boissy (18 febbraio 1740) [*Gli esteriori ingannevoli o l'uomo del giorno*].

¹⁷⁹ Battuta del Barone: «D'aucune impression son âme n'est émue, / Et je vais épouser une belle statue», atto I, scena 7.

¹⁸⁰ Battuta in risposta del Marchese: «Le temps et vos leçons l'apprendront à penser», Ivi.

apparivano al pubblico sempre nuove.¹⁸¹ Sembrava aver riunito ogni perfezione e averle distribuite nelle parti del suo ruolo in modo che, cambiandole, si trasformava di continuo e recitando la stessa si rassomigliava sempre, e cioè ritrovava sempre, a piacere le stesse perfezioni e gli stessi abbellimenti. Bisogna ammettere che il genere comico ha più sfumature e più varietà del tragico. Checché si dica, è più facile essere piacevole che veramente perentorio e patetico. I muscoli che servono per esprimere la gaiezza sono flessibili, si muovono più facilmente di quelli delle passioni tragiche che si mettono in moto solo quando l'anima ha ricevuto emozioni profonde. Per piacere non bisogna neanche contare troppo sul fascino ricevuto dalla natura, non bisogna soprattutto lasciar trapelare che vi si fa affidamento. Non appena il pubblico scopre in un attore questa certezza, gli contesta ogni privilegio e gli toglie il consenso. Dalla preoccupazione sui propri mezzi naturali scaturiscono la maniera e l'affettazione, queste li corrompono e li alterano, imbruttirebbero il più bel volto e renderebbero insopportabili i doni più preziosi.

L'affettazione e la maniera, avendo solitamente una sede particolare nei tratti o nell'atteggiamento del corpo, disturbano talmente l'insieme che nulla va d'accordo in chi vuole così forzare la natura. Se avete gli occhi grandi e se volete farli apparire ancora più grandi fingendo di spalancarli, togliete loro espressione e grazia; diventano duri e stravolti. Non è sforzandosi di tenersi dritti che si appare più alti, la rigidità toglie al corpo quei movimenti aggraziati e semplici che caratterizzano la vera nobiltà, e come dice Rousseau *non c'è grazia senza spontaneità*.¹⁸² Un pittore nel ritrarre una donna che si sforzava di contrarre la bocca per farla apparire molto piccola, fece bene a dirle: «Non datevi pena, Signora, se solo lo desiderate non ve la farò proprio». Mi ricordo di aver recitato con una giovane attrice che, per nascondere la sua estrema pinguedine, si era talmente stretta che, volendo congiungere le mani in uno dei momenti più patetici della pièce, nelle vesti avvenne uno strano scompiglio; la scena da tragica si fece all'istante una delle più risibili. Ne restai sconcertato e tale fu la confusione della giovane attrice che fummo obbligati a sospendere la pièce.

Nel momento in cui il pubblico avvinto è concentrato nell'azione, il minimo incidente di questo tipo può distruggere l'illusione che prova. Quest'effetto è reso tanto più forte in quanto impreveduto ed estraneo a quanto avviene.

Una Galatea, nel *Pygmalion* in cui recitavo con lei, starnutì nel momento più critico della scena: fu impossibile continuare e la pièce non fu portata a termine.

¹⁸¹ Marie-Anne Botot, detta M^{lle} Dangeville (1714-1796), figlia d'arte, aveva debuttato alla Comédie-Française a soli quindici anni ed era stata ammessa nel ruolo delle servette nel marzo 1730. Ammirata da Voltaire e da Garrick reciterà con successo fino al 1763 anche in ruoli dal registro drammatico.

¹⁸² Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou De l'éducation* [Emilio o Dell'educazione] 1762, libro V: «La grâce ne va point sans l'aisance».

Ma si tratta di incidenti, e devo esortare il giovani allievi di Talia e di Melpomene a correggersi dei loro difetti o a non contrarne. Li invito soprattutto a non imitare quegli attori che si tormentano e che restano senza fiato per trascinare lo spettatore a furia di convulsioni e sforzi. Più ci si stanca, più si stancano gli altri. Ciò che proviene dalla testa impressiona solo la testa, ciò che proviene dal cuore va diritto al cuore. Immedesimatevi in ciò che dite, esprimetevi senza sforzi, il pubblico si delizierà senza pena e avrete, con meno della metà di fatica, un successo doppio.

DECIMO INCONTRO

CAPITOLO XVIII

Delle sfumature e delle opposizioni

Per rendere fedelmente i grandi caratteri come quelli di Augusto, di Mitridate, ecc., li si devono studiare, intuire e non sbagliarsi sulle sfumature che li contraddistinguono. Augusto in *Cinna* è nel novero di quei caratteri per eccellenza che hanno rimosso qualsiasi passione e offrono, sotto ogni aspetto, solo la vera grandezza d'animo.¹⁸³ Mitridate deve essere incluso tra quelli che riferiscono tutto a loro stessi e che non sanno amare od odiare se non in ragione del loro interesse personale.

Sfumature molto evidenti distinguono Fedra da Semiramide sebbene la loro situazione sembri offrire alcune analogie: un'attrice deve guardarsi dal confonderle. Fedra, entrando in scena, arde d'amore ma senza rimpianti e senza crimine; il potere di Venere onnipotente l'attira verso Ippolito. Lo sposo è da tempo assente e dubita che sia ancora in vita, la passione che prova ha dunque una specie di scusa: soffre, geme, non è criminale. È, come ha scritto Boileau:

Il dolore virtuoso

Di Fedra, suo malgrado perfida, incestuosa.¹⁸⁴

Solo nell'istante in cui il suo amore ha perso ogni illusione e speranza, Enone la trascina nel crimine.¹⁸⁵ Morendo colpevole, ispira ancora interesse per la verità dei rimorsi e della confessione e per l'idea di un potere superiore, della fatalità che suo malgrado l'ha travolta. Semiramide invece, colpevole della morte dello sposo, criminale per il suo debole nei confronti di Assur, deve mostrare, comparando in scena, una fisionomia ben differente: deve esservi espresso il rimorso, il suo carattere politico serve solo da copertura ai tormenti che prova, una tinta cupa deve oscurare persino i bagliori di speranza che concepisce.

Fedra presa totalmente dal sentimento che la domina, lascia andare le sue espressioni e la sua anima senza alcun ritegno; Semiramide, perseguitata

¹⁸³ Pierre Corneille, *Cinna ou la Clémence d'Auguste*, Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, 1640. Nella sua carriera Larive ha interpretato il personaggio di Cinna, mai Augusto.

¹⁸⁴ Nicolas Boileau-Despréaux: «La douleur vertueuse / De Phèdre, malgré soi perfide, incestueuse», *Épîtres*, VII.

¹⁸⁵ Larive accenna alla terza scena del terzo atto, dove Enone, nutrice e confidente di Fedra, di fronte al suo smarrimento nell'apprendere che Teseo non è morto, le suggerisce di imputare a Ippolito il crimine di cui lei dovrebbe esser giustamente accusata.

dall'ombra di Ninus,¹⁸⁶ è di continuo agitata da mille pensieri che si osteggiano e che è obbligata a nascondere.

Racine nel *Mithridate* ha voluto dare a Farnace un'aria di famiglia, ma ha avuto l'abilità di farlo scomparire nel momento in cui smette di dominarsi davanti al padre: si riconosce nella passione di Farnace, nel carattere intraprendente e irruente, il degno figlio di Mitridate.¹⁸⁷ Era impossibile che questi due personaggi si sopportassero senza nuocersi vicendevolmente. Xipharès, al contrario, per la sua dolcezza e la sua tenerezza presenta un perfetto contrasto con la passione gelosa e crudele di Mitridate.

In *Adélaïde du Guesclin*, Coucy parlando di Vendôme dice nel primo atto:

È nato violento, ancorché magnanimo,
Sensibile ma collerico, eppur capace di un crimine.¹⁸⁸

Vendôme nel secondo atto dice di Coucy:

Se avessi come voi questo coraggio tranquillo
Così freddo nel pericolo, così calmo nella tempesta!¹⁸⁹

Ecco due caratteri ben delineati e ben opposti, ma se per farsi applaudire o per ignoranza Coucy mette nella sua parte il calore e l'impeto che solo Vendôme deve avere, a quest'ultimo non resta più che un'espressione esagerata se vuole gareggiare in forza contro Coucy, o non è più Vendôme se vuole opporre il ragionamento alla forza.

Tutti i grandi drammaturghi hanno avvertito la necessità delle opposizioni e siccome è impossibile sostenere contemporaneamente in scena due caratteri simili, hanno, come l'autore di *Rhadamiste*, forzato uno dei due a reprimersi davanti all'altro: Rhadamiste parla a Pharsamane solo in una concione e lo rivede al momento del pentimento e della sua morte.¹⁹⁰

¹⁸⁶ L'apparizione dell'ombra di Ninus (atto III, scena 6) aveva creato non pochi problemi alla prima rappresentazione.

¹⁸⁷ Larive sosterrà la parte di Farnace fra il 1778 e il 1782. Nella tragedia raciniana nella quale il tema della passione amorosa si oppone ai disegni della politica, il carattere di Farnace fiero e dispotico ha tanto più rilievo in quanto è messo in opposizione a quello del fratello Xipharès, virtuoso e sensibile, sottomesso al volere paterno. Secondo Larive: «Quando questa tragedia è recitata con grande accordo e se gli attori rispettano i limiti prescritti dall'autore, produce una forte sensazione», *Cours*, 1810, vol. II, p.188.

¹⁸⁸ *Adélaïde du Guesclin* di Voltaire (18 gennaio 1734): «Il est né violent, non moins que magnanime, / Tendré, mais emporté, mais capable d'un crime», battuta di Coucy ad Adélaïde (atto I, scena 1, vv. 27-28). Larive ha impersonato per la prima volta il duca di Vendôme il 10 luglio 1775.

¹⁸⁹ Ivi. «Que n'ai-je, comme vous, ce tranquille courage / Si froid dans le danger, si calme dans l'orage!» (atto II, scena 1, vv. 339-340).

¹⁹⁰ Prosper Jolyot de Crébillon, *Rhadamiste et Zénobie* (23 gennaio 1711). Larive ha recitato la parte di Rhadamiste a partire dal 1775; fa riferimento rispettivamente al II atto, scena 2 e al V atto, scena 5.

Ifigenia nell'incedere, negli sguardi, nei gesti, nel dolore, nella gioia, non deve avere nulla in comune con Eriphile: una passione delicata, casta e pura riempie il suo cuore, una passione violenta e gelosa tormenta Eriphile; la prima deve dunque avere in candore, pudore e nobiltà tutto ciò che appartiene al sangue da cui discende.¹⁹¹ Non si deve contare su due o tre intonazioni toccanti per rappresentare Ifigenia, c'è una grande differenza fra il suo dolore e quello di una fanciulla di oscure origini. Racine, almeno, ha fatto questa differenza e tuttavia sembra sfuggire alla maggior parte delle nostre giovani attrici.

Un tempo i critici erano molto esigenti su quanto concerne la vera dignità, oggi temono di parlare un linguaggio che non sarebbe più compreso o sono stati loro stessi corrotti da ciò che vedono abitualmente.

Se ogni attore sapesse immedesimarsi scrupolosamente nel carattere specifico della propria parte, ne scaturirebbe un insieme che darebbe a tutti i componenti della compagnia un valore reciproco e il pubblico competente avrebbe maggior piacere nell'ascoltare attori mediocri così in accordo che attori di grandi doti che hanno la pretesa di voler riunire tutte le passioni in una parte in cui generalmente non devono esprimerne che solo una. Quelli che non riescono a dare a ogni parte un carattere particolare si creano in genere gesti e dizione che servono per tutte, trovano più facile di dare al personaggio la loro statura e il loro sembiante piuttosto che assumere l'atteggiamento e la fisionomia delle grandi figure che interpretano. Racine non ha voluto fare di Oreste un personaggio riflessivo, lo ha voluto furioso e il furore non permette di ragionare dato che è l'effetto della follia.¹⁹² Oreste deve dunque abbandonarsi al disordine dei sensi con tutte le sue forze e la sua energia, senza però ferire la dignità del sangue di Agamennone. La qualità assolutamente essenziale per la tragedia è, come ho già detto, la dignità: senza di essa nulla è tragico.

La tragedia esige sempre nobiltà nell'espressione e nel contegno, ma permette che l'attore cambi contegno ed espressione a seconda della maggiore o minore elevatezza nei caratteri. Sarebbe ridicolo dare al vecchio Orazio la dignità che appartiene ad Agamennone. Il primo è un semplice cittadino di Roma, colmo d'onore e d'amore per la patria che deve e può esprimersi con calore ed energia, ma con una verità semplice e franca che

¹⁹¹ Larive ha già accennato in precedenza ai personaggi della tragedia raciniana: Ifigenia è figlia di Agamennone e Clitemnestra, Eriphile di Elena e Teseo.

¹⁹² Larive evoca il personaggio di Oreste, figlio di Agamennone, nell'*Andromaque* di Racine. Nella sua interpretazione appare anche una vena profondamente malinconica. Oreste, vittima della passione, della gelosia e della disperazione, dimentico persino del proprio onore tanto da assassinare Pirro, è trascinato da una fatalità che secondo Larive «nulla può vincere e la cui forza non conosce freni. Questa continua cecità che lo porta a sacrificare tutto per una donna che non l'ama che lo rende spergiuro e assassino per piacerle, questo infelice destino che ne fa un oggetto d'orrore persino per colei che gli ha ordinato il crimine: tutto imprime a questo carattere una malinconia profonda e toccante», *Cours*, 1810, vol. II, p. 62.

nulla lo obbliga a reprimere in presenza dei figli. Agamennone deve avere, persino con la famiglia tutta la dignità del re dei re. È necessario che il viso e il contegno ne attestino l'abitudine al rispetto che gli è dovuto, e al comando.

Il giovane Achille deve avere l'energia e la dignità che si addicono al figlio di una dea. Il giovane Rodrigo (nel *Cid*) è coraggioso, impetuoso come Achille, ma c'è una grande differenza fra questi due eroi. La loquacità veemente di Rodrigo nella narrazione e nell'apostrofe «Fatevi avanti Navarresi, Mori e Castigliani, ecc.» sarebbe biasimevole in Achille.¹⁹³ Rodrigo cerca la gloria, Achille ne ha già l'abitudine.

Non ignoro che ci vuole un gran talento per cogliere queste sfumature, sono necessarie inoltre le conoscenze acquisite e un'elevatezza d'animo e di principi che non è da tutti. Direi di più: è quasi impossibile recitare queste parti nell'età indicata dall'autore, non basta un volto giovane e la grazia naturale per interpretarle in modo giusto e purtroppo nel momento in cui un assiduo lavoro e una lunga esperienza ci hanno fornito ogni mezzo necessario per renderle alla perfezione, il pubblico spesso meno suggestionato dal cambiamento del nostro fisico che dal numero di anni che ha visto passare da quando le recitiamo, ci avverte di lasciarle.

¹⁹³ Pierre Corneille, *Le Cid* (Théâtre du Marais, fine novembre 1636). «Paraissez, Navarrois, Mores et Castillans», atto V, scena 1, v. 1559.

CAPITOLO XIX

Della dizione semplice e della declamazione; di alcune amarezze legate all'arte drammatica

Molte persone sollevano il problema di sapere se la tragedia deve essere o parlata o declamata. Assomiglia molto a quest'altro problema, della tragedia in versi e della tragedia in prosa.¹⁹⁴ È certo che Corneille, Racine e Voltaire non hanno fatto versi così belli perché siano ridotti al tono della prosa. I bei versi smettono di esserlo quando una dizione troppo familiare ne fa scomparire le bellezze, ma c'è una declamazione epica e lirica che si avvicina alla natura quando vi si avvicinano gli stessi personaggi tragici. La natura tragica è in parte ideale, anche il linguaggio deve esserlo. Dare ad Agamennone, a Joad, a Fedra, a Merope la locuzione di uomini e donne ordinari significa travestire questi grandi personaggi in borghesi di quartiere; significa con una malintesa imitazione, oserei dire colpevole, della natura comune distruggere quella natura ideale raffigurata dall'arte della tragedia, e alterare quella bella lingua poetica che è costata lunghe veglie ai poeti che la parlavano al meglio. Parlare con nobiltà ed elevatezza senza enfasi né volgarità è il sublime dell'arte. La parlata nobile è l'espressione del sentimento e dell'eroismo: la declamazione vuota e ampollosa costituisce una ridondanza di tono che occulta la verità che invece del verso non fa risuonare che parole e rime. Accanto al sublime c'è la stravaganza, un semitono in più o in meno può rendere triviale ciò che, senza questo difetto di sfumatura, sarebbe perfetto. Il tatto raffinato e delicato dell'attore deve indicargli fin dove può spingersi senza ferire la nobiltà e la dignità tragiche. Ci sono ancora molti conoscitori che hanno visto Melpomene nei suoi più bei giorni e che non hanno dimenticato con quale sublime semplicità M^{lle} Dumesnil parlava in questa bella scena della rivelazione nell'*Edipe*:

Sappiate, sappiate in questo estremo periglio
Quello che avrei voluto nascondere a me stessa.¹⁹⁵

¹⁹⁴ Già all'inizio del secolo una diatriba aveva opposto Houdar de La Motte, autore di una tragedia su Edipo in prosa e successivamente messa in versi (rappresentata nel 1726), a Voltaire. L'accademico sosteneva, in modo assai innovativo, la forma prosastica della tragedia rivendicando tale possibilità in nome della verosimiglianza e della naturalezza, Voltaire legato all'armonia del verso per tradizione poetica asseriva che la prosa non può sostenere la tensione richiesta dalla tragedia e che «la schiavitù della rima» appariva come una necessità estetica.

¹⁹⁵ In questa scena dell'*Edipe* di Voltaire Giocasta svela a Edipo quanto le era stato vaticinato dall'oracolo al momento della nascita del figlio di Laio: «Apprenez, apprenez, dans ce péril extrême, / Ce que j'aurais voulu me cacher à moi-même» (atto IV, scena 1, vv. 963-964).

Neppure si è dimenticato con quale maestosa nobiltà, M^{lle} Clairon parlava in *Sertorius* dicendo:

Voi mi amate, Perpenna, Sertorio lo dice.¹⁹⁶

Il disprezzo che mostrava, accompagnato da un sorriso sdegnoso, trascinava il pubblico. Ci sono mille bellezze di questo genere che sarebbe troppo lungo citare e che non mancavano mai il loro effetto. Ho detto che la dizione tragica doveva solitamente allontanarsi dalla declamazione epica e lirica: eppure bisogna che qualche volta vi si avvicini nei casi in cui il poeta stesso si è avvicinato nello stile all'uno e all'altro di questi due generi. Biasimerei l'attore che non declamasse i versi che hanno più enfasi che sentimento, come questi di Zamore:

Dalla plaga infuocata e dal centro del mondo
L'astro del giorno ha visto la mia corsa vagabonda.¹⁹⁷

Ci sono molte circostanze in cui ci vuole una magia di dizione che si avvicini più alla declamazione che a quella parlata nobile, ma semplice, linguaggio abituale dei personaggi tragici. L'arringa di un ambasciatore, quelle che sono indirizzate a tutto un popolo esigono necessariamente una qualche declamazione, senza arrivare tuttavia fino al 'cantato'; ma deve dare alla dizione una dignità maschia, imponente e sostenuta. Deve elevarsi ancor più in certe narrazioni poetiche come nel *récit* di Teramene o in brani interamente lirici come la profezia di Joad.¹⁹⁸ Solo al talento spetta sentire quale sia, al riguardo, la misura adatta.

Un carattere sincero ed evoluto deve avere una dizione più rapida di un grave politico. È impossibile che quella di Bayard convenga a Rhadamiste, ecc., ecc. Spetta ancora al talento e al gusto essere sensibili alla parola di valore di ogni verso e di dare questo valore ai bei versi e ai bei pensieri in modo da fissare l'attenzione del pubblico sulle cose e non sulle parole, di sorvolare su quelle che sono fredde e insignificanti, come ne sfuggono a volte ai più grandi geni e come se ne permettono così sovente agli scrittori di secondo ordine. Una dizione grave, pesante e uniforme soffoca le bellezze più emozionanti e ne distrugge l'effetto. Mi ricordo di aver sentito dire di seguito, a un attore che recitava il vecchio Orazio:

Che morisse

¹⁹⁶ Nel *Sertorio* di Pierre Corneille, all'inizio della scena IV del 2 atto, v. 679: «Vous m'aimez, Perpenna, Sertorius le dit».

¹⁹⁷ Voltaire, *Alzire*: «De la zone brûlante et du milieu du monde, / L'astre du jour a vu ma course vagabonde» (atto II, scena 1).

¹⁹⁸ Rispettivamente in *Phèdre* e in *Athalie*.

O che allora fosse soccorso da una bella disperazione.¹⁹⁹

Aveva abituato il pubblico ad applaudire solo alla fine del secondo verso. Fui indignato che nella patria di Corneille si osasse sfigurarlo così. Recitai la parte per rendere quel sublime *che morisse* in tutta la sua purezza. Il pubblico sorpreso nel vedermi portare l'espressione sul solo *che morisse*, ne avvertì la bellezza un secondo dopo, ma la sentì con una sorta d'ebbrezza e gli rese, con lunghi applausi, il meritato omaggio. Ma il successo di questa celebre espressione non sempre dipende da chi la dice, è il modo vero di chiedere al vecchio Orazio

Cosa volevate che facesse contro tre?

che decide la perfezione più o meno accentuata della risposta. Se questa battuta è pronunciata lentamente e come l'ho qualche volta sentita su tre toni diversi, è impossibile che il *che morisse* non perda tutto il suo effetto; ciò prova che il talento è necessario anche nelle parti secondarie. Una cosa importantissima a teatro, a cui molti attori prestano poca attenzione, è il modo di ispirare; da ciò dipende in larga parte la bellezza della dizione. Molti attori ispirano con tanta precipitazione che non riescono a evitare un singulto spiacevole per loro e per il pubblico che soffre per lo sforzo che sembrano fare. È facile evitare questo difetto lasciandosi il tempo di ispirare studiando con attenzione la forza e l'estensione del fiato, risparmiando i propri mezzi, non sforzando mai la voce al punto di non riuscire più a controllarla. Si è sempre forti, per quanto si possa apparire deboli, quando si sanno economizzare le proprie forze.

Le si devono adoperare principalmente, come ho detto, sulle parole di valore di ogni verso, risparmiandole sulle cose che richiedono solo verità e semplicità. So che spesso l'attore si lascia trasportare da certe ispirazioni che lo trascinano così lontano che non riuscirebbe a continuare e a finire sul tono scelto. In questo caso se il tono è vero e giusto il pubblico, senza saperlo, viene in suo aiuto, l'applauso che riceve si prolunga quanto la sensazione prodotta: ha così il tempo di respirare e di riprendere forza. Lekain, che ben conosceva il pubblico e di cui era sicuro, i giorni in cui era in salute sapeva ciò che poteva permettersi e mai dubitava dell'applauso necessario alla pausa; ma quando stava meno bene e non sentiva lo spirito e la sensibilità a sua disposizione, rallentava la dizione e si lasciava andare molto meno. In quei giorni il pubblico non diceva: Lekain ha recitato male, diceva che Lekain era malato e non si aveva l'impudenza, l'indomani, di travisarlo e di ingiurarlo sui giornali. Ma chi, meno fortunato di lui, è

¹⁹⁹ Pierre Corneille, *Les Horaces* (Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, 1640): «Qu'il mourut, / Ou qu'un beau désespoir alors le secourût», (atto III, scena 6, vv. 1021-1022). È la risposta del vecchio Orazio alla domanda di Julie, poi citata da Larive, che gli aveva chiesto: «Que voulez-vous qu'il fit contre trois?» (v. 1021).

obbligato a lottare costantemente contro l'intrigo e la malafede dei nemici non ha la stessa fiducia. Per nuocere all'attore che si osteggia e per disturbarlo nei suoi più bei momenti ci sono mille modi che la parte sana del pubblico non immagina neanche; il loro successo, non temo dirlo, rende la più bella delle arti il più vile dei mestieri. È persino impossibile che colui che ha l'animo abbastanza fiero da disdegnare le risorse derivanti dalla bassa compiacenza e l'intrigo, e tutti quei mezzucci che creano in un giorno piccole reputazioni, non sia esposto a ogni genere di amarezze.

Nella nostra condizione abbiamo bisogno di una grande fiducia, direi di più, se abbiamo la modestia necessaria al vero talento, ne abbiamo anche il nobile orgoglio. Se non serbassimo la speranza di piacere e anche quella di suscitare una vera ammirazione, saremmo presto scoraggiati. Gli applausi del pubblico sono un introito quotidiano di cui abbiamo ben più bisogno di quello degli ingressi perché siamo ben consapevoli che la nostra gloria è, per così dire, in denaro contante, e dal momento in cui il sipario è abbassato il ricordo dei nostri talenti si oscura come il teatro stesso quando si spegne la ribalta. È perciò impossibile raggiungere la perfezione quando, circondato da gente mal intenzionata, l'attore è criticato nei suoi momenti più belli e spesso destinato a raccogliere, come prezzo degli sforzi e del sudore, unicamente la fatica della parte.

L'attore che va dritto all'anima dello spettatore trova generalmente meno indulgenza di chi ne occupa solo la mente, lo spettatore appassionato perdona raramente l'emozione che prova se incompleta: diventa tanto più esigente in quanto, suscitata da un vero movimento di sensibilità, la sua fibra più tesa è allora più sensibile; il minimo tono forzato o falso la ferisce, distrugge l'illusione e ogni incanto scompare.

L'abuso che più nuoce all'insieme delle rappresentazioni e che recentemente si è diffuso alla Comédie-Française è legato alla pretesa dei giovani attori che non ritengono degno di loro recitare, sotto i vecchi, parti di secondo piano.

Ancora ci si ricorda che all'antica Comédie-Française i giovani talenti si sentivano onorati di contribuire al successo delle pièces, nell'ambire recitare accanto ai Lekain, Dumesnil, Clairon. M^{lle} Clairon ha fatto conoscere le bellezze della parte di Eriphile che prima di lei era stata sempre giudicata brutta e provò in quella di Costanza della tragedia d'*Inès* che non esiste parte ingrata per chi ha un vero talento.²⁰⁰ Molé stesso ha sviluppato l'attrattiva della sua arte in parti che prima di lui non presentavano alcun interesse e hanno perduto la loro nuova rinomanza nel perdere colui che le aveva create.²⁰¹ L'attore che il pubblico ascolta

²⁰⁰ Antoine Houdar de La Motte, *Inès de Castro* (6 aprile 1723), Costanza è la figlia della regina del Portogallo promessa sposa a Don Pedro.

²⁰¹ François-René Molé (1734-1802) attore della Comédie-Française dal 1761, recitava con altrettanto successo nei ruoli tragici e comici; durante la sua carriera aveva creato più di

freddamente e al quale presta poca attenzione contribuisce spesso al successo delle parti brillanti; quando una semplicità discreta fa risaltare, con un'opposizione ben marcata, tutte le bellezze di queste parti importanti.

Uno studio approfondito dell'arte da me esercitata per più di trent'anni in tutte le città dove ci sia un teatro, ha dovuto insegnarmi a conoscere lo spirito degli spettatori e degli attori. È difficilissimo trovare in questi ultimi l'accordo necessario al talento, tutti sono mossi da passioni diverse, da una esaltazione abituale e un'immaginazione sempre mutevole, che ci fa di continuo lasciare il nostro carattere per assumere quello delle diverse interpretazioni. Di conseguenza è quasi impossibile che non ci sia tra gli attori uno scontro continuo d'opinioni e di idee che li allontanano e li ravvicinano secondo il loro particolare interesse.²⁰² I giovani attori, che per loro fortuna non possono misurare la distanza che li separa dalla perfezione, credono al minimo applauso di averla raggiunta e pensano già di lasciare dietro di sé quelli che da lungo tempo hanno meditato sulla loro arte consacrando le loro veglie e subendo le prove necessarie per arrivare alla meta agognata. Questi veterani che conoscono i pericoli, mostrando minor sicurezza ed esaltazione, sanno confinarsi scrupolosamente nelle loro parti e non si preoccupano di raccogliere gli applausi calcolati che potrebbero derivare da successi effimeri e prestabiliti. Sono profondamente convinti che non ci sarebbe né merito né gloria ad acquisire particolari talenti con studi lunghi e faticosi, se questi talenti fossero immediatamente a disposizione di debuttanti incapaci di riflessione e privi d'esperienza.

La cieca fiducia della gioventù è perdonabile quando non si accompagna alla perfidia e si serve solo di mezzi leciti. Mi ricordo di aver anche osato paragonarmi ai grandi talenti e di aver immaginato che il mio valore e il mio giovane aspetto potessero pormi di colpo accanto ai grandi maestri; ero tanto più disposto a convincermene essendo in quell'età in cui si crede facilmente in ciò che lusinga.

Ho dovuto lottare contro un gran numero di ostacoli e malgrado l'accoglienza lusinghiera ricevuta dal pubblico al mio debutto fui presto convinto che in questa carriera tempestosa non bisogna mai contare sul successo del giorno precedente per quello dell'indomani. Il pubblico mi aspettava, non solo nelle caratterizzazioni felici in cui ne avevo già ottenuto

centoventi nuove interpretazioni; era stato il primo conte d'Almaviva nel *Mariage de Figaro* di Beaumarchais. I rapporti con Larive erano stati a volte piuttosto conflittuali.

²⁰² *Non si potrebbe attribuire a questa stessa esaltazione e a questa mobilità d'immaginazione, la facilità con cui si accettano molte pièces mediocri o scadenti? Questa opinione mi aveva fatto decidere, da più di vent'anni, di astenermi dal partecipare alle letture.*

Ho sempre pensato che fosse impossibile giudicare in modo giusto una pièce dopo una sola lettura; credo che gli attori, dopo averla ascoltata dovrebbero rileggere ciascuno in privato e poi riunirsi per giudicarla e non ammettere al giudizio che coloro i quali hanno acquisito, per lunga esperienza, il diritto di valutare un'opera.

il suffragio, ma anche in tutte le bellezze consacrate dal grande talento di Lekain. Questi, più fortunato di me era subentrato a un talento mediocre. Dufresne, malgrado il suo bel fisico, non suscitava alcuna emozione nelle parti che richiedevano l'enfasi delle grandi passioni, cantava e declamava interrottamente.²⁰³

L'animo sensibile e ardente di Lekain fece ben presto dimenticare Dufresne, ma il mio compito fu tanto più difficile perché comparvi sulla scena proprio nel momento in cui Lekain aveva trionfato sui suoi nemici e godeva di una gloria immensa. Sentii presto la necessità di andare a dare libero corso ai miei mezzi in provincia dove non dovevo sostituire quel grande artista che, avendo una costituzione diversa dalla mia, si era creato un genere appropriato al suo morale e al suo fisico. La natura, se mi si permette di dirlo, mi ha concesso in potenzialità ciò che aveva dato a Lekain in emozioni concentrate, i suoi scoppi erano tanto più tragici che la sua anima, più difficile a commuoversi, si dispiegava con tutta la sua forza nelle scene patetiche o di furore. Un grande impegno, una mente colta, il vivo interesse che gli mostrava Voltaire, la fortuna inestimabile di aver creato una parte dei bei personaggi di questo grand'uomo, i talenti superiori che gli erano propri, un pubblico composto da una gioventù colta, appassionata e sensibile che sapeva restituire all'animo dell'attore le sensazioni che riceveva, infine venti anni di carriera gli avevano fatto conoscere ogni segreto di quest'arte difficile. Mi accorsi che nel cercare di imitarlo, sforzandomi di ottenere dalla mia voce quegli spasimi che elettrizzavano il pubblico, mi era impossibile esprimere come lui ciò che non apparteneva che a lui, non potendo imitare le sue intonazioni se non ostentando una voce che non era la mia, sarei stato condannato a essere solo un doppio freddo e monotono.²⁰⁴ Il pubblico, giustamente condizionato dal grande talento di Lekain, non mi avrebbe in seguito perdonato di osare servirmi dei miei mezzi e di recitare secondo la mia sensibilità, un suo leggero malcontento sarebbe stato per me una condanna a morte ed ero grandemente addolorato al minimo segno di disapprovazione. Questa stessa sensibilità, necessaria al vero talento, non potevo dismetterla con il costume di Achille o di Orosmane, mi seguiva

²⁰³ Quinault cadet Abraham Alexis, detto Quinault Dufresne (1693-1767) debuttò alla Comédie-Française nel 1712, esageratamente fatuo per il suo aspetto fisico molto attraente e una bella voce, malgrado il successo per una dizione lineare e misurata, finì per stancare il pubblico con il suo fare altero e sprezzante, aveva lasciato il palcoscenico nel 1741.

²⁰⁴ Certamente Larive aveva sensibilità, grande intuito e una sostenuta attenzione a quanto lo riguardava. Grimm in un articolo redatto al momento della seconda prova dell'attore alla Comédie-Française, nell'affermare che egli offre maggiori garanzie per il futuro rispetto ad altri che si sono proposti, scrive: «Ha soprattutto il vantaggio di non essere una brutta copia dello stupefacente originale che sembra così difficile da raggiungere e che sarebbe senz'altro infelice se lo si imitasse in modo mediocre», «Correspondance littéraire», vol. XI, aprile 1775, p. 72.

dietro il sipario e il teatro mi ha sempre lasciato, persino dopo i più brillanti successi, preoccupazioni e timori che si sono ripresentati ogni qualvolta mi sono affidato al pubblico.

La gelosia, flagello deplorabile di tutte le società, è più viva a teatro che altrove, sentivo quanto avrei potuto e vedevo con dolore che non osavo esprimere nulla a modo mio. Quando mi decisi a lasciare Parigi, mi accorsi con grande gioia che la cabala, l'intrigo e la gelosia non mi avevano seguito e le diverse approvazioni, che ho avuto la gioia di ottenere, mi hanno provato che ciò che è vero lo è dappertutto e che coloro che sanno sentire sono i veri intenditori. Non penso affatto, come molti affermano, che i talenti si perdano in provincia, sembra, a sentirli, che solo Parigi abbia il privilegio di plasmarli e di preservarli. Quelli che pensano così dimenticano che proprio in provincia è nata la maggior parte dei talenti di cui gode Parigi e che di frequente quelli che si erano formati solo a Parigi, fieri dei loro successi nella capitale, perdono molto del loro lustro in provincia dove il pubblico, meno esaltato e più riflessivo, apprezza i talenti per ciò che valgono. Là, più felice che a Parigi, trovavo nella buona volontà dei miei compagni i mezzi per recitare fruttuosamente tutte le mie parti e per offrire al pubblico in sei mesi più spettacoli di quanti non ne rappresentavo in sei anni a Parigi. A Parigi mi è stato impossibile far riproporre *Mithridate*, *Venceslas* e qualche altra tragedia che ho il grande rimpianto di non aver potuto recitare.²⁰⁵

²⁰⁵ Larive aveva recitato nelle due tragedie rispettivamente nelle parti di Farnace fino al 1782 e di Ladislas fino al 1788.

UNDICESIMO INCONTRO

CAPITOLO XX

Di alcune circostanze favorevoli o sfavorevoli al talento e al successo

Quando giunsi a Lione, splendente di giovinezza e di salute, inebriato dai miei primi successi, ricco di tutta la fiducia derivante da un'età in cui non si dubita di nulla, credevo nel diritto di rivaleggiare persino con Lekain, la cui reputazione riempiva la Francia.²⁰⁶ Quell'attore arrivò proprio nel momento in cui gli spettatori mi tributavano corone e applausi. La sua comparsa mi mise di cattivo umore. Fu accolto dal pubblico come meritava che lo fosse e il cattivo umore aumentò. Nel corso delle rappresentazioni mi fu proposto di recitare con lui. Non ritenni degna di me una parte di secondo piano e rifiutai la proposta. I miei amici mi fecero capire il ridicolo della mia condotta, cedetti e credei lusingare Lekain proponendogli di ritardare di qualche giorno la rappresentazione di *Adélaïde du Guesclin* in cui contavo recitare la parte di Nemours.²⁰⁷ Lekain poco colpito dalla mia proposta mi disse freddamente che non poteva cambiare la programmazione degli spettacoli. Offeso dal rifiuto trascorsi la notte a ripetere la parte, la pièce si recitava l'indomani. Entrai in scena al secondo atto, il pubblico che non se lo aspettava mi ricevè con gli applausi tributati solo a Lekain. Questi apparve sorpreso, mi sembrò anzi che mi credesse degno della sua collera perché da quel momento la sua anima e la sua energia crebbero a tal punto che ne fui elettrizzato. Gli spettatori trascinati, fremevano di piacere nell'ascoltarlo e dopo averlo applaudito fragorosamente, prestandomi di nuovo tutta la loro attenzione sembravano voler far passare nella mia anima quella di Lekain. Mi riesce difficile descrivere ciò che provai: la mia emozione si fece così vivida e così vera che le mie espressioni e i miei movimenti sembravano esser dettati proprio dalla natura. Lekain superò se stesso, il pubblico richiese a gran voce una seconda esibizione. Si pensò di raddoppiare il costo dei posti, Lekain confessò di esser stato troppo contento di sé da voler correre il rischio di

²⁰⁶ Larive è a Lione, seconda città del regno, nel 1767 e recita sotto la direzione di M^{me} Lobreau che forma anche altri attori che entreranno alla Comédie-Française come Fleury e M^{lle} Sainval (Cfr.: Emmanuel Vingtrinier, *Le Théâtre à Lyon au XVIII^e siècle*, Lyon, Meton Libraire-Éditeur, 1879, p. 39).

²⁰⁷ Nella tragedia, che si svolge all'epoca della guerra dei Cento Anni, Voltaire mette in scena l'antagonismo fra due fratelli: il duca di Vendôme e il duca di Nemours. Sui loro caratteri opposti già si era soffermato Larive (v. *supra*): il loro conflitto è in parte politico (il duca di Vendôme ha tradito il re di Francia ed è alleato con gli Inglesi, mentre Nemours è rimasto fedele a Carlo VII), ma anche passionale: entrambi amano la nipote del conestabile, Adélaïde du Guesclin. Nell'incontro, che avviene durante l'assedio di Lille, Nemours appare ferito e prigioniero del fratello (atto II, scena 2) al quale rimprovera la fellonia, mentre nel terzo atto (scena 3) gli si rivela come rivale in amore, sicché Vendôme lo condanna a morte. Alla fine prevale il sentimento della fratellanza e in Vendôme interviene il perdono.

esserlo meno una seconda volta. A Lione ci si ricorda ancora dell'effetto prodotto da quella rappresentazione memorabile.²⁰⁸

Neanche si è dimenticata a Parigi l'impressione che provocò poi una recita di *Brutus* nella quale Lekain impersonava Arons, Brizard Bruto e io Tito.²⁰⁹ Fui talmente pieno d'ammirazione per il grande talento di Lekain che mi affrettai immediatamente a rimediare ai miei torti nei suoi confronti, testimoniandogli il mio rammarico e il mio rispetto. Ne fu grandemente colpito e da allora ebbe per me una vera amicizia. Fu lui a scegliermi come sostituto e d'intesa con de Belloy contribuì in maggior misura a farmi tornare a Parigi.

Nell'intimità che si creò tra noi, non mi nascose le angustie e i fastidi che l'avevano tormentato perché non è mai impunemente che si ottiene l'ammirazione dei propri simili. La natura non permette che colui che sembra felice agli occhi di tutti lo sia ai propri e quella sensibilità che procura sprazzi di felicità inestimabile, ce li fa spesso pagare con lunghi e angosciosi dolori. Oso credere che non sarà privo d'interesse leggere la lettera che ricevevi da Lekain due anni prima della sua morte, prova che ha dovuto soffrire molto da quel momento fino a quello in cui ha cessato di vivere.

Parigi, 15 novembre 1776

Vi prevengo, con rammarico, caro collega, che la necessità di vegliare alla guarigione della mia cattiva salute mi porrà nell'impossibilità di recitare la prossima settimana sia a corte che in città. Corro il grave pericolo di una nuova infiammazione ai reni e per prevenirla ho bisogno di un regime severo e di un lungo riposo.

Avverto, amico mio, che sarà presto il momento di ritirarmi e di lasciarvi la guida del regno, che possiate mettere un po' più d'ordine nei vostri piccoli stati di quanto non mi sia stato possibile attuare!

Vi abbraccio con tutto il cuore congiuntamente alla vostra gentile sposa.

Lekain

L'emozione che provo nel copiare questa lettera mi ricorda il vivo dolore che mi pervase vedendo scendere nella tomba colui che aveva mantenuto così a lungo il diritto di elettrizzare gli animi più freddi e di emozionare i

²⁰⁸ La versione dell'evento che ne dà Jean-Nicolas Bouilly è leggermente diversa e si rifà al racconto di un vecchio artista, Dumanoir, testimone oculare della rappresentazione. Larive entra in scena per sostituire l'attore indisposto e Lekain pensando che sia stato fatto di proposito recita con grande «alterigia e fierezza», anche perché il testo si presta allo scontro Vendôme/Nemours. L'applauso incondizionato del pubblico per Lekain costituì «una terribile lezione per il giovane presuntuoso che ne fu atterrito» anche se poi Lekain cercò di attenuare il contrasto dando un'intonazione del tutto particolare al verso «chi sa rispettare il valor di un nemico», *Soixante ans du Théâtre-Français...*, cit., p. 21.

²⁰⁹ Voltaire, *Brutus*, (11 dicembre 1730). Jean-Baptiste Britard, detto Brizard (1721-1791) era *sociétaire* dal 1758, stimato da Diderot per l'interpretazione del suo *Le Père de famille* [Il Padre di famiglia], 18 febbraio 1761. Tito era il figlio del console Bruto e Arons l'ambasciatore di Porsenna.

cuori più insensibili. Fu almeno assai fortunato da dare, prima di morire, nuove prove del suo grande talento nella bella parte di Vendôme, l'ultima nella quale si sia prodotto e che recitò con l'energia di un giovane altero quanto appassionato.²¹⁰

Sono stati pubblicati i *Mémoires* di Lekain e mi è molto dispiaciuto che non vi sia riferito un episodio che fa onore al suo spirito quanto alla sua sagacia.²¹¹ Credo che sarà cosa gradita riportarlo qui.

Un autore che era andato incontro a degli insuccessi nella sua produzione drammatica poco tempo prima della rappresentazione de *Le Siège de Calais*,²¹² trovandosi nel foyer della Comédie-Française il giorno del debutto della tragedia, pensò di poter stroncare la pièce e il suo successo. Lekain era presente e sembrava indignato dalle critiche dell'autore fischiato che, senza mezzi termini, manifestava la propria rabbia dicendo ad alta voce che la pièce era esecrabile e il pubblico senza gusto né discernimento. Lekain si credé in diritto di muovere alcuni rilievi al critico che si esasperò al punto di dire che nel *Le Siège de Calais* non c'era neanche un verso da citare. Lekain gli fece notare con discrezione la sua ingiustizia rispondendogli che ce n'erano di molto belli. Citatemene uno, aggiunse il critico, e rinunciò alla condanna. Lekain indignato avanzò verso di lui dicendo:

Voi foste infelice e siete crudele!²¹³

Quel verso che ricordò all'autore il tonfo della sua tragedia, lo obbligò a ritirarsi senza replicare e la presenza di spirito di Lekain ottenne i sentiti applausi degli astanti.

²¹⁰ Aveva recitato nell'*Adélaïde du Guesclin* il 24 gennaio, si era ammalato il 27; l'8 febbraio 1778 Lekain era morto improvvisamente a soli quarantanove anni per una «febbre infiammatoria e un'ulcera nei reni» (*Registre des feux*, 130¹⁰, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, Paris). La sua scomparsa costituisce un gravissimo impoverimento per la scena teatrale parigina.

²¹¹ *Mémoires de Henri Louis Lekain, publiés par son fils aîné*, Paris, chez Colnet, an IX, 1801. In un passo di queste *Memorie*, Larive avrà certo trovato l'eco delle proprie riflessioni; scrive Lekain: «L'anima è il primo elemento dell'attore, l'intelligenza il secondo, la verità e la passione dell'elocuzione il terzo, la grazia e l'atteggiamento del corpo il quarto. Ben conoscere le proprie parti, studiare la prosodia, non perdere mai di vista la natura semplice, nobile e commovente, pensare che l'intelligenza si acquisisce tramite sagge riflessioni e il talento con un lavoro accanito, mostrare sempre il personaggio, servirsi del pittoresco con precauzione, essere vero tanto nella dizione del dettaglio quanto nei grandi moti della passione; vedere la propria arte in grande; non far percepire troppo di frequente le proprie reticenze, mostrare sempre la nobiltà, persino attraverso la leggerezza; evitare una dizione a scatti, non piangere, cosa che è l'effetto di un'anima investita e concentrata sul dolore; portare un'attenzione continua alla scena, identificarsi col proprio personaggio» (*Mémoires de Henri Louis Lekain...*, cit., pp. 173-174).

²¹² *L'Assedio di Calais* di de Belloy (13 febbraio 1765).

²¹³ Ivi: «Vous fûtes malheureux, et vous êtes cruel!». Aurèle al padre Eustache de Saint-Pierre, atto V, scena 7.

S'intuisce, con quanto precede, l'influenza che gli attori hanno gli uni sugli altri, quella che hanno sul pubblico e quella che a sua volta il pubblico esercita su di loro. Quando tutti questi effetti si sovrappongono le rappresentazioni raggiungono un grado di energia e di verità di cui si conserva a lungo il ricordo.

Pongo nel novero di queste rappresentazioni quella che recitai nel 1780 a La Rochelle, la mia città natia. Me ne ero allontanato nell'infanzia e vi ritornavo allora per la prima volta, dopo un'assenza di venti anni. Avevo scelto per il debutto la mia pièce favorita, *Tancredi*. Al mio ingresso in scena, già commosso dall'interessamento del pubblico e dall'accoglienza affettuosa, nel momento in cui declamai i primi due versi della mia parte:

A tutti i cuori bennati quanto è cara la patria!
Con quale entusiasmo rivedo questo luogo!²¹⁴

lacrime di commozione apparvero negli occhi degli spettatori e nei miei, fui fortunato del fatto che gli applausi si prolungarono abbastanza per darmi il tempo di riprendermi. L'emozione deliziosa che sentivo aveva del tutto turbato la mia memoria, non sapevo più una parola di ciò che dovevo dire; solo dopo esser tornato in me, mi fu possibile continuare e il mio cuore era talmente oppresso che non potei che balbettare i versi successivi. È forse in quel periodo che fui più intensamente emozionato a teatro. La mia illusione arrivò al culmine, mi parve di essere fra i miei congiunti più cari e i miei migliori amici.

A volte gli effetti prodotti dal pubblico sull'attore sensibile sono straordinari tanto sul fisico quanto sul morale. In una delle mie prime tournée a Nantes, dopo una parte violenta, recitai *Pygmalion*; mi accorsi a sipario alzato che era stata malamente posizionata una pesante e indecente statua di sei piedi proprio di fronte a Galatea. Infastidito da quel colosso osai andarlo a prendere per spostarlo in fondo al palcoscenico: avvertii una qualche resistenza, varie voci si alzarono, sentivo ripetere: «Non ce la farà», una voce armoniosa e sensibile colpì il mio udito nell'esclamare con un'emozione e un interesse che mi impressionarono: «Ah! mio Dio! si farà male». Quelle parole mi rinvigorirono talmente che arrivai, sotto lo scroscio degli applausi, a trasportare quel colosso. Finita la rappresentazione quattro uomini che avevano collocato la statua non vollero credere che mi fosse stato possibile smuoverla. Cercai invano di provarglielo ma, malgrado tutti i miei sforzi, mi fu impossibile di farle fare il minimo spostamento.

Dipende dunque in gran parte dal pubblico e dallo stato d'animo che dimostra infervorare e formare gli attori, è quasi sempre giusto quando

²¹⁴ «A tous les cœurs bien nés que la patrie est chère! / Qu'avec ravissement je revois ce séjour!», atto III, scena 1.

abbandonato alle proprie sensazioni non si lascia influenzare da cabale e complotti, purtroppo in quest'ultimo caso assume, senza accorgersene, le disposizioni che gli vengono comunicate e una parola di critica, sfuggita accanto allo spettatore meglio disposto, può raffreddarlo all'istante. Gli attori, che sanno di aver talento e che si abbandonano interamente al pubblico senza suscitare gli applausi con amici indiscreti o biglietti di favore, devono esser sicuri di arrivare presto o tardi al successo, il pubblico imparziale non si sbaglia mai. Quando gli applausi sono dovuti solo alle impressioni che prova sono utili allo sviluppo degli attori che ne costituiscono l'oggetto, ma quando vengono provocati li ingannano e li portano fuori strada, li mettono nell'impossibilità di distinguere gli elogi meritati da quelli che non lo sono. L'attore così forviato è condannato a una mediocrità incurabile. Ciò che è vero è bello, lo è sempre, ciò che non lo è, malgrado i tentativi di complotto presto o tardi scompare. La *Fedra* di Pradon, portata alle stelle è dimenticata, quella di Racine, che si osò criticare in modo oltraggioso, è e sarà in ogni tempo uno dei capolavori dello spirito umano e l'onore della scena francese.²¹⁵

Il plauso più lusinghiero non sempre si manifesta con il fragore dei battimani e le grida di *bravo*. Ma l'attore non si lasci trarre in inganno: è più difficile ottenere un profondo silenzio e un'attenzione sostenuta che gli applausi e chi possiede l'arte di sedurre l'uditorio è ben più sicuro di raggiungere il cuore di chi si abbandona ai grandi scoppi.²¹⁶ Ho sempre notato che il pubblico applaudeva più energicamente i sentimenti eroici piuttosto che quelli patetici e commoventi; quando è veramente commosso non pensa ad applaudire.

Ho già esposto le varie cause che rendono il pubblico disponibile o severo, a volte persino ingiusto. Tutti coloro i quali hanno onorato la scena con il loro talento gli sono diventati cari dopo averne subito i capricci, ma è sempre disposto a compensare l'attore ingiustamente ferito.

²¹⁵ Jacques Pradon (1632-1698) aveva presentato il 3 gennaio 1677 la sua tragedia *Phèdre et Hippolyte* al Théâtre Guénégaud ottenendo un notevole successo (25 rappresentazioni in tre mesi). Una cabala era stata montata nell'intento di screditare e di far concorrenza alla *Phèdre* di Racine andata in scena il primo gennaio al Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, cabala sostenuta dalla duchessa di Bouillon, dal duca di Nevers e da M^{me} Deshoulières; grazie a intrighi e biglietti di favore Pradon era arrivato a un successo che poi si rivelò effimero, l'*affaire* aveva suscitato vive polemiche tra i letterati del tempo cui prese parte, in difesa di Racine anche Boileau. È incredibile che nel secolo della raffinatezza e del buongusto, scrive Larive nel suo *Cours*, «un partito invidioso fosse abbastanza potente da dare il doppio scandalo del successo di una banalità e del fiasco di un capolavoro» (1810, I, p. 184).

²¹⁶ A proposito di una rappresentazione in cui Larive interpreta Tancredi, il critico del «Journal de Paris», recensendo lo spettacolo, evidenzia la sua maestria soprattutto nella scena con Aménaïde del quarto atto: «Gli accenti della voce erano dolorosi e patetici. Non ha mai gettato un grido e ha fatto piangere. Che mi permetta di dirgli che quel silenzio teso durante il quale si teme di applaudire il verso appena sentito per paura di perdere quello che segue, è più lusinghiero per l'amor proprio di un attore degli applausi strappati da scoppi di voce e grida forzate», sabato 23 giugno 1781, p. 703.

Alla prima rappresentazione di una *Médée* di Clément, recitavo un triste Giasone.²¹⁷ Sapevo che Medea doveva, dopo la mia scena, lamentarsi del modo freddo con cui le avevo parlato, di conseguenza pensai dover rispondere a tutto ciò che mi diceva d'impetuoso e di appassionato con un sangue freddo glaciale. Il pubblico spazientito nel trovarmi così freddo me ne testimoniò lo scontento, accompagnando la mia uscita con un mormorio molto marcato, ma quando ebbe inteso Medea lamentarsi della mia freddezza si affrettò ad applaudire per correggere l'ingiustizia.

Una difficoltà indissociabile dalla nostra condizione è quella che dipende, come già detto, dalle spaccature che spesso esistono fra gli attori nel momento stesso in cui sono obbligati di raffigurare o l'amore più appassionato o l'intesa più forte. Mi ricordo a tal proposito ciò che mi accadde a Bordeaux.

Avevo fatto le prove con una giovane e graziosa Zaïre. Il giorno della rappresentazione quale fu il mio stupore nel veder apparire in scena una donna alta, né giovane né vivace, che aveva rivendicato il suo diritto di anzianità per sostituire la mia giovane Zaïre. Gli attori non avevano osato preavvertirmi, sicuri che non avrei acconsentito a recitare con quella donna, diventai furioso, ma dopo aver sbollito la collera, essendo arrivata la scena in cui dovevo entrare e recitata la battuta, doveti cominciare ad amare l'oggetto della mia avversione. Ecco una delle leggi più gravose di questa difficile condizione: bisognerebbe che l'attore ne fosse pervaso al punto di dimenticare ogni passione personale per assumere unicamente quelle richieste dall'arte, bisognerebbe infine che si spogliasse di ciò che gli è proprio per darsi totalmente al personaggio rappresentato.

Mi si dirà, forse, come potete essere veritiero esprimendo a una persona sentimenti del tutto contrari a quelli che vi suscita? Ammetterò che ciò è molto difficile, si può forse credere che sia più facile adottare il carattere e i nobili sentimenti di tanti eroi? L'attore non è né Achille né Mitridate né Oreste e tuttavia deve cogliere le loro passioni e assumerne la dignità. Sarebbe dunque necessario, per raggiungere il sublime, che l'attore avesse abbastanza padronanza dei propri sensi per assoggettarli in tutto e per tutto al genio dell'autore, alle circostanze delle pièces e alle convenzioni della scena; bisognerebbe infine che avesse l'arte di trascendere se stesso, di essere o di credere di essere il personaggio che recita e di confondere le proprie sensazioni nelle sue. Sovente, è vero, l'*io* dell'attore trionfa su quello del personaggio quando è particolarmente e profondamente coinvolto. In questo caso, se è abbastanza fortunato perché la parte abbia

²¹⁷ Pierre Clément (1707-1767), *Medea*, tragedia in tre atti, in versi, 20 febbraio 1779. L'opera non ebbe alcun seguito: l'autore travisando il carattere di Medea, non più maga pericolosa ma amante sensibile e appassionata, le fa comunque commettere l'orrore dell'infanticidio che nel contesto emotivo piuttosto edulcorato finisce per far ridere gli spettatori; Larive fu comunque applaudito per alcuni bei versi dell'imprecazione di Giasone nel terzo atto. Cfr.: «Correspondance littéraire», vol. XII, febbraio 1779, p. 219.

un rapporto diretto col sentimento che lo domina, sarà sublime; se questo sentimento è contrario alla parte ogni illusione andrà distrutta e non resterà tutt'al più che l'apparenza fisica del personaggio. Credo poter citare come esempio di quest'ultimo caso ciò che mi è successo personalmente. Fu dopo aver recitato una quarantina di volte e con successo a Parigi la difficilissima parte di Orosmane e dopo esser stato in varie occasioni richiamato dal pubblico (favore allora rarissimo) per ricevere le testimonianze più lusinghiere del suo compiacimento, fui trattato in questa stessa parte col massimo rigore.²¹⁸ Avevo presentato al pubblico una giovane attrice che cinque volte di seguito aveva ottenuto un certo successo nella parte di Zaïre; dopo questo inizio se ne presentò un'altra e per provare che valeva più della prima;²¹⁹ furono prenotati venti palchi che si ebbe cura di riempire di gente fidata che, nel dar risalto al merito della nuova attrice, non tralasciò di dire di me, parlando occasionalmente alla mia allieva, quanto potesse pensare di più sfavorevole sulla mia persona e sul mio talento. Poiché si è sempre portati a credere più al male che al bene, fui accolto con un'indifferenza alla quale non ero aduso. Entrando in scena l'accoglienza poco lusinghiera mi raffreddò e si manifestò qualche nota di dissenso; allora m'indignai meno per altro contro i miei persecutori quanto contro quelli che permettevano che mi si perseguitasse, la mia voce si alterò e anziché trovare nel mio animo quella squisita sensibilità così necessaria per tratteggiare l'amore appassionato di Orosmane, non trovai che rabbia e furore. Ci si può immaginare che in tale stato d'animo mi fosse impossibile recitare al meglio, ciò non sarebbe successo se avessi avuto abbastanza controllo di me per lasciarmi andare e non essere che Orosmane, anziché Larive, o se tutti quelli che, da più di quindici anni mi testimoniavano con applausi continuati il loro gradimento, non avessero trovato qualche piacere segreto nel vedermi umiliare.²²⁰ Fu a quell'epoca che lasciai

²¹⁸ La parte di Orosmane era collaudatissima e aveva seguito tutto il percorso scenico di Larive dal lontano 1771, tanto che l'attore la sentiva totalmente sua per una sorta di osmosi. Già nel capitolo IV aveva ricordato la reazione della negoziante nell'udire la sua voce. Orosmane metteva poi in evidenza il fascino fisico dell'interprete. Scrive Fleury nelle sue *Memorie*: «Orosmane era una parte molto vantaggiosa per Larive. Oltre al calore della recitazione, quell'attore era il più bel ornamento possibile per il teatro: l'abito turco e il turbante col piumetto mettevano ancor più in valore tutto il lusso e il bel insieme delle sue qualità d'attore; si vedeva realmente in lui lo scita orientale del poeta» (*Mémoires de Fleury...*, cit., vol. II, p. 16).

²¹⁹ Il 27 maggio 1788 a M^{lle} Fleury, allieva di Larive, subentra M^{lle} Desgarcins, giovanissima protetta di Molé, la cui naturalezza recitativa era certamente in contrasto con quella più ampollosa ed enfatica di Larive.

²²⁰ Il critico Le Vacher de Charnois fa riferimento all'accaduto negli stessi termini: «Quel giorno piacque meno del solito, ebbe spesso il dispiacere di sentire levarsi dei mormorii tali da affliggere un attore abituato a essere accolto con onore e applaudito calorosamente. La recitazione risenti del turbamento prodotto e lo scontento del pubblico si fece sentire ancora di più in proporzione al fatto che l'attore diventava poco convincente e più estraneo alla sua parte. L'accaduto ha talmente desolato M. Larive che si è rammaricato che da tempo si

definitivamente la Comédie-Française alla quale da allora non fui più legato dal titolo di *sociétaire*, senza nessuna intenzione di vendicarmi dei miei nemici, dissi a me stesso ciò che Clitandre dice ne *La Coquette corrigée*:

Lo scalpore è per il vanesio, la lamentela per lo sciocco.
Il perfetto gentiluomo ingannato se ne va e non dice parola.²²¹

Ho citato circostanze deleterie allo sviluppo del talento, citerò un episodio che proverà quanto il mio ebbe ad avvantaggiarsi in una circostanza più felice.

Dieci anni dopo, vivamente sollecitato dai miei vecchi compagni e su richiesta unanime del pubblico, mi decisi a tornare in scena. Per il rientro scelsi la parte di Edipo: mi ricorderò sempre con gratitudine gli applausi che mi furono tributati ancor prima di apparire sul palcoscenico; la memoria dei dispiaceri provati nel lasciare, paragonata all'entusiasmo che il pubblico mi testimoniava universalmente, provocò nel mio animo emozioni così intense e profonde che mi credei veramente il figlio e il successore di Laio.²²² Ero talmente compenetrato e mi lasciai andare con tale abbandono a questa parte terribile che il mio io fu del tutto sostituito da quello di Edipo. Quel giorno fu uno dei più radiosi della mia vita. La felicità dipende meno da noi quanto dalle passioni o dalle illusioni piacevoli che si impossessano di noi, perché non siamo mai più infelici che nell'istante in cui, privi di passioni e d'illusioni, riportiamo le nostre idee su noi stessi, così come sentiamo il pericolo di cessare d'esistere solo nel momento in cui ci occupiamo tristemente della nostra esistenza. Il fisico

cercava di scoraggiarlo e ha dato le dimissioni» (*Costumes et annales des grands théâtres de Paris. Accompagnés de notices intéressantes et curieuses. Ouvrage périodique avec privilège du Roi*, vol. V, n° XII, 1788, p. 96).

²²¹ Jean-Baptiste Sauvè, detto La Noue, *La Civetta punita* (23 febbraio 1756): «Le bruit est pour le fat, la plainte est pour le sot, / L'honnête homme trompé s'éloigne et ne dit mot» (atto I, scena 3). Larive aveva sostenuto la parte di Clitandre all'inizio della sua carriera, negli anni 1775-1777, quando la commedia faceva ancora parte del suo repertorio.

²²² Lo spettacolo della tragedia di Voltaire si tenne il 4 maggio 1790, l'affluenza del pubblico fu notevolissima; la presenza di Larive scatenò un entusiasmo irrefrenabile. La «Correspondance littéraire» afferma che persino per il *Charles IX* di Marie-Joseph Chénier (4 novembre 1789) non si era visto un concorso così straordinario e che la parte di Edipo, particolarmente congeniale all'attore, ne metteva in mostra tutta la sensibilità interpretativa. Il suo talento viene percepito dai presenti con la stessa intensità che per il passato. Colpisce la sua padronanza scenica, la sensibilità della voce, l'ascendente sugli spettatori e le sfumature negli slanci della passione e nei momenti di meditata partecipazione (vol. XVI, giugno 1790, p. 27). Di esaltazione generale riferisce il «Moniteur universel»: «Mai questo attore ha riunito in una sola parte un così gran numero di quelle bellezze supreme che annunciano il talento vero e consumato. Una dizione pura, una nobiltà fiera e seducente, una conoscenza ragionata degli effetti, tutte le risorse dell'animo, del patetico, dell'intelligenza, l'impiego di forme felici negli atteggiamenti del corpo e quell'arte difficile di passare da un sentimento a un altro, da un tono rapido e elevato a uno più semplice e più moderato, senza nulla precipitare» (n° 126, giovedì 6 maggio 1790).

influisce talmente sul morale che, in caso di cattiva salute, a volte è impossibile superare il timor panico che s'impadronisca di noi. Quattro anni fa ne provai un effetto molto particolare.

M^{lle} Raucourt mi pregò di dare per lei all'Odéon, una rappresentazione di questa stessa tragedia di Edipo.²²³ Nell'intervallo tra il giorno in cui glielo avevo promesso e quello della rappresentazione, mi ammalai. Facendo affidamento sul mio coraggio, in mancanza di salute, non osai proporle di posticipare di qualche giorno. La sala era interamente prenotata e, per un effetto bizzarro della malattia che mi portava a credere che ne sarei morto, temetti di farle perdere un incasso considerevole. Arrivai a teatro verso le quattro. La moltitudine eccezionale che gremiva la piazza e i dintorni del teatro mi procurò un'emozione vivissima, giunsi infine attraverso una folla immensa al camerino che mi era assegnato; mi sedetti pallido e tremante sul divano. Uno dei direttori dell'Odéon che era presente mi disse: «Ahimè! La povera Joly vi si è seduta una sola volta; è morta da poco e voi ne occupate il camerino».²²⁴ Per natura non sono né influenzabile né pusillanime, ma mi fu impossibile di non credere che stesse per arrivare la mia ultima ora.

Si dice che c'è un Dio per i bambini, non dipese che da me, quel giorno, di essere convinto che ne esistesse uno per gli attori. Nello stato di debolezza in cui mi trovavo, non riuscii a capire dove trovassi la forza necessaria per quella parte violenta; fui molto applaudito senza tuttavia poter nascondere che ero lungi dal renderla così bene come la volta precedente.

Poiché ho parlato degli effetti che favoriscono od ostacolano gli attori, non posso resistere al desiderio di raccontare ciò che mi è successo, in questo genere, al mio ultimo passaggio a Bordeaux. Vi trovai un'artista così mediocre e così collerica che era impossibile parlarle e risponderle senza una discordanza sgradevole tanto per me quanto per il pubblico. Osai esprimerle il mio scontento, ne fu irritatissima e si mise a detestarmi con tutte le sue forze: ciononostante dovevo recitare con lei. In quel difficile contesto le feci recitare la parte di Cassandra in *Venceslas*. Si sa che Cassandra aborre Ladislas e gli parla solo per subissarlo di rimproveri e d'ingiurie: la cosa riuscì alla perfezione; l'attrice, che prima era impossibile ascoltare senza irritazione, fu talmente ispirata e gioì talmente nell'ingiuriarmi che, dimenticando ogni affettazione, per la prima volta in

²²³ Françoise-Marie-Antoinette-Josèphe Saucerotte, detta M^{lle} Raucourt (1756-1815), allieva di Brizard, aveva debuttato giovanissima alla Comédie-Française nel 1772 con notevole successo, ma la sua vita sregolata l'aveva allontanata dalle scene per un certo periodo. Aveva spesso recitato con Larive e, dopo la prigionia durante il Terrore, inaugurò insieme a lui la Salle Louvois nel dicembre 1796. Si tratta dell'ultimo spettacolo del Théâtre de l'Odéon dove l'attrice aveva trasferito la compagnia nel gennaio 1798 dopo che il Théâtre-Français de la rue de Louvois era stato chiuso (rappresentazione data «au bénéfice» dell'attrice).

²²⁴ Marie-Elisabeth Joly, detta M^{lle} Joly, allieva di Préville, recitò nel ruolo delle servette, morì prematuramente nel 1798.

vita sua divenne naturale. Fui contentissimo di aver trovato l'unico mezzo per scoprirle del talento.

In questo capitolo e in qualche altro, ho dato un resoconto delle mie sensazioni solo per dimostrare nel contempo al pubblico e agli attori il loro potere; ma avrei bisogno di espressioni identiche a quelle sensazioni per descrivere convenientemente a entrambi quegli slanci sublimi che suscitano la verità quando nulla si oppone al loro empito. Posso solo asserire che non ho mai potuto far passare nell'anima degli spettatori sentimenti che non avessi provato: l'amore che ho avuto per quest'arte divina è sempre stato fondato sulle splendide sensazioni che mi suscitava. Provavo piacere a ritrovare e ad alimentare in me quel delirio stupendo che sembrava innalzarmi al disopra dei comuni mortali, lo ritrovavo nell'oggetto dei miei affetti solo per riproporlo in scena dove, ricevendo nuovi stimoli, m'infervoravo ancor di più. Parlo solo a voi anime sensibili che mai avete svilito questo dono prezioso, questa eletta sensibilità il cui fascino è nella natura e nella verità, voi soltanto potete capirmi.

ULTIMO INCONTRO

CAPITOLO XXI

Cause dello scadimento dei talenti; sale di spettacolo, ecc.

Non c'è nessuno che non si accorga dello scadimento in cui oggi si trova l'arte drammatica, nessuno che non cerchi di rendersene conto e che non si chieda da dove nasca la difficoltà di trovare dei successori a coloro che hanno dato lustro alla scena francese.²²⁵ Questa difficoltà ha evidentemente origine e nel sentimento scoraggiante degli affanni, degli studi e delle contrarietà di cui questa difficile carriera è disseminata e nella nefasta facilità con cui la gioventù riesce a conseguire effimeri successi e un avanzamento nei nostri piccoli teatri.

Un'altra causa, che non ha meno contribuito ad alterare gli effetti di una pura dizione, dipende dalla smisurata grandezza delle nostre nuove sale, al loro genere di costruzione.²²⁶

La perfezione del talento degli attori risiede nella verità; la verità vuole solo mezzi naturali e si smette di essere veri quando si è obbligati a ricorrere a mezzi artificiali o forzati.

La natura inesauribile diversifica voci e sembianze, non offre a tutti gli stessi mezzi; ora succede spesso che degli attori ai quali ha rifiutato privilegi che accorda ad altri, credano sostituirli costituendosi voci d'imitazione e fittizie: perdono così, invece, l'accento dell'anima che solo può pervadere e avvincere quella degli spettatori.

Il primo desiderio dell'attore è di piacere e di essere applaudito. Se la grandezza della sala non gli consente di animare e d'infiammare il pubblico nei dettagli che esigono solo l'accento del sentimento e la semplice verità, fa allora ricorso alle intonazioni forti che gli sono riuscite meglio, le ripropone di continuo e così cade in una monotonia che diventa presto fastidiosa e insostenibile. Non essendo più in grado di abbandonarsi alle piacevoli emozioni che prova, sempre in guardia contro la debolezza dei suoi mezzi quando è veramente emozionata è obbligato a ricordarsi che tremila

²²⁵ Larive volutamente ignora la presenza saliente di François Joseph Talma (nato nel 1763, aveva debuttato alla Comédie-Française nel 1787) che, negli anni in cui il Nostro scrive, dopo il grande successo nella parte di Charles IX nella tragedia di Marie-Joseph Chénier (*Charles IX ou l'École des rois*, 4 novembre 1789) aveva raggiunto un enorme prestigio in un articolato e vasto repertorio che era già stato in parte di Larive.

²²⁶ Larive accenna molto probabilmente alla nuova sala dell'Odéon dove la Comédie-Française si era trasferita nel 1782. Era il primo teatro costruito espressamente per gli attori, progettato da Marie-Joseph Peyre e Charles de Wailly, i lavori erano iniziati nel 1779 sull'area dell'Hôtel de Condé, nei pressi del Lussemburgo. L'innovazione più rilevante è che il *parterre* (platea), che ora viene denominato *parquet*, comporta solo posti a sedere; il teatro poteva ospitare circa millenovecento spettatori. Fin dall'inizio si erano paventati problemi di acustica come si evince dalla lettura delle pubblicazioni del tempo, spesso molto critiche anche sulla struttura interna della sala.

persone che vogliono sentirlo non gli sarebbero grati di un sospiro se non giungesse fino a loro.

Quando l'attore sacrifica l'accento naturale e sentimentale della voce tutto è perduto per il talento.

La vecchia sala del faubourg Saint-Germain è quella in cui Talia e Melpomene avevano costituito il loro impero e dove si è visto il loro più bel regno, là si sono formate le Dumesnil, le Clairon, le Gaussin, le Dangeville, i Baron, i Dufresne, i Lekain, i Brizard, i Préville, i Molé.²²⁷ Quella sala aveva le proporzioni giuste e favorevoli agli accenti della voce e quegli accenti non perdevano nulla della loro attrattiva nelle intonazioni, anche le più delicate e le più semplici. Gli spettatori vi godevano senza sforzi e senza tensioni. Il teatro, più facile da illuminare, permetteva di vedere tutto e l'azione muta non andava persa come succede oggi. Il celebre Lekain era così persuaso che una sala troppo grande fosse deleteria per il talento e la verità che non volle acconsentire a recitare in quella delle Tuileries se non a condizione che il fondo fosse ravvicinato: fu fatto senza tener conto della perdita di quaranta o cinquantamila libbre d'incasso annui e tuttavia quella sala era metà meno grande di quelle che ci sono oggi.²²⁸

Conosco ciò che si dice sull'immensità dei teatri presso gli antichi, ma il loro sistema drammaturgico sembra esser stato del tutto diverso dal nostro. Avevano per aumentare la statura, enfatizzare i tratti e rafforzare la voce dei segreti che sono andati persi e che forse non dobbiamo rimpiangere.

Non ignoro neanche che in Italia ci sono molte sale immense nelle quali si sente persino un sospiro, ma l'arte di costruirle con tale perfezione non è ancora giunta fino a noi.

Le esibizioni da me realizzate, in più di una cinquantina di teatri dove ho recitato durante diverse tournée, mi hanno dimostrato che quelli che hanno le giuste proporzioni sono i soli nei quali l'attore possa apparire per ciò che è.²²⁹ Potevo abbandonarmi senza sforzo né fatica ai miei mezzi naturali,

²²⁷ Nella gloriosa sala della rue des Fossés Saint-Germain-des-Prés (oggi rue de l'Ancienne Comédie), inaugurata nel lontano agosto 1689 si erano succeduti i più grandi interpreti del tempo cui accenna Larive. Gli attori avevano acquistato il Jeu de Paume de l'Étoile e due fabbricati contigui poi in parte abbattuti, il progetto di ricostruzione era stato affidato a François d'Orbay, la sala aveva una capienza di circa duemila posti.

²²⁸ Nel 1770 gli attori avevano dovuto lasciare la sala des Fossés Saint-Germain, ormai fatiscente, e nell'attesa della costruzione di un nuovo teatro, che si protrae per più di dieci anni, si erano dovuti adattare nella sede temporanea delle Tuileries. Costruito tra il 1660 e il 1662 da Louis Le Vau e Carlo Vigarani per i grandi spettacoli à machines era uno spazio immenso con la capacità virtuale di seimila posti, destinato in prevalenza agli spettacoli dell'Académie Royale de Musique; malgrado gli adattamenti escogitati dall'architetto Germain Soufflot (1713-1780), per renderlo più fruibile, non offriva un'acustica del tutto adeguata (circa milleottocento posti).

²²⁹ Rientrava nelle consuetudini della Comédie che gli attori avessero diritto ad allontanarsi da Parigi per recitare in provincia. È soprattutto negli anni Ottanta che Larive compie molte fortunate tournée e non solo in Francia, ma anche in Svizzera e in Belgio, se ne hanno echi a

potevo avvincere gli spettatori e disporre a mio piacimento di ogni loro sensazione; per ottenere quel successo, bisogna che un gesto, uno sguardo possano essere colti senza essere forzati, che la voce abbandonandosi, concentrandosi e spegnendosi quasi sia ancora sentita e che la mimica, premonitrice delle espressioni dell'anima, sia vista in egual misura da tutti gli spettatori. L'azione muta sostiene l'interesse della rappresentazione e contribuisce di più all'insieme.

A causa del difetto di proporzione che regna nelle nostre nuove sale, è impossibile che gli attori possano soddisfare allo stesso tempo quelli che sono troppo vicini al palcoscenico e quelli che ne sono troppo lontani, devono inevitabilmente sembrare troppo forzati per gli uni e troppo deboli per gli altri.

Marmontel nelle sue osservazioni sull'arte della declamazione ha detto che era necessario che la pronuncia fosse più marcata che in società dove la comunicazione avviene più da vicino, ma sempre nelle proporzioni della prospettiva e cioè in modo che l'espressione della voce fosse ridotta a un grado naturale quando arriva all'orecchio degli spettatori.²³⁰ Marmontel ha ragione per la pronuncia e l'articolazione delle parole e delle sillabe, ma non per l'emissione e l'espressione della voce. Se è forzata nell'uscire dalla bocca dell'attore, è impossibile che arrivi in modo naturale all'orecchio degli spettatori, deve allora perdere necessariamente il suo accento e il suo vellutato e non può giungere che dura e secca fino a quelli che sono più distanti. Se invece l'attore, senza riguardo per le proporzioni negative della sala trascura di forzare la voce, allora non arriva ai posti lontani che debole e inespressiva.

A questi inconvenienti comuni, il Théâtre de la République ne aggiunge altri che sono peculiari alla sua costruzione.²³¹ Le colonne e i tramezzi che dividono i palchi ostacolano talmente la voce che il pubblico che li occupa non sente nulla di quanto viene detto in scena e non si crede obbligato a controllarsi più che a casa propria. Gli spettatori che vogliono ascoltare non hanno più la facilità di testimoniare il loro malcontento a chi turba il loro piacere e, da questi movimenti contrari, risulta un brusio sordo che nuoce a tutti i begli effetti dello spettacolo. L'attore che ne è infastidito, a volte non sentendo neanche se stesso, non è padrone di prendere la voce nel tono che gli è naturale.

Nantes (1780), a La Rochelle, a Ginevra (1784), a Lille (1784 e 1785), a Bordeaux (1785) e a Marsiglia (1787).

²³⁰ Marmontel, *Déclamation théâtrale*, articolo dell'*Encyclopédie*, ed. 1754, vol. IV.

²³¹ Gli attori dell'antica Comédie-Française si dividono nel 1791 in due compagnie connotate da opposte vedute politiche: Il Théâtre-Français o Théâtre de la République, Rue de Richelieu (attuale sede della Comédie-Française) e il Théâtre de la Nation (attuale Odéon). Il Théâtre-Français realizzato fra il 1786 e il 1790 dall'architetto Victor Louis per il teatro delle Variétés amusantes, viene ribattezzato Théâtre de la République il 30 settembre 1792 (già Théâtre de la Liberté et de l'Égalité); aveva una capienza di milleseicento posti.

Diciamolo francamente, uno spettacolo così solenne come la tragedia è fuori posto nel quartiere più rumoroso di Parigi dove sono riuniti tutti i generi di piaceri.²³² Desidererei che Melpomene non si trovasse sulla strada degli sfaccendati che vanno a teatro più per gli spettatori che per lo spettacolo. Il faubourg Saint-Germain, la sua antica sede, era il quartiere che più le si addiceva. L'università le forniva i suoi innamorati fedeli; da quando li ha perduti non ne ha più che di volubili.

Uno dei privilegi che più contribuiscono al perfezionamento dei talenti dipendeva dal vivo interesse manifestato dalle persone raffinate e dai veri intenditori. Erano più numerosi in una piccola sala di quanto non lo siano oggi in una grande, potevano darvi il tono, sostenere gli attori nelle loro capacità naturali, consigliare i giovani talenti quando si allontanavano dal carattere della loro parte, ecc., ecc.²³³ Questo mezzo di perfezione non esiste più dopo le perdite irrimediabili fatte dalle arti e dopo che tanti motivi diversi hanno turbato e disperso gli appassionati che esistono ancora.

Anche l'orario del pranzo si è troppo ravvicinato a quello degli spettacoli. Non è alzandosi da tavola che ci si può facilmente immedesimare in una situazione tragica; alla fine di un banchetto si è più disposti all'allegria che alla tristezza. Credo che oggi la tragedia ci guadagnerebbe se si abolissero le pièces brevi e se si iniziasse un'ora dopo: una parte del pubblico, che entra tra il primo e il secondo atto, avrebbe il tempo di arrivare per l'esposizione, godrebbe di più e gli attori non sarebbero disturbati dal rumore di quelli che entrano dopo l'inizio della rappresentazione.

Ancora altre cause concorrono alla nostra decadenza teatrale, esistono negli attori stessi più che nelle sale e nel pubblico. Ne ho parlato in altri capitoli ed è inutile ripetermi.

²³² Il Palais-Royal, alle cui gallerie è addossato il Teatro, era diventato il cuore pulsante della capitale. Lo spazio attorno al giardino centrale era stato riorganizzato dal duca Louis Philippe d'Orléans, il futuro Philippe Égalité, che tra il 1781 e il 1784 aveva fatto costruire unità abitative e negozi di vario genere. Luogo di incontri tra i più frequentati di Parigi, oltre a un florido commercio, ospitava club privati, case da gioco e di piacere.

²³³ Due anni dopo la situazione non è affatto migliorata malgrado il «delirio universale» per il teatro, il pubblico, costituito per lo più da soldati, studentelli, operai, impiegati statali, nuovi ricchi, non ha le necessarie competenze di giudizio: «Questi spettatori, parimenti estranei alle conoscenze preliminari che il gusto per il teatro necessita e suppone, ignorando persino i primi elementi della grammatica e della versificazione, non sanno distinguere la prosa dal verso, il comico dalla farsa, l'ampollosità dal sublime, il patetico dal lacrimevole», Cfr.: «Le Censeur dramatique ou Journal des principaux théâtres de Paris et des départemens», par une Société de Gens-de-lettres; rédigé par A. B. L. Grimod de La Reynière, M.DCC.XCVII, 4 voll., vol. I, p. 6.

CAPITOLO XXII

Della critica, della necessità e dei mezzi per salvare i teatri

La critica è facile e l'arte è difficile.²³⁴

E se mi si concede di azzardare di sfuggita una parola sull'abuso che alcuni giornalisti fanno della libertà di scrivere, dirò che la portano a una esagerazione che può trovare scuse solo nella necessità di riempire ogni settimana i loro fogli.

Eh! perché non hanno sotto gli occhi questi versi di M. Vigée?²³⁵

C'è una critica benevola, garbata,
 Direi persino affabile nella sua severità
 Che sempre sceglie per guida la verità.
 Di uno scritto valuta la forza e la debolezza,
 E si duole in segreto del difetto che la colpisce.
 Biasimando con misura, approvando senza esagerazione
 Spiava al giovane l'accesso al Parnaso,
 Avverte lo scrittore maturato dagli anni
 Che è tempo di realizzare i suoi alti destini;
 Al vecchio, la cui penna divaga quasi a caso,
 Consiglia di ritirarsi prima che sia troppo tardi;
 Non è asservita ad alcun partito, non vende alcun suffragio
 Non vede mai l'autore, solo la sua opera;
 E con una giusta considerazione, per correggerlo meglio,
 Rifiuta la battuta che potrebbe addolorarlo.
 Ma ce n'è un'altra, emula dell'invidia,

²³⁴ Destouches, *Le Glorieux*, atto II, scena 5: «La Critique est aisée, et l'art est difficile».

²³⁵ Louis Jean-Baptiste Étienne Vigée (1758-1820), autore di brevi commedie, poesie e articoli giornalistici. I versi qui riportati che fanno parte di un poema intitolato «Encore une visite» figurano in varie raccolte, cito in particolare, *Poésies de L. J.-B. E. Vigée, 5^{ème} édition, corrigée et augmentée de pièces inédites*, Paris, Delaunay, 1813, pp. 44-45. «Il est une critique obligeante, polie, / Je dirais même affable en sa sévérité, / Qui pour guide toujours choisit la vérité, / Balance d'un écrit la force et la faiblesse, / Et gémit en secret du défaut qui la blesse. / Blâmant avec réserve, approuvant sans effort, / Du Parnasse au jeune homme elle aplanit l'abord, / Avertit l'écrivain mûri par les années, / Qu'il est temps d'accomplir ses hautes destinées; / Au vieillard, dont la plume erre presque au hasard, / Conseille la retraite avant qu'il soit trop tard; / Ne sert à aucun parti, ne vend aucun suffrage, / Ne voit jamais l'auteur, ne voit que son ouvrage; / Et par un juste égard, pour le mieux corriger, / Se refuse au bon mot qui pourrait l'affliger. / Mais il en est une autre, émule de l'envie, / Qui condamne à plaisir, à plaisir humilie; / Et s'aveuglant soi-même en sa malignité, / Ne veut voir qu'un défaut où brille une beauté. / Celle-ci, de nos jours, par malheur trop commune, / S'attache à tous les noms dont l'éclat l'importune; / Dès qu'un jeune talent croit pouvoir se montrer, / Se fait un jeu cruel de le désespérer; / Aux talents reconnus, dont s'illustre notre âge, / Prodiges, au lieu d'encens, et le blâme et l'outrage, / Met son bonheur à nuire et sa gloire à blesser, / Sourit d'avance au trait que sa main va lancer: / Tantôt, pour égayer ses injures banales, / Emprunte les *rebus*, les quolibets des halles; / Tantôt, pour satisfaire à ses fougueux transports, / Jusque dans leurs tombeaux court insulter les morts; / De lauriers déchirés jour et nuit s'environne, / Offense tout le monde et n'éclaire personne».

Che condanna e umilia senza averne motivo;
E rendendosi cieca nella sua malignità,
Non vuol vedere che un difetto là dove brilla una bellezza.
Sfortunatamente troppo conosciuta ai giorni nostri
Si appiglia a tutti i nomi la cui fama l'infastidisce.
Non appena un giovane talento crede potersi mostrare,
Si fa un gioco crudele di fargli perdere la speranza;
Ai talenti riconosciuti che danno lustro al nostro tempo
Prodiga, invece dell'incenso, e il biasimo e l'oltraggio,
È felice di nuocere e si gloria di ferire,
Sorridente in anticipo allo strale che la sua mano lancerà,
Talvolta, per ravvivare le sue banali ingiurie,
Prende in prestito le battute e i sarcasmi dei facchini,
Talaltra, per soddisfare i suoi empiti fociosi,
Corre a insultare i morti fin nella loro tomba;
Notte e giorno si circonda di allori strappati,
Offende tutti e non fa brillare nessuno.

In questi versi il poeta indica ai giornalisti il loro dovere. Stabilisce una giustissima distinzione tra la critica che vuole, che può essere utile, e quella che ha il solo scopo di nuocere e di scoraggiare; quanto dice in relazione alla letteratura può essere applicato a tutte le arti. Nondimeno renderò la giustizia che è loro dovuta al novero dei giornalisti che hanno meritato la pubblica stima; questi non vendono né le loro critiche né i loro elogi, sempre giusti estimatori dei talenti pur facendo notare i difetti di un artista ne parlano con riguardo, senza bisogno di denigrare continuamente gli uni per mettere in valore gli altri e senza dipartirsi dalla giusta misura che distribuisce a ciascuno quanto gli appartiene. Sanno che la critica che si esercita sugli attori deve avere come unico scopo di far luce sui loro difetti, senza mescolare alle censure sarcasmi insultanti e calunnie, né scoraggiare con una severità eccessiva, bensì accendere in loro quella lodevole emulazione che li sostiene nelle fatiche dando loro la speranza di raggiungere la perfezione. Questi uomini onesti e giusti rispettano bastantemente i giudizi del pubblico e non si permettono di snaturare l'indomani quanto emesso il giorno precedente: sanno che è impossibile esser ogni giorno uguali a se stessi nell'arte che esercitano e che esige continuamente da noi ciò che non sempre da noi dipende: perché sarebbe necessario che ogni giorno, a tale ora, a tale momento, potessimo avere in salute, in forza, in semplicità, in energia e in esaltazione tutto quanto serve per esprimere in un'ora ciò che un autore non ha potuto concepire che dopo lunghe riflessioni e molto tempo. L'autore ha in più il vantaggio di poter sopprimere e cancellare ciò che non approva, ma per noi che dobbiamo all'alzarsi del sipario dare una nuova vita all'opera, infiammare gli spettatori distratti, essere sicuri di esprimere tutto nel modo giusto poiché un'espressione, un gesto una volta osati non possono più essere né corretti né trattenuti, è fisicamente impossibile poter essere ogni giorno sempre allo stesso livello.

Chi è sempre adeguato non può mai superarsi, ci sarebbe nella sua recitazione qualcosa di uguale e di monotono che resterebbe al di sotto nelle situazioni solenni e forti. Voltaire stesso era così compenetrato da questa verità che credeva, quando recitava le sue tragedie nel teatro di Ferney, doversi vestire fin dal mattino col costume necessario alla parte che avrebbe interpretato la sera; non temeva di ammettere che aveva bisogno del costume per immedesimarsi del tutto nel personaggio che avrebbe rappresentato. Non posso scrivere qui il nome di questo grand'uomo senza ricordare l'interesse che portava alla difficile arte dell'attore e la sua particolare indulgenza nei miei confronti. Mi aveva visto interpretare Zamore quindici giorni prima della sua morte ed ebbe la bontà di testimoniarmi la sua soddisfazione.²³⁶ Incoraggiato da questa ragguardevole approvazione, pensai di dover andare a pregarlo, otto giorni dopo, di ascoltarmi nella prova di una parte; lo trovai molto prostrato, mi disse vedendomi entrare: «Ah! amico mio, non posso più occuparmi delle cose di questo mondo, sto morendo. Eh!, Signore, gli risposi dispiaciuto, sono vivamente afflitto dallo stato in cui vi vedo! Domani devo interpretare Tito e, pensando di trovarvi in buona salute, avevo osato sperare che vi sareste degnato di ascoltare la mia prova».²³⁷

All'improvviso fissa su di me i suoi occhi d'aquila: il suo volto e i suoi movimenti riprendono vigore. Mi dice, alzando le mani col gesto teatrale che gli era consueto: «Come, amico mio! Domani recitate Tito; ah! in questo caso non c'è morte che tenga, bisogna che ve lo faccia provare».

Immediatamente si alza dalla poltrona, va a cercare il testo nel volume delle sue opere e mi fa provare con tanto interesse che sorrideva con bontà quando era contento e si arrabbiava seriamente se qualche cosa non gli andava a genio, e allora in quel fervore, sconcertato o piuttosto stordito dal frastuono, osai dirgli: «Ma, Signore, se gridate così contro di me, non

²³⁶ Voltaire muore il 30 maggio 1778. Era tornato a Parigi agli inizi di febbraio dopo un esilio di ventisette anni, ma in condizioni fisiche assai critiche. Malgrado la sua debolezza aveva assistito il 30 marzo alla rappresentazione della sua *Irène*; alla fine dello spettacolo il busto di Voltaire, opera di Jean-Baptiste Lemoyne del 1744 regalata dallo scultore Jean-Jacques Caffieri alla Comédie, venne posto su in piedistallo al centro della scena e incoronato da tutti gli attori che recano fiori e ghirlande. Per lo spettacolo di riapertura della Comédie-Française, il 27 aprile, era stata riproposta la tragedia *Alzire* con Larive interprete del sovrano Zamore, era la prima volta che si cimentava con questo personaggio dopo la morte di Lekain. Il recensore del «Journal de Paris» sottolineava quanto fosse una delle parti «tra le più forti e le più difficili e in cui i grandi talenti dell'attore che rimpiangiamo si manifestavano al meglio. Benché la memoria ne sia ancora recente, l'interpretazione del sieur de Larive è molto piaciuta e ha ricevuto da parte di M. de Voltaire i complimenti più lusinghieri» (1778, p. 108).

²³⁷ Il *Brutus* di Voltaire andrà in scena il 4 maggio.

riuscirò a recitare». Mi rispose, gridando ancor più forte: «Non grido contro di voi, amico mio, grido per voi».²³⁸

Lo riconosco, gli attori non hanno più oggi simili incoraggiamenti, al contrario le ostilità sembrano moltiplicarsi intorno a loro. Per finire credo dunque doverli esortare ad armarsi soprattutto di coraggio e di costanza e a disdegnare gli intrighi. Il tempo che si trascorre a guardare dietro e accanto a sé è del tutto perso; lo scopo che ci si propone di raggiungere sembra allontanarsi ogni giorno e vi si arriva solo in fine corsa. Non ho sempre pensato così, ma oggi che la mia carriera è compiuta credo dover fare osservare ai miei compagni che non sono che i depositari dei capolavori di cui la nazione si onora e che non hanno il diritto di privare questa nazione sensibile del diletto di ammirarli. Il solo piacere di far rinascere molte opere del tutto dimenticate, mi aveva spinto a prolungare la mia carriera teatrale;²³⁹ ma contrariato di continuo da perfide intenzioni, stanco da trentatré anni di attività, provato infine da pene d'amore e da dispiaceri cocenti, non vedo oggi altra speranza, per la mia mente attiva, che quella di coltivare i tesori che la natura benefica offre a tutti gli uomini, almeno a quelli che come me, senza ambizioni né rimpianti, sanno apprezzare le delizie di un modesto e piacevole ritiro.

Felice chi, appagato della propria umile fortuna,
Libero dal giogo superbo in cui fui vincolato,
Vive nello stato oscuro dove gli dei l'hanno nascosto!²⁴⁰

²³⁸ Larive, oltre alle nove tragedie citate nel *Cours* (ricordo, per ordine alfabetico: *Adélaïde du Guesclin*, *Alzire ou les Américains*, *Brutus*, *Mahomet ou le Fanatisme*, *Cédipe*, *L'Orphelin de la Chine*, *Sémiramis*, *Tancredè* e *Zaïre*), ha anche recitato nelle seguenti pièces di Voltaire (tra parentesi il personaggio da lui interpretato e la data della prima rappresentazione): *L'Écossaise ou le Café*, commedia (Lord Murray, 5 ottobre 1777), *L'Enfant prodigue ou l'École de la jeunesse*, commedia (Euphémon fils, 26 agosto 1777), *Mélope* (Égisthe, 4 novembre 1778), *La Mort de César* (Brutus, 21 febbraio 1783), *Nanine ou le Préjugé vaincu*, commedia (comte d'Olban, 27 ottobre 1776), *Olympie* (Cassandre, roi de Macédoine, 20 ottobre 1781), *Oreste* (Pilade, 17 dicembre 1776), *Rome sauvée* (Catilina, 10 luglio 1779).

²³⁹ Il suo ritorno in scena nel maggio 1790 al Théâtre de la Nation (così era stato rinominato il Théâtre-Français nel dicembre 1789) avviene dopo lunghe trattative condotte con molto circospezione da alcuni *sociétaires* della Comédie-Française che, non vedendo di buon occhio le novità che voleva imporre Talma e la sua fulminea ascesa, si trovavano nella necessità di avere a disposizione un attore in grado di contrastarlo. Era stato concordato che avrebbe recitato solo una volta a settimana per ragioni di salute e mai in parti nuove, che avrebbe proposto un suo repertorio e che sarebbe stato retribuito unicamente per le prestazioni effettuate (compenso fisso di cinquecento libbre) senza partecipare ad alcun beneficio, libero di potersi ritirare dalle scene in qualsiasi momento. Il suo addio definitivo, dopo incresciosi episodi d'incomprensione da parte degli attori e del pubblico, avvenne nel maggio 1801. Quel giorno, il 25 fiorile, interpretava il personaggio di Oreste nell'*Andromaque* di Racine.

²⁴⁰ Racine, *Iphigénie*: «Heureux qui, satisfait de son humble fortune, / Libre du joug superbe où je fus attaché, / Vit dans l'état obscur où les Dieux l'ont caché!», battuta di Agamennone all'inizio della tragedia (atto I, scena 1, vv. 10-13).

Che mi sia ancora permesso, senza troppo abusare della pazienza dei miei lettori, di sviluppare le mie idee sui mezzi per far rapidamente rinascere attori degni di onorare la scena. Nelle comuni professioni della vita ognuno ha il diritto di consultare le proprie preferenze e le proprie inclinazioni e la società non ha quello di chieder conto a un individuo di ciò che fa quando la professione che esercita non può recar torto che a lui; ma se questa professione interessa l'intera società non dovrebbe essergli permesso di sceglierla senza il suo consenso. Desidererei dunque che fosse possibile stabilire una specie di commissione, composta da artisti e da cultori ragguardevoli per il loro gusto, per la purezza dei loro costumi e per le conoscenze acquisite, che fosse incaricata di ammettere o di respingere tutti quelli che si consacrano al teatro, dopo aver giudicato le loro attitudini. Mi si potrà obiettare, forse, che i talenti ci sono sempre stati senza adoperare i mezzi da me proposti. Risponderò che all'epoca in cui abbiamo avuto la maggior presenza di attori d'ingegno, i teatri e i generi non erano così numerosi come lo sono oggi²⁴¹ e che a quell'epoca il gran numero di novità degne dell'ammirazione pubblica obbligava gli attori a studi approfonditi e a conoscenze che la maggior parte di loro hanno potuto tralasciare di acquisire utilizzando il proprio talento nelle rappresentazioni di novità di tutt'altro genere. I drammi hanno iniziato questa decadenza, le mostruosità tragiche le hanno dato il colpo di grazia: da quel momento si sono viste avventurarsi nella carriera teatrale persone la cui recitazione consiste essenzialmente in esagerazioni e smorfie. Spesso inoltre hanno avuto la ridicola pretesa di formare degli allievi e persino allievi in ogni genere, il male si è allora allargato quasi illimitatamente. Chi non ha nessuna delle qualità richieste per essere la voce dei nostri capolavori disturba, svilendola, l'armonia della rappresentazione, ne distrugge l'illusione, ne disgusta il pubblico e provoca pregiudizio tanto alla memoria degli autori che hanno immortalato la nostra scena quanto agli artisti e ai direttori. Ho sempre sentito dire che noi stessi non ci conosciamo, ora chi non si conosce non deve avere il diritto di disporre della società disponendo di se stesso. Il teatro è la scuola dei costumi e anche delle passioni, di frequente è alla rappresentazione di una bella tragedia che una giovane e onesta persona emette il suo primo sospiro, là avverte il bisogno di amare la tenera apprensione che la tormenta per la prima volta, non la lascia più finché non si è fissata su un oggetto. Si deve dunque fare attenzione a che le passioni siano espresse con adeguata verità né di conseguenza essere troppo severi sulla scelta dei soggetti che possono ispirare, in modo più o meno puro e casto, sentimenti da cui dipende la felicità o l'infelicità della gioventù. Lo scopo precipuo delle rappresentazioni drammatiche deve essere di far

²⁴¹ Già alla fine dell'Ancien Régime, ma poi soprattutto con la Rivoluzione, i palcoscenici parigini si erano moltiplicati a dismisura e diversificati i generi teatrali.

amare la virtù nel descriverne i vantaggi e di far detestare il vizio mostrandolo in tutto il suo orrore.

Il teatro influisce grandemente sui caratteri che molto spesso cominciano a svilupparsi proprio da qui. Il giovane ancora troppo timido per confessare a se stesso gusti e inclinazioni, comincia a sentire e a riconoscersi alle rappresentazioni delle nostre tragedie, cerca nelle diverse passioni che vede esternate quelle più simili alle sue passioni nascenti.

I primi slanci d'amore per la patria si manifestano con le tragedie romane di Corneille, con Orosmane impara ad amare, con Achille avverte la necessità della gloria, con Augusto apprende a perdonare e con Burro conosce la virtù austera. Se gli attori incaricati d'interpretare quei grandi caratteri che devono arrecare profonde impressioni nel cuore sensibile della gioventù non ne provano il sentimento, se ne indeboliscono l'eloquenza travolgente, se tolgono loro, per mancanza di talento e ancor più per freddezza d'animo o mediocrità di spirito, il nobile impero della virtù, non lo faranno amare; se non sanno rappresentare il vizio in tutto il suo orrore il giovane dimenticherà forse i principi di Burro per non ricordarsi che della crudeltà di Nerone e delle perfidie di Narciso.²⁴²

Ah! se avessi un'eloquenza pari alla sensibilità che provo! riuscirei a persuadere di ciò che esprimo solo in modo sommesso e avrei la speranza di essere utile nel contribuire a moralizzare i nostri teatri e a ricondurre per loro tramite alcuni di questi uomini, che si sono smarriti lungi dagli affetti della natura e della società ben ordinata, a quello stato naturale e sociale che ci dà per i nostri simili i generosi sentimenti per i quali l'uomo è legato all'uomo. Non ne esiste neanche uno, per quanto fiero sia diventato, che, tornato per qualche momento in se stesso, non pianga sullo stato di stordimento in cui è sprofondato. Si sono degradati così dopo aver esaurito gli influssi positivi che la natura distribuisce a tutti equamente; è allora che non hanno trovato per il loro cuore disincantato altro alimento se non una miserevole depravazione e altra risorsa contro la noia se non lo sconcerto del crimine. Lo zelo del governo nell'incoraggiare le arti ci dà infine la speranza consolatoria di vederle ben presto rifiorire. Chi è giunto, con instancabile energia, a riportare ovunque l'ordine dove regnava l'anarchia, sentirà, meglio di ogni altro, che una delle più belle ricchezze della nazione è costituita dai capolavori creati da Racine, Corneille, Voltaire, ecc., ecc.; che le rappresentazioni di questi capolavori possono, meglio dei discorsi dei moralisti, frugare nel cuore dell'uomo e sviluppare e concentrare in lui ogni risorsa dell'animo; non ce n'è uno che non possa contribuire alla felicità del proprio paese, della famiglia, della società quando queste risorse sono

²⁴² Accenno ai personaggi del *Britannicus* [*Britannico*] di Racine, Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, 13 dicembre 1669. Larive aveva recitato nella parte di Nerone tra il 1775 e il 1785.

messe in moto dalla rappresentazione fedele delle nobili passioni espresse con energia e verità.

L'uomo che è stato colpito dalla grandezza d'animo di Augusto uscendo da una rappresentazione di *Cinna* smette di odiare il proprio nemico, persino colui che avrebbe voluto uccidere recandosi a teatro lo abbraccerebbe volentieri se lo incontrasse uscendo da quello spettacolo sublime. La donna pregna della grandezza d'animo di Paolina in *Polyeucte*, accompagnata a questa rappresentazione dall'amante che vuol renderla infedele, ritira, con severità, uscendo, la mano che entrando aveva porto con affetto.²⁴³ La giovane e pudica persona che ha visto recitare *Cedipe chez Admète*, profondamente colpita dalle virtù di Antigone, raddoppia affetto e tenerezza per i genitori;²⁴⁴ il giovane che ha visto *Les Horaces* si appassiona con ardore alla gloria del proprio paese.

A tanti felici effetti si potrebbe ancora aggiungere l'inestimabile vantaggio offerto ai giovani letterati dalle ricchezze e dalla perfezione della nostra bella poesia. Possono vedervi che i nostri grandi autori hanno saputo sormontare tutte le difficoltà addotte dalla mediocrità e persino troppo spesso amplificate, per farsene una scusa. Malgrado il rigore dei nostri principi che obbligano alla tirannia della rima, hanno saputo, senza alterare la forza e la dignità del loro pensiero, redigere i loro versi in modo che ogni parola esprima una cosa, un sentimento o un'idea e sempre con eleganza quanto con grazia ed energia. I poeti drammatici Inglesi, Italiani e Tedeschi non hanno le stesse limitazioni e tuttavia sono ben lungi dal raggiungere la stessa perfezione.

Credo aver detto abbastanza per provare l'utilità degli spettacoli, sarebbe un compito superiore alle mie forze risalire alle origini dei nostri teatri e mostrare l'influenza che i loro capolavori hanno avuto sugli sviluppi della nostra lingua e su questa affabile gentilezza che caratterizza i Francesi, ma non credo sbagliare nel considerarli come una delle cause principali della nostra civiltà e della nostra gloria letteraria. Forse senza i nostri teatri non avremmo mai avuto, anche in altri generi, dei Racine, dei Corneille, dei Voltaire, né dei Molière; l'emulazione nasce dai successi e dagli applausi, e se la religione ci ha dato i Bourdaloue, i Bossuet, i Massillon, ecc., ecc., li dobbiamo forse solo al piacere che trovavano nel recitare in pubblico le loro eloquenti opere, a essere testimoni delle profonde emozioni che comunicavano a un numeroso uditorio e delle lacrime che facevano spargere.²⁴⁵ Ci piace vedere, non solo in modo speculativo e in prospettiva,

²⁴³ Pierre Corneille, *Polyeucte, martyr* [*Poliuto martire*], Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, 1640-1641.

²⁴⁴ Jean-François Ducis, *Edipo da Admeto*, 4 dicembre 1778; Larive aveva recitato, alla creazione della tragedia, la parte di Admeto.

²⁴⁵ Louis Bourdaloue (1632-1704), Jacques Bénigne Bossuet (1627-1704) e Jean-Baptiste Massillon (1663-1742) illustri predicatori molto seguiti anche dalla corte e autori di celebri Orazioni funebri e Sermoni.

ma in azione e movimento, tutto ciò che scaturisce dalla nostra immaginazione; è nel parlare, nell'agire e nel mettere in moto il proprio coraggio e la propria energia che l'uomo s'innalza al disopra dell'uomo o piuttosto a tutta l'elevatezza alla quale è chiamato dalla sua natura.

Signori,

Questo incontro sarà l'ultimo del Corso che ho creduto poter inaugurare, non so quali siano le intenzioni che mi siano state ascritte, ma ecco i miei motivi. Dopo una lunga consuetudine con la scena, dopo molteplici saggi e posso dirlo, dopo incoraggiamenti lusinghieri, nel ritiro che mi ero creato, lo sguardo errabondo sulle opere immortali dei Corneille, dei Racine, dei Voltaire e sui ritratti dei Baron, dei Lekain, delle Dumesnil e delle Clairon, felice e triste a volte dei miei svaghi, riportavo la vista su quel palcoscenico dove avevo tante volte provato la compiacenza del pubblico benevolo e dicevo tra me: Tutti i miei sforzi sono perduti per me, se non lascio sulla carta almeno qualche traccia delle sensazioni che ho provato e che ho cercato di far provare agli altri, e allora ho preso la penna. Non volevo essere autore: per esserlo bisogna unire a un'imponente erudizione tutte le grazie dell'artificio, e ogni volta che volevo avere dello spirito, sentivo che avevo solo animo: ma infine bisognava sapere se il mio animo non fosse a volte ingannato nelle sue emozioni o se la mia arte le avesse fedelmente espresse, e di conseguenza, prima di pubblicare la mia opera ho voluto sondare il gusto di un uditorio selezionato, ho quindi annunciato un Corso di Declamazione. Quale non è stata la mia felicità, Signori, quando ho constatato il vostro interessamento? Una piacevole illusione, lo confesso, ha dissipato i miei timori, ha cancellato il pericolo di un'impresa che poteva avere un risultato infelice: selvaggio abitatore dei boschi, rientravo in una lizza dove da tempo non ero più apparso. Tra voi, Signori, ho ritrovato quell'amabile benevolenza che fa amare tutto, che rende tutto piacevole e che mi farà mettere nel novero dei giorni più fortunati quelli in cui la mia anima ha potuto manifestarsi liberamente e senza timore nella vostra. Mi sono visto come un amico (perdonate, Signori, alla riconoscenza, questo paragone di cui gode il mio cuore); sì, mi sono guardato come un amico che, lontano dai suoi per una tempesta, si ritrovava con loro in un'isola fortunata: ma stiamo per separarci, il solo ricordo della vostra indulgente bontà mi seguirà nel mio ritiro, allietterà il mio tempo libero, diletterà il mio cuore riconoscente col puro piacere da me provato... Ma come osar parlare di piacere nel momento di separarci? Risparmiatemi, Signori, dall'aggiungere altro.

FINE